



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

GUSTAVO JAVIER FIGLIOLO

**HORACIO QUIROGA:**  
LUTO E MELANCOLIA PARA UMA SINTAXE DA MORTE

GUSTAVO JAVIER FIGLIOLO

**HORACIO QUIROGA:**

**LUTO E MELANCOLIA PARA UMA SINTAXE DA MORTE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras (Área de Concentração: Literatura Comparada).

Orientador: Prof<sup>o</sup>. Dr. Alamir Aquino Corrêa

Londrina  
2015

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Figliolo, Gustavo Javier .

Horacio Quiroga: Luto e Melancolia para uma Sintaxe da Morte / Gustavo Javier Figliolo. - Londrina, 2015.  
274 f.

Orientador: Almir Aquino Corrêa.

Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2015.  
Inclui bibliografia.

1. Horacio Quiroga - Teses. 2. Morte - Teses. 3. Melancolia - Teses. 4. Psicanálise - Teses. I. Corrêa, Almir Aquino . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

GUSTAVO JAVIER FIGLIOLO

**HORACIO QUIROGA:**

**LUTO E MELANCOLIA PARA UMA SINTAXE DA MORTE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras (Área de Concentração: Literatura comparada).

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Prof<sup>o</sup>. Dr. Alamir Aquino Corrêa  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Alai Garcia Diniz  
Universidade Federal da Integração Latino-  
Americana - UNILA

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Amanda Pérez Montañez  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof<sup>o</sup>. Dr. Adilson dos Santos  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Adelaide Caramuru César  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Débora Cota  
Universidade Federal da Integração Latino-  
Americana - UNILA

---

Prof<sup>a</sup> Dra. Maria Carolina de Godoy  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 16 de dezembro de 2015



**CENTRO DE LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**ATA DE DEFESA DE TESE**

Aos 16 dias do mês de dezembro do ano de 2015, na sala 101 do Centro De Letras E Ciências Humanas, desta Universidade, às 14:00 horas, reuniu-se a Banca Examinadora homologada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, composta por Dr. Almir Aquino Correa, Dra. Adelaide Caramuru Cezar, Dr. Adilson Dos Santos, Dra. Alai Garcia Diniz e Dra. Amanda Perez Montanez. A reunião teve por objetivo julgar o trabalho do estudante GUSTAVO JAVIER FIGLIOLO sob o título: "Horacio Quiroga: Luto e Melancolia para uma Sintaxe da Morte". Os trabalhos foram abertos pelo professor Dr. Almir Aquino Correa. A seguir, foi dada a palavra ao estudante para apresentação do trabalho. Cada examinador arguiu o Doutorando, com tempos iguais de arguição e resposta. Terminadas as arguições, procedeu-se ao julgamento do trabalho, concluindo a Banca Examinadora por sua aprovação. Nada mais havendo a tratar, foi lavrada a presente ata, que vai assinada pelos membros da Banca Examinadora.

O estudante deverá reformular seu trabalho no prazo de \_\_\_\_ dias: ( ) SIM ( X ) Não

Se houver alteração no título do trabalho, informar o novo título abaixo:

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

Obs.: Este documento não deve conter rasuras ou corretivo e deve ser preenchido de forma legível.

Londrina, 16 de Dezembro de 2015.

**PRESIDENTE**

Dr. ALAMIR AQUINO CORREA

UEL

*Almir Aquino Correa*

**TITULARES**

Dra. ALAI GARCIA DINIZ

UNILA

*Alai Garcia Diniz*

Dra. ADELAIDE CARAMURU CEZAR

UEL

*Adelaide Caramuru Cezar*

Dr. ADILSON DOS SANTOS

UEL

*Adilson dos Santos*

Dra. AMANDA PEREZ MONTANEZ

UEL

*Amanda Perez Montanez*

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA

Secretaria de Pesquisa e Pós-Graduação

2015/12/16

*[Handwritten signature]*

**DEDICO**

A Maria Addolorata, pela vida

A Mara, pelo companheirismo

A Gabriel, pela alegria

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao meu orientador professor Alamir pelo voto de confiança e a excelência metodológica

Agradeço aos professores do curso, pelas suas aulas

Agradeço ao pessoal administrativo da Secretaria de Pós-graduação, pelas presteza e disponibilidades permanentes

Agradeço a todos os colegas e pessoas que de uma forma ou outra contribuíram para que eu pudesse chegar até aqui

*Yo siempre sentí (aun desde muy pequeño), que la mayor tortura que se puede infligir a un ser humano es el vivir eternamente, sin tregua ni descanso.*

***Horacio Quiroga***

FIGLIOLO, Gustavo Javier. **Horacio Quiroga: Luto e Melancolia para uma Sintaxe da Morte.** 2015. 274f. Tese (Doutorado em Letras – Área de Concentração em Literatura Comparada) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015.

## RESUMO

O objeto de estudo deste trabalho está focado em encontrar as marcas enunciativas da categoria da *melancolia*, conforme proposta pela Teoria Psicanalítica freudiana, na narrativa dos contos do escritor uruguaio Horacio Quiroga, melancolia que leva à morte, muitas vezes por suicídio. Com efeito, boa parte da narrativa quiroguiana está centrada na temática da morte com suas personagens sucumbindo de maneira trágica e inesperada e diversas vezes sem motivo aparente. Há um “deixar-se morrer” que aparece com notável insistência ao ponto de ser a morte, de mãos dadas com a luta contra a natureza, a temática central da obra do escritor. A leitura aqui abordada pretende mostrar como esses derradeiros atos da vida são originados pela melancolia das personagens, estados de alma melancólicos patológicos causados pela perda do objeto de desejo que não mais se encontra, pelo deslocamento da sombra desse objeto para o *eu* que, através da ambivalência emocional do binômio amor-ódio, causará essa morte como destino inevitável.

**Palavras-chave:** Horacio Quiroga. Morte. Melancolia. Psicanálise.

FIGLIOLO, Gustavo Javier. **Horacio Quiroga: Mourning and Melancholy for a Syntax of Death.** 2015. 274f. Thesis ( Doctorate in Letters – Concentration Area in Comparative Literature) – State University of Londrina, Londrina, 2015.

### **ABSTRACT**

The object of study of this work is focused in finding the enunciation marks of *melancholy* category, as proposed by Freudian Psychoanalytic Theory, in the narrative of the tales of the Uruguayan writer Horacio Quiroga, melancholy that led to death, sometimes by suicide. Indeed, great part of Quiroguian narrative is centered in the thematic of death with its characters succumbing in a tragic and unexpected way, sometimes with no apparent reasons. There is a “let-to-die” that appears with notorious insistence to the extent of being death, together with the struggle with nature, the central thematic of the author. The reading here approached intends to show how these final acts of life are originated by characters’ melancholy, pathological melancholy moods caused by the loss of the object of desire that no longer is found, by the displacement of the shadow of that object to the *ego* that, through emotional ambivalence of the love-hate binomial, will cause that death as an inevitable fate.

**Key-words:** Horacio Quiroga. Death. Melancholy. Psychoanalysis.

FIGLIOLO, Gustavo Javier. **Horacio Quiroga: Duelo y Melancolía para una Sintaxis de la Muerte.** 2015. 274f. Tesis (Doctorado en Letras – Área de Concentración en Literatura Comparada) – Universidad Estadual de Londrina, Londrina, 2015.

## RESUMEN

El objeto de estudio de este trabajo está focalizado en encontrar las marcas enunciativas de la categoría de *melancolía*, conforme propuesta por la Teoría Psicoanalítica freudiana, en la narrativa de los cuentos del escritor uruguayo Horacio Quiroga, melancolía que causa la muerte, muchas veces por suicidio. Efectivamente, buena parte de la narrativa quiroguiana está centrada en la temática de la muerte con sus personajes sucumbiendo de manera trágica e inesperada e diversas veces sin razón aparente. Hay un “dejarse-morir” que aparece con notable insistencia al punto de ser la muerte, de manos dadas con la lucha contra la naturaleza, la temática central de la obra del escritor. La lectura que aquí se aborda intenta mostrar cómo esos últimos actos de vida son originados por la melancolía de los personajes, estados de alma melancólicos patológicos causados por la pérdida del objeto de deseo que no se encuentra más, por el desplazamiento de la sombra de ese objeto para el *yo* que, a través de la ambivalencia emocional del binomio amor-odio, causará esa muerte como destino inevitable.

**Palabras-clave:** Horacio Quiroga. Muerte. Melancolía. Psicoanálisis.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>CAPÍTULO 1 – A TEORIA PSICANALÍTICA FREUDIANA</b> .....	17
1.1 A PSICANÁLISE FREUDIANA.....	17
1.2 LUTO E MELANCOLIA .....	33
1.3 A CRÍTICA PSICANALÍTICA.....	41
<b>CAPÍTULO 2 – HORACIO QUIROGA: O EXÍLIO PERPÉTUO</b> .....	46
2.1 O HOMEM, O ESCRITOR .....	46
2.2 O PRIMEIRO EXÍLIO: BUENOS AIRES .....	62
2.3 O SEGUNDO EXÍLIO: A SELVA MISIONERA .....	67
2.4 A CONSAGRAÇÃO DO NARRADOR.....	74
2.5 O EXÍLIO FINAL .....	95
<b>CAPÍTULO 3 – A SINTAXE DA MORTE NA OBRA DE HORACIO QUIROGA</b> .....	104
3.1 O ENFRENTAMENTO DA FINITUDE E O SENTIDO DA VIDA .....	104
3.1.1 A la Deriva .....	118
3.1.2 El Almohadón de Plumas .....	125
3.2 O EXÍLIO .....	133
3.2.1 Los Desterrados .....	140
3.2.2 Los Inmigrantes .....	148
3.3 O VAZIO EXISTENCIAL .....	153
3.3.1 Los Buques Suicidantes .....	158
3.3.2 Los Destiladores de Naranja .....	166
3.4 A SOLIDÃO (SOLIDÃO BUSCADA, SOLIDÃO OCORRIDA, CARREGAR DAS PERDAS).....	173
3.4.1 Taquara-Mansión .....	176
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	182
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	187

<b>APÊNDICES</b>	.....	195
APÊNDICE A – Obras de Horacio Quiroga Publicadas no Brasil	.....	196
<b>ANEXOS</b>	.....	197
ANEXO A – Contos Analisados de Horacio Quiroga	.....	198
ANEXO B – Obra de Quiroga	.....	244
ANEXO C – Contos de Horacio Quiroga em Português	.....	262

## INTRODUÇÃO

A palavra sintaxe vem do grego clássico “σύνταξις”, "disposição", de σύν, transliterado *syn*, "juntos", e τάξις, transliterado *táxis*, "ordenação", e pode ser definida como o estudo das regras que regem a construção de frases nas línguas naturais, isto é, qualquer linguagem desenvolvida pelo ser humano de forma não premeditada, como resultado da aptidão natural do intelecto humano para sua formação. Segundo o *Novo Dicionário Aurélio* (1975, p. 1383), sintaxe é “a parte da gramática que estuda a disposição das palavras na frase e a das frases no discurso”, incluindo a sua relação lógica entre as múltiplas combinações possíveis para transmitir um significado completo e compreensível. O contrário da sintaxe, isto é, a inobservância da disposição lógica dos elementos em jogo na frase ou no discurso, recebe o nome de solecismo.

Tomando as línguas naturais, temos que quarenta e dois por cento das línguas do mundo adotam a estrutura sujeito (s) + verbo (v) + objeto (o)<sup>1</sup>, isto é, um sintagma nominal no início e um sintagma verbal depois. O sintagma nominal pode ser somente um pronome, um artigo mais um nome ou outras diversas variações possíveis. Para o sintagma verbal, que forma o predicado, seu núcleo é um verbo sucedido de um complemento, que pode vir na forma de objeto direto, indireto ou outros complementos. Isto é, há uma *ordem* na disposição dos elementos que estruturam o discurso, e essa ordem aparece normalmente sob a fórmula “s + v + o” (sujeito + verbo + objeto). Evidentemente que existem variações a esta estrutura, mas elas têm uma finalidade ora estilística, como no caso da figura de linguagem do hipérbato, muito utilizada em poesia, em que há uma ruptura da ordem lógica para criar um efeito de estilo, ora retórica, para chamar a atenção sobre algum elemento do discurso que é colocado no início da frase, por exemplo.

O motivo da observação acerca das estruturas sintáticas, com uma ordem e uma disposição específicas veiculando um discurso, deve-se ao fato de que o objetivo deste trabalho é justamente mostrar como na narrativa quiroguiana (ou ao menos em boa parte dos seus contos) o percurso das personagens também obedece a uma sintaxe, isto é, a uma ordem que se repete; no caso específico, existe uma psicopatologia denominada *melancolia* (a sombra do objeto que cai sobre o eu, segundo as palavras de Freud (1917)) que leva as personagens à morte, inevitavelmente, quase sempre por suicídio. Por isso que, com o

---

<sup>1</sup> CRYSTAL, David. *The Cambridge Encyclopedia of Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

subsídio da teoria psicanalítica freudiana, procuraremos explicar como essa melancolia estrutura uma sintaxe da morte, na qual os elementos dispostos na sequência narrativa produzem o efeito da ação derradeira da vida. O trabalho encontra-se dividido em três capítulos.

O primeiro capítulo obedece ao embasamento teórico. Inicialmente é feita uma breve análise da interfase entre literatura e psicanálise e são comentados alguns conceitos sobre a psicanálise freudiana. Em um segundo momento, é feita uma análise teórica das categorias de luto e melancolia, que servirão para o análise do *corpus*, no terceiro capítulo. Finalmente, são comentados alguns pressupostos inerentes à Crítica Psicanalítica e ao diálogo que esta estabelece com o texto literário. Analisam-se as características desta crítica e sua importância para os estudos críticos literários. Este capítulo pretende explicar a metodologia a ser utilizada na análise do *corpus*, isto é, a análise do texto literário à luz da crítica psicanalítica freudiana.

No segundo capítulo é proposta uma breve biografia literária do escritor Horacio Quiroga. Narra-se a vida do autor enquanto homem e artista, entrelaçando os acontecimentos de vida com os percalços como escritor. Tenta-se mostrar, ao mesmo tempo, a evolução de sua escrita na medida em que vai passando pelos distintos movimentos literários em que, de alguma maneira, se inscreveu, começando pelo Romantismo tardio, contribuindo para forjar um incipiente Modernismo na literatura do *Río de La Plata* de inícios do século XX, para se situar, na maturidade de sua carreira como escritor, mais próximo à tendência realista com a descrição da natureza e a inglória luta do homem contra ela para dominá-la.

Encontrará o leitor, neste capítulo, citações principalmente de críticos literários, sobretudo da região da América hispânica e mais especificamente do *Río de La Plata*, que procuram dar sustentação às ideias contidas na narrativa na medida em que esta é apresentada. Existem também menções de escritores com diferentes opiniões sobre Quiroga, com objetivo de propiciar ao leitor um conhecimento mais profundo deste escritor pouco estudado no Brasil, e talvez também pouco conhecido, se comparado com outros grandes nomes da literatura hispano-americana.

Dentro da investigação feita nesse sentido, no âmbito acadêmico no Brasil, são diversos os vieses pelos quais Quiroga foi analisado. Encontramos, assim, distintos trabalhos de análise da obra do autor.

Um deles é uma dissertação apresentada na Universidade Presbiteriana Mackenzie, em 2010, intitulada “A paixão e o insólito em Horacio Quiroga e Murilo Rubião”,

de Reginaldo Aparecido Cândido, em que se analisa a paixão do ponto de vista semiótico greimasiano, utilizado como suporte para o surgimento do fantástico.

Outro trabalho consiste em uma abordagem comparatista da morte enquanto temática confluyente na obra dos escritores fronteiriços Horacio Quiroga e Cyro Martins, de chamada justamente “Horacio Quiroga e Cyro Martins: fronteiras, confluências”, de Gustavo Melo Czekster, dissertação defendida na Universidade Federal de Rio Grande do Sul, em 2013.

Há também uma dissertação defendida na Universidade de São Paulo em 2005 e publicada em livro, em 2008, intitulada “Reverberações da fronteira em Horacio Quiroga”, de Wilson Alves-Bezerra, que faz uma análise da obra de Quiroga atravessando as fronteiras do século XIX para discussão com narradores do século XX, com embasamento teórico no conceito de transculturação de Ángel Rama.

Mais uma comparação de autores é feita na dissertação “Histórias contadas pelo bicho papão: Oscar Wilde, João do Rio e Horacio Quiroga”, de Luciana Salles, defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 2004.

Por fim, encontramos uma dissertação defendida na Universidade Federal de Santa Maria, em 2013, intitulada “Resistência e violência em Horacio Quiroga e Sérgio Faraco”, de Amalia Cardona Leites, que diz respeito à maneira pela qual se constroem as identidades locais e de fronteira na América Latina. Cabe destacar que não foram encontrados trabalhos de teses sobre o autor.

Finalmente, e dentro deste capítulo, há um diálogo entre a vida do escritor, as peripécias que transitou, com o fruto de seu trabalho, principalmente seus contos: a primeira permeia o segundo e ambos mantêm-se unidos por uma impossibilidade de separação do que concebemos como uma vitalização da obra de arte; a vida não explica a obra, o texto literário, mas é possível encontrar nele as marcas enunciativas do episódio vital que as causou. Nesse sentido, a questão da morte e do suicídio irão permear tanto a vida quanto a obra do autor.

A intenção deste capítulo é a de apresentar ao leitor o escritor uruguaio Horacio Quiroga e sua importância no contexto das letras hispano-americanas e do movimento modernista.

Finalmente, no terceiro e último capítulo, é analisado o *corpus*, composto por sete contos e, como nossa sintaxe pretende e anuncia, em todos eles invariavelmente o destino da/s personagem/ens acaba em morte. Este capítulo está dividido,

por sua vez, em quatro partes, cada uma delas introduzida por uma categoria de representação da atitude do homem perante a morte.

A primeira dessas quatro subpartes trata do enfrentamento da finitude e do sentido da vida. Como introdução, é feito um brevíssimo percurso do pensamento filosófico ocidental que trata da questão. Assim, são analisados os pensamentos de alguns filósofos sobre a temática. Para a escolha de alguns em detrimento de outros, levou-se em consideração a maior representatividade do pensador em questão ao seu pensar a categoria da morte; em segundo lugar, foram consideradas propostas encontradas e antagônicas do pensar o enfrentamento da finitude e do sentido da vida por parte dos autores comentados. Analisam-se, aqui, os contos *A la Deriva* (1912) e *El Almohadón de Plumas* (1907).

A segunda subparte aborda o exílio (a ausência, a saudade, o desterro) e é feita uma visão panorâmica do assunto, trazendo ideias de distintos teóricos que sobre ele se debruçaram. Primeiramente, Edward Said é comentado por ser uma reconhecida autoridade na temática; depois, é trazida a proposta de León e Rebeca Grinberg, que abordam o assunto pelo viés psicanalítico, neste caso faz-se um estudo com base na mitologia: o mito de Édipo, o mito do Jardim do Éden e o mito da Torre de Babel; há ainda uma explicação antropológica com Charles Darwin e Sigmund Freud. Os contos aqui analisados são *Los Desterrados* (1925) e *Los Inmigrantes* (1912).

A terceira subparte está centrada no vazio existencial e na morte de si, causadora da melancolia. Para comentar o assunto, o ponto de partida são as ideias do psiquiatra austríaco Viktor Emil Frank, fundador da logoterapia. O autor explica o sentido existencial do indivíduo e a dimensão espiritual da existência. Na teoria acima mencionada, Frank procura constatar o grau de importância da questão do sentido da vida como o principal fator de sobrevivência do ser humano. Para aprofundar o tema, é realizado um diálogo com outras ideias que inter-relacionam o vazio existencial e o sentido da vida a partir de nosso relacionamento em sociedade, considerada como possuidora de uma cultura e uma linguagem. Assim, é comentado o *estádio do espelho*, de Jacques Lacan, e são trazidas algumas considerações de Claude Lévi-Strauss e Zigmunt Bauman. São analisados os contos *Los Buques Suicidantes* (1906) e *Los Destiladores de Naranjas* (1923).

Finalmente, a quarta subparte fala da solidão. O assunto é abordado na tentativa de explicação da condição do ser humano em relação a si e ao outro. A vida privada ou pessoal que em algum momento, por insuspeitáveis razões, prescinde da alteridade e da vida pública ou social, que inclui a presença do outro. Para tal, é feita uma brevíssima

abordagem da solidão a partir do ponto de vista psicanalítico, coincidente com a condição ontológica do homem. Analisa-se aqui o conto *Taquara Mansión* (1920).

Cabe aclarar que existem no texto citações em espanhol, inglês e francês dos diversos teóricos abordados. Estas últimas duas línguas serão traduzidas. Quanto ao espanhol, dada a proximidade com a língua portuguesa e considerando que as citações abundam no texto, preferimos traduzir somente os casos em que exista uma diferença muito grande de sentido pela utilização de vocábulos e sintaxe sem uma clara correspondência com o português. Quanto aos contos, são mantidas as versões no original em espanhol, acrescidos de sua tradução completa ao português imediatamente depois da versão em espanhol.

De maneira notável, toda a obra de Quiroga está permeada de situações que terminam, de maneira quase inevitável, em morte. Essa constante tendência tem a ver com as marcas de uma melancolia que o enunciador parece não poder evitar, fato que preenche o texto com forças destrutivas correspondentes à autorrecriação e ao autoenvilecimento do melancólico e que, muitas vezes, acabam em suicídio.

A intenção deste último capítulo está em justamente mostrar como na narrativa quiroguiana há um percurso em que as personagens são direcionadas para o derradeiro ato da vida a partir de algum pressuposto anterior que as compele a assim fazê-lo: o “ser para a morte”, que é revelado pela consciência de nossa finitude, o vazio existencial, a dor do exílio, a solidão. E quando do outro se trata, precisamos nos apegar a algum tipo de ritual que nos faça sentir que a imortalidade pode ser alcançada, com uma vida além da morte.

Mas, para além das diversas causas que levam as personagens a morrer, tenta-se mostrar que a melancolia serve como “combustível” para chegar a esse desenlace. Melancolia no sentido patológico, no sentido do estado de alma melancólico que acomete o suicídio das mais diversas maneiras, pela incapacidade de substituição desse objeto de amor que se perdeu e que faz com que a morte seja sentida como alívio. Com Sigmund Freud aprendemos que se o sujeito não consegue investir sua carga libidinal em um objeto de desejo, este desequilíbrio psíquico pode fazer com que seja o próprio sujeito o investido, tornando-se objeto de desejo, num estado narcísico. A combinação disso com a ambivalência emocional, como verificada na melancolia, provoca nos casos patológicos uma tendência destruidora que acaba na morte do próprio sujeito.

Freud escreveu, em “*O Mal-estar na Civilização*”, que “a tendência agressiva é uma disposição instintiva, inata e autônoma do ser humano [...] que constitui o

maior obstáculo com que tropeça a cultura” (FREUD, ([1930], p. 26).<sup>2</sup> Esta pulsão de morte está direcionada à destruição do objeto de amor (ambivalência emocional); no melancólico, a perda do objeto do amor faz com que a pulsão de morte desloque-se para o próprio sujeito e “é exclusivamente esse sadismo que soluciona o enigma da tendência ao suicídio, que torna a melancolia tão interessante e tão perigosa” (FREUD, ([1930], p. 34). Nas personagens da narrativa de Horacio Quiroga, podem ser encontradas essas marcas enunciativas, as da melancolia que traça uma verdadeira sintaxe da morte.

Este trabalho propõe uma análise orientada em duas direções inseridas no encontro entre o saber psicanalítico e a obra literária: a primeira busca, com o instrumental da teoria psicanalítica freudiana, desvendar sentidos latentes nos textos, ampliando o entendimento do estilo e da visão de mundo do narrador; a outra recorre à obra para, por meio dela, destacar conceitos próprios da psicanálise. O objetivo é tentar jogar um pouco de luz no fundo insondável do humano, particularmente no que concerne aos estados de alma melancólicos.

---

<sup>2</sup> Todas as citações de Sigmund Freud são de: FREUD, Sigmund. Edição *Standard* Brasileira (ESB) das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. 24 Vol. Rio de Janeiro: Imago, 2006. Tradução Jayme Salomão (Direção Geral). Colocaremos entre colchetes somente o ano de publicação original de cada obra.

# CAPÍTULO I

## A TEORIA PSICANALÍTICA FREUDIANA

### 1.1 A PSICANÁLISE FREUDIANA

De todas as ciências humanas, a literatura talvez seja aquela que mais diálogo estabelece com o vastíssimo leque dos diversos ramos da teoria do conhecimento; a epistemologia, como estudo crítico dos saberes, necessitou sempre não só de palavras que exprimam ideias, mas serviu-se inúmeras vezes do texto de ficção como auxílio exemplificador para a corroboração de postulados teóricos. Este diálogo provavelmente atinja seu ponto mais elevado, quando o interlocutor trata-se da Psicanálise.

A trajetória da obra de Sigmund Freud atravessou praticamente todos os campos do saber, mas foi principalmente na literatura que a fundamentação básica da Teoria Psicanalítica encontrou respostas que sustentam metaforicamente –e o que é a metáfora se não uma associação de ideias por analogia– as conclusões a que se chegou sobre estados específicos das patologias clínicas. Tratando da natureza dos sonhos, diz Freud que “escritores imaginativos parecem tomar o partido dos antigos, da superstição popular [...] pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar” (FREUD, [1905], p. 121). E ainda afirma que “os escritores criativos são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta [...] Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência (FREUD, [1905], p. 121).

O empréstimo shakespeariano do céu e da terra não constitui fato isolado, pois toda a obra de Freud está permeada com exemplos literários, quando não diretamente se serve de contos, novelas e lendas para propor conceitos e categorias específicos da estrutura e funcionamento do aparelho psíquico humano. Isto é possível porque, como ele afirma, “o poeta não adota uma posição a favor ou contra da significação psíquica de cada sonho, limita-se, porém, a mostrar como a alma dormida se contrai sob o efeito das excitações que, como restos da vida acordada, permanecem vivas nelas” (FREUD, [1905], p. 121).

Nesse sentido, Leila Perrone-Moisés (2002, p. 69) afirma que “é pelo fato de lidar sempre com metáforas que a literatura não precisou esperar a psicanálise para dizer o inconsciente e seu complexo funcionamento”.

Assim, Freud apropria-se da história de Édipo para postular o complexo que serve de coluna vertebral a sua teoria, fato que, com toda certeza, estarreceria a Sófocles pelo atômico esquadramento com que se analisam os meandros da psique humana, caso ele não desconfiasse já da existência de algo inacessível a nossa consciência, vale dizer, a existência de um inconsciente. Lacan (1985, p. 14) cita, neste sentido, na sua introdução à conceituação do *eu* na teoria da Psicanálise, a “fulgurante fórmula de Rimbaud –os poetas, que não sabem o que dizem, como é bem sabido, sempre dizem, no entanto, as coisas antes dos outros”.

Por outro lado, além da apropriação auxiliadora que a Psicanálise faz da literatura, ela constitui, em si mesma, uma nova forma de narrativa e de criação literária. O próprio método da cura pela associação livre de ideias abre um vasto universo de semelhanças e analogias a ser explorado pelas figuras de linguagem, o que constitui uma nova –inédita– estética no terreno da narrativa literária. Não por acaso que Freud recebe, em 1930, o prêmio Goethe da cidade de Frankfurt pelo valor científico e literário de sua obra, como nos lembra Tânia Rivera (2005, p. 08).

Só para citar um nome, talvez o maior das letras brasileiras, Guimarães Rosa não desconhecia o Freud escritor, a quem atribui “uma importância monstruosa, espantosa” (Rosa, apud Rivera, 2005, p. 07). E no caso do escritor por nós analisado, Horacio Quiroga, praticamente todas as suas personagens vivem uma vida que se deixa entrever somente submergindo-se nos estados mais íntimos e recônditos de sua psicologia, num páreo às avessas entre o real e o imaginário, entre o concreto e o simbólico, entre ações e fantasia, sonho e realidade.

O elo entre Psicanálise e Literatura, então, faz possíveis as duas: a Psicanálise busca na ficção exemplos que de outra maneira deveria construí-los, correndo o risco de assumir uma tarefa farto duvidosa; a Literatura, e porque o homem é, basicamente, absurdo, constrói na ficção esses exemplos. A interfase entre Literatura e Psicanálise tem sido fundamental para a elaboração desta última como ciência, na utilização de narrativas literárias visando à conceituação, à estruturação e à definição dos muitos conceitos existentes acerca do aparelho psíquico e seu funcionamento.

Não é nossa intenção aqui fazer uma leitura da psicanálise e nem da crítica psicanalítica. Não pretendemos tampouco fazer um estudo pormenorizado e sequer um resumo completo dos postulados freudianos; este capítulo pretende servir simplesmente para que o leitor tenha uma mínima familiarização com os principais conceitos da psicanálise, aos que recorreremos no terceiro capítulo, na análise dos contos que esta pesquisa tenciona fazer.

Sem entrarmos na discussão teórica de se a Psicanálise é ou não uma ciência, fato que cremos de não relevância para o presente trabalho, podemos afirmar, com certeza, que a Psicanálise é um saber, uma visão totalmente nova do mundo, do sujeito e sua interação com o mundo, marcando, nesse sentido, um *antes* e um *depois* de seu advento. A Psicanálise é fruto de profícuos e perenes estudos sobre os fenômenos psíquicos relacionados com as mais vastas disciplinas como a Medicina, a Psiquiatria, a Neurologia, a Psicologia, a Fisiologia, a Filosofia e, é claro, a Literatura. A adjetivação de ‘perene’ não é casual, uma vez que, como sistema dinâmico, é passível de evolução, conforme novas leituras são feitas de seus postulados, como demonstra a releitura de Jacques Lacan à obra de Freud, revisitando e aperfeiçoando muitos de seus conceitos.

Psicanálise é um termo criado por Sigmund Freud para definir uma disciplina científica que consiste em um método de investigação que tem por objetivo desvendar a significação inconsciente das palavras, imagens mentais e ações. Esta metodologia de pesquisa procura interpretar os desejos secretos (inconscientes) do sujeito e as resistências que levam a impedir sua livre expressão por meio da interpretação dos dados fornecidos pelo próprio sujeito. Roudinesco e Plon (1998, p. 603) assim a definem:

Termo criado por Sigmund Freud, em 1896, para nomear um método particular de psicoterapia (ou tratamento pela fala) proveniente do processo catártico (catarse) de Joseph Breuer e pautado na exploração do inconsciente, com a ajuda da associação livre, por parte do paciente, e da interpretação, por parte do psicanalista.

Concluindo a definição, dão por nome de psicanálise também:

1. ao tratamento conduzido de acordo com esse método;
2. à disciplina fundada por Freud (e somente a ela), na medida em que abrange um método terapêutico, uma organização clínica, uma técnica psicanalítica, um sistema de pensamento e uma modalidade de transmissão do saber (análise didática, supervisão) que se apóia na transferência e permite formar praticantes do inconsciente.

A partir da definição dada, é possível inferir a importância deste saber psicanalítico e as possibilidades que essa visão de mundo pode oferecer.

Freud tomou como ponto de partida para suas teorias psicodinâmicas o trabalho da escola francesa de Jean-Martin Charcot<sup>3</sup>, observou que certos sintomas de doença, causados aparentemente por uma lesão nervosa, estão ligados a fatores psíquicos; casos como a paralisia histérica que eram tratados com hipnose. A partir dessa técnica, de hipnotizar o paciente e lhe dar ordens para esquecer situações traumáticas, Freud chegou à conclusão de que há coisas ocultas na psique a que o indivíduo não tem acesso, fatores *inconscientes*. À mesma conclusão chegou ao observar os *atos falhos*, que não eram, na verdade, ações casuais, mas sim causadas por fatores inconscientes e dos quais o sujeito era o menos provável de conhecer; na verdade, o sujeito recusa-se a admitir que o ato tivesse uma causa inconsciente. Estes fatos inconscientes, observou Freud, estão trancados dentro de nossa psique (*inconsciente*) em função do que ele chamou de *repressão*, e procuram constantemente vir à tona de nossa consciência; há, porém, uma barreira de censura (*superego*) que impede que esses fatos (manifestações psíquicas) vejam a luz, pelo que a consciência (*ego*) toma outras medidas em forma de mecanismos de defesa para contorná-los.

Dentro da psique, então, há um jogo de forças em que essas manifestações psíquicas estão constantemente, num processo dinâmico, tentando passar do inconsciente para a consciência; essa tensão psíquica, conforme Freud, ocorre em função das pulsões sexuais e é dada pela carga libidinal (*libido*). Em níveis aceitáveis, essa energia passa pela censura sem problemas, como no *humor* ou na *sublimação* pela arte. Porém, se existe um conflito muito intenso com uma elevada carga de energia que não consegue atravessar a barreira da censura, então ocorrem as psicopatologias. (FREUD, [1923b]; ABRAHAM, 1970; HORNSTEIN, 1989). A terapia psicanalítica, então, tem a tarefa de “descobrir a motivação inconsciente do comportamento normal e psicopatológico, atenuar a intensidade de todo conflito e enriquecer a personalidade pela recuperação das energias até então negadas” (ARNOLD; EYSENCK; MEILI, 1982, p. 131).

Em *O Mal-estar na Civilização*, Freud ([1930], p. 30) postula que “a motivação da necessidade humana, é, em última análise, econômica”. Isto é, para a sua sobrevivência, o homem precisa imperiosamente de trabalhar, e para essa tarefa ele percebeu que era melhor juntar-se com outros homens, diz Freud ([1930], p. 28):

---

<sup>3</sup> Jean-Martin Charcot (1825 - 1893), médico e cientista francês da área da psiquiatria. Foi um dos maiores clínicos e professores de medicina da França e, juntamente com Guillaume Duchenne, o fundador da moderna neurologia. Sigmund Freud foi seu aluno.

Depois que o homem primevo descobriu que estava literalmente em suas mãos melhorar a sua sorte na Terra através do trabalho, não lhe pode ter sido indiferente que outro homem trabalhasse com ele ou contra ele. Esse outro homem adquiriu para ele o valor de um companheiro de trabalho, com quem era útil conviver.

Mas, ao mesmo tempo em que existia a necessidade de trabalho, impunha-se outra necessidade de uma força tão ou mais imperiosa: a de satisfação genital, conforme Freud ([1930], p. 28):

Em época ainda anterior, em sua pré-história simiesca, o homem adotara o hábito de formar famílias, e provavelmente os membros de sua família foram os seus primeiros auxiliares. Pode-se supor que a formação de famílias deveu-se ao fato de ter ocorrido um momento em que a necessidade de satisfação genital não apareceu mais como um hóspede que surge repentinamente e do qual, após a partida, não mais se ouve falar por longo tempo, mas que, pelo contrário, se alojou como um inquilino permanente.

Dessa maneira, o primeiro passo para a constituição da civilização estava dado. Porém, a necessidade da vida em civilização iria impor ao homem renúncias diversas aos seus desejos: na vida “civilizada”, o homem não pode fazer absolutamente tudo o que ele deseja, impondo-se, dessa maneira, o “princípio da realidade” em detrimento do “princípio do prazer”. Toda conduta tem em sua origem um estado de excitação penosa e tende a uma redução desta excitação para evitar o desprazer e, se possível, produzir o prazer.

No princípio da realidade, há uma modificação do princípio do prazer, com os mesmos fins, mas adaptando-se às condições impostas pelo mundo exterior. Porém, o princípio de prazer não é eliminado pelo princípio da realidade, constitui somente uma salvaguarda: o prazer imediato é abandonado em favor de um prazer ulterior, mais seguro. (LAGACHE, 1989, p. 24). De fato, o homem está disposto a aceitar a repressão desde que ela lhe ofereça alguma coisa em troca, caso contrário adoecerá, desenvolvendo o que é conhecido como *neurose*. Existe, ainda, um caminho que alivia a doença, e eventualmente a evita, e que constitui, junto com a necessidade de parceria no trabalho e a necessidade de satisfação genital, os três pilares em que se assenta a civilização: a necessidade de beleza ou, dito de outra maneira, a *sublimação* por meio da beleza. Uma maneira de lidar com os instintos que não podemos satisfazer é sublimando-os, isto é, dirigindo-os para outra finalidade que não genital, no caso de valor social, o que determinará a criação da própria cultura através das Artes e das Ciências.

Como vemos, há uma pulsão sexual dotada de uma carga libidinal que modela nossas ações. Um dos conceitos fundamentais da psicanálise é justamente a Teoria das Pulsões. Freud dá à literatura um lugar fundamental na expressão de desejos negados pelos códigos morais convencionados socialmente e pelo princípio da realidade: na vida cotidiana, o princípio da realidade impera sobre o princípio do prazer e os mecanismos de defesa do *ego* esforçam-se por manter o equilíbrio pulsional. Freud reconheceu que as pulsões são um campo obscuro para a psicanálise, mas atribuiu-lhes extrema importância, ao ponto de considerá-las como a “mitologia” da psicanálise: “A teoria das pulsões é, por assim dizer, nossa mitologia. As pulsões são entidades míticas, magníficas em sua imprecisão” (FREUD, [1915a], p. 128). Desde o início, Freud teve o cuidado de utilizar palavras diferentes para *instinto* e *pulsão*. O instinto é autônomo, visa à autopreservação, não depende de nenhuma alteridade, procura acalmar a tensão, atende as necessidades, pretende restabelecer a normalidade orgânica interna, é natural. A pulsão implica a volição, a falta, o desassossego, a constante busca do desejo que é mediado pela alteridade, é cultural. Em outras palavras, a pulsão *impulsiona* (do latim *pulsio*) o sujeito não para *procurar* algo, mas para *achar* algo que falta. Psicanaliticamente é definida da seguinte maneira: “A carga energética que se encontra na origem da atividade motora do organismo e do funcionamento psíquico inconsciente do homem” (FERREIRA NETTO, 2010, p. 155). Freud ([1914], p. 233) a define como “um conceito situado na fronteira entre o material e o somático, o representante psíquico dos estímulos que se originam dentro do organismo e alcançam a mente”.

A Teoria das Pulsões desenvolvida por Freud teve três estágios. Foi a primeira teoria *metapsicológica* (além da psicologia clássica), pois implicava modelos teóricos sem ligação com uma experiência empírica. No texto *Três ensaios sobre a sexualidade*, de 1905, Freud definiu a pulsão da seguinte maneira:

Por *pulsão*, antes de mais nada, não podemos designar outra coisa senão a representação psíquica de uma fonte endossomática de estimulações que fluem continuamente, em contraste com a estimulação produzida por excitações esporádicas e externas. A pulsão, portanto, é um dos conceitos da demarcação entre o psíquico e o somático. (FREUD, [1905], p. 142).

A primeira formulação compreendia dois grupos de pulsões: as *pulsões do eu*, cujo objetivo é a conservação do indivíduo, alimentação, defesa, sobrevivência; e as

*pulsões sexuais*, com energia de ordem libidinal<sup>4</sup>, cujo objetivo é a consecução do prazer e a garantia da procriação. Estas pulsões pretendem satisfazer as necessidades primárias de *fome* e *amor*. (Note-se que aqui *amor* e *sexo* se com-fundem). As pulsões do eu atendem ao *princípio da realidade*, atendendo as regras e normas impostas pela sociedade e pela cultura. As pulsões sexuais encontram-se no domínio do *princípio do prazer*, impulsionando o psiquismo a conseguir tudo aquilo que proporcione prazer e evitar tudo aquilo que cause desprazer.

A segunda formulação origina-se com o conceito de *narcisismo*, isto é, o amor que o sujeito devota a si mesmo. Freud percebeu que nas psicoses a libido é retirada dos objetos e voltada para o eu, para o sujeito; se o eu é investido sexualmente, então caduca a primeira formulação, e juntam-se as pulsões do eu e as pulsões sexuais numa só, agora chamadas de *libido do eu* (ou *libido narcísica*, orientada para o próprio sujeito); e *libido objetal*, quando as pulsões estão destinadas a objetos externos, nos casos não narcísicos.

A terceira formulação aparece depois da primeira guerra mundial. Freud escrevera, em 1915, um texto intitulado *Escritos sobre a Guerra e a Morte*, em que tentava explicar as causas que movem o homem para a destruição; em 1920, dois anos de concluída a Primeira Grande Guerra, Freud escreve *Além do Princípio do Prazer*, em que postula que, além de sermos movidos por uma *pulsão de vida*, também o somos por uma *pulsão de morte*. Freud chamou esta última pulsão também de *compulsão à repetição*, no sentido da insistência em repetir uma experiência traumática (Lacan chamará isto de *gozo*, o prazer no desprazer). E a repetição está originada na própria experiência humana, diz Freud:

Se tomarmos como verdade, que não conhece exceção, o fato de que tudo o que vive morre por razões internas, e torna-se uma vez mais inorgânico, seremos então compelidos a dizer que *o objetivo de toda a vida é a morte*, e voltando o olhar para trás, que *as coisas inanimadas existiram antes das vivas*. (FREUD, 1920, p. 135).

Para Freud, a pulsão sexual é diferente do instinto sexual. Este compreende as atividades sexuais que costumam ser repertoriadas com seus objetivos e seus objetos; aquela é um impulso do qual a libido constitui a energia. E o que é a libido? A libido, então, é a manifestação da pulsão sexual na vida psíquica e, por extensão, na sexualidade humana em geral. Talaferro (1996, p. 52) assim a explica:

---

<sup>4</sup>Em 1897, o sexólogo alemão Albert Moll publicou a obra “Libido Sexualis”, sobre as leis psicosexuais estudadas em casos clínicos. Freud tomou emprestado o termo libido, considerando a pulsão como um impulso do qual a libido constitui a energia.

O que se deve entender por libido? A tradução do vocábulo latino *libido* e desejo, inclinação, vontade, ânsia, apetite ou paixão. Em psicanálise, o termo é empregado exclusivamente vinculado a prazer e desejo sexual. Freud adotou esse termo de Moll, que o usa para assinalar a expressão dinâmica da sexualidade. Portanto, deve-se entender libido como *intensidade da energia dinâmica do instinto sexual* — ou seja, o seu elemento quantitativo.

Essa carga energética, esse “combustível” que encontramos na origem de nossas atividades motoras e em nosso funcionamento psíquico inconsciente é o que nos impele em nossas atitudes enquanto seres humanos. A luta entre *Eros* (deus do amor na mitologia grega) e *Tanatos* (deus da morte na mesma mitologia) prolonga-se durante toda a vida, e são os mecanismos de defesa do *ego* como o recalque, a sublimação ou a identificação, entre outros, os que procuram estabelecer esse equilíbrio pulsional de que falamos dentro do quadro de estrutura clínica em que cada ser humano está inserido, seja a neurose, a perversão ou a psicose.

O conceito de compulsão à repetição desenvolvido por Freud, ligado às pulsões, segundo Roudinesco e Plon (1997, p. 656), tenta:

dar conta de um processo inconsciente e, como tal, impossível de dominar, que obriga o sujeito a reproduzir sequências (atos, ideias, pensamentos ou sonhos) que, em sua origem, foram geradores de sofrimento, e que conservaram esse caráter doloroso.

Esta compulsão à repetição provém do campo pulsional, com o qual está intimamente ligado que, segundo os próprios Roudinesco e Plon (1997, p. 656), tem uma “insistência conservadora”. Na análise literária sob o viés da crítica psicanalítica, a tarefa é justamente detectar estas marcas pulsionais e compulsivas nas narrativas que o sujeito da enunciação deixa transparecer.

Por outro lado, Freud apropria-se da história de Édipo para postular o complexo que serve de coluna vertebral a sua teoria, como antes comentado. O complexo de Édipo poderia ser resumido sumariamente na maneira pela qual enfrentamos a interdição do incesto no momento em que o Pai, a Lei, faz-nos saber que o nosso desejo pela mãe não pode ir adiante e ser consumado. A resolução do complexo de Édipo determinará em que tipo de estrutura clínica nos situaremos: a neurose (em que se assume a interdição), a perversão (em que há uma renegação ou desmentido da interdição) e a psicose (em que há uma rejeição da interdição).

Inicialmente, em seus primeiros meses de vida, a criança não estabelece nenhuma diferenciação entre ela e sua mãe, ela é o “centro do universo”. Ao mesmo tempo, ela se encontra totalmente sob a proteção de sua mãe, em termos de alimentação e proteção. A satisfação desses *instintos* é puramente biológica, mas a criança sente, ao se alimentar por meio do seio de sua mãe, um *prazer* que ultrapassa o instinto biológico e se situa dentro do *impulso* da libido. Freud considera esta a primeira manifestação da sexualidade no sujeito e estabelece três fases sexuais: a primeira é a oral, associada ao impulso de incorporar objetos e que se prolonga no beijo na vida adulta. A segunda é a anal, com a incorporação de uma segunda zona erógena em que a criança experimenta prazer erótico com a expulsão e a destruição, mas que atua ao mesmo tempo como desejo de retenção e controle, por meio da ejeção ou da retenção das fezes. A terceira é a fálica, em que o impulso sexual é focado nos órgãos genitais. A estas fases sexuais da criança Freud dá o nome de *autoerotismo*, uma vez que o impulso sexual não está dirigido ao mundo externo, ainda não reconhecido pelo sujeito, mas também não há um investimento no próprio sujeito; trata-se de uma fase em que o ego não está suficientemente desenvolvido para saber o destino desses impulsos. Terry Eagleton (2006, p. 231) assim explica:

O que podemos imaginar nos primeiros anos da vida da criança, então, não é um sujeito unificado que enfrente e deseje um objeto estável, mas um campo de forças complexo, oscilante, no qual o sujeito (a própria criança) é colhido e dispersado, no qual ele ainda não possui nenhum centro de identidade e no qual os limites entre ele próprio e o mundo externo são indeterminados. Dentro desse campo de força libidinal, os objetos e os objetos parciais surgem e desaparecem novamente, mudam de lugar caleidoscopicamente; entre tais objetos ocupa lugar de destaque o corpo da criança, no qual se desenvolve o jogo dos impulsos. Podemos falar disso também como de um "auto-erotismo", no qual Freud por vezes inclui toda a sexualidade infantil: a criança sente prazer erótico com seu próprio corpo, sem ser capaz ainda de vê-lo como um objeto completo.

Diferente é o período narcísico ou *narcisismo*, em que agora sim o próprio corpo do sujeito, seu ego, é o alvo do impulso sexual, é “catexiado” ou tomado como objeto de desejo (EAGLETON, 2006, p. 231).

Conforme Freud, esses impulsos sexuais da fase pré-edipiana adquirem outro relevo quando a criança verifica que sente desejos incestuosos, de união sexual do menino com a mãe e do desejo da menina de ter um filho com o pai (um filho menino com um pênis que ela não tem). Impõe-se aqui o princípio da realidade, em que o menino renuncia à mãe por medo de ser castrado pelo pai; a ameaça não é pronunciada, mas vendo ele que a

menina é “castrada”, diante dessa possibilidade ele resigna seu impulso para com a mãe e identifica-se com o pai com a esperança de um dia assumir esse lugar simbólico que agora tem o pai. Essa resolução do complexo de Édipo, como comentado anteriormente, dará lugar às três possíveis estruturas psíquicas: neurose, psicose e perversão. A neurose constitui o processo por meio do qual o *ego*, a instância do *superego*, reprime o desejo e retorna o impulso para o inconsciente. Este permanece recalado, mas com sua carga libidinal intacta, isto é, não há uma *descatexiação*, o desejo permanece. O preço a pagar é uma manifestação neurótica que pode ser *obsessiva* (acomodar objetos de maneira pré-determinada em uma estante sempre da mesma maneira), *histérica* (a paralisia de um braço sem causas orgânicas) ou *fóbica* (medo de determinados lugares ou condições). Mais complexa é a psicose, em que o *superego* é tão exigente que o *ego* rompe relações com o mundo externo, desconhece o princípio de realidade; ao não ser capaz de reprimir o desejo do inconsciente, este cria uma “realidade” alucinatória. O resultado pode ser a *paranoia* (do grego *para* = ao lado e *noia* = inteligência), em que o sujeito, por exemplo, tem complexo de grandeza e “conta vantagens” sobre feitos que jamais realizou, ou tem mania de perseguição. Outro desfecho possível é a *esquizofrenia*, em que o *ego* é inundado com as fantasias inconscientes tornando-o caótico.<sup>5</sup> Terry Eagleton (2006, p. 239) comenta:

---

<sup>5</sup>Em seu texto “O Inconsciente”, Freud ([1915c], p. 351-370) descreve as características do mesmo (o inconsciente), que poderíamos resumir em: a) ausência de cronologia: no *Inconsciente* não existe tempo cronológico; os eventos acontecem sempre no presente, mesmo que se refiram ao passado ou ao futuro. Nos sonhos, é possível verificar esta característica de maneira específica e direta: o que se vive pertence ao momento atual. Uma pessoa pode ter um conflito inconsciente com um evento de um passado distante, por exemplo, alguém que lute contra a autoridade paterna, já adulto, por conflitos originados quando o sujeito era uma criança; b) ausência de conceito de contradição: o *Inconsciente* não tem tampouco um conceito definido de contradição. Não há coordenação entre seus elementos e não existe a antítese. Amor e ódio estão juntos e um não anula o outro, valendo isso para qualquer categoria; c) linguagem simbólica: o *Inconsciente* utiliza símbolos para exprimir significados. Uma imagem está associada a uma ideia, pelo que passa a ser simbólica, querendo dizer outra coisa. Outra vez é nos sonhos onde mais manifestamente se verifica esta propriedade: um sujeito que sonha continuamente que cai de um terceiro andar pode estar retrocedendo a um episódio de queda na tenra infância, por um descuido da mãe ao trocá-lo; d) igualdade de valores para a realidade interna e a externa ou supremacia da primeira: verificável nos psicóticos, uma pessoa que diz ter um doutorado quando na verdade nem sequer acabou o ensino fundamental, não está, conforme o caso, “contando vantagem”. Do ponto de vista do funcionamento interno, no seu inconsciente, a questão é tão séria como o seria para uma pessoa normal na realidade externa, isto é, social; e) predomínio do princípio do prazer: o princípio do prazer se confronta com o princípio da realidade. Não podemos fazer tudo o que queremos. Ou melhor, não devemos fazer tudo o que queremos; nas estruturas psíquicas das psicoses, e às vezes das neuroses, o princípio do prazer vence o jogo contra o princípio da realidade. O impulso que desestabiliza a carga libidinal, então, encontra um caminho do *Inconsciente* para a *Consciência*, restabelecendo a carga (princípio da economia); mesmo que se tenha que pagar por isso um preço, em termos de nosso relacionamento com a sociedade e com as leis.

A esquizofrenia compreende um desligamento da realidade e um retraimento sobre o próprio eu, com uma produção excessiva, mas pouco sistematizada, de fantasias: é como se o "id", ou desejo inconsciente, se tivesse revolvido e inundado a mente consciente com sua falta de lógica, suas associações disparatadas e com ligações mais afetivas do que conceituais entre as idéias. Nesse sentido, a linguagem esquizofrênica guarda uma interessante semelhança com a poesia.

A última das estruturas psíquicas, a perversão, tem causas mais difíceis de estabelecer, mas dá-se em casos como a pedofilia, a necrofilia e outros desvios notórios da finalidade do impulso sexual quanto ao sujeito de desejo.

A importância da resolução do complexo de Édipo na constituição do sujeito pode ser resumida no seguinte comentário de Eagleton (2006, p. 235):

Antes de deixarmos a questão do complexo de Édipo, devemos enfatizar sua enorme relevância para a obra de Freud. Não se trata apenas de mais um complexo: ele é a estrutura das relações pelas quais chegamos a ser os homens e as mulheres que somos. É o ponto em que somos produzidos e constituídos como sujeitos, e um dos problemas que ele nos cria é o de ser sempre, de alguma forma, um mecanismo parcial e incompleto. Ele indica a transição do princípio do prazer para o princípio da realidade; do âmbito fechado da família para a sociedade em geral, já que passamos do incesto para as relações extrafamiliares; e da Natureza para a Cultura, já que podemos considerar as relações do bebê com a mãe como mais ou menos "naturais", e a criança pós-edípica como um ser no processo de assumir uma posição em uma ordem cultural global. [...] Além disso, o complexo de Édipo é para Freud o início da moral, da consciência, do direito e de todas as formas da autoridade social e religiosa. A proibição, real ou imaginária, do incesto pelo pai simboliza toda a autoridade superior que será mais tarde encontrada; e, ao "introjetar" (tornar sua) essa lei patriarcal, a criança começa a formar aquilo que Freud chama de superego, a voz pavorosa e punitiva da consciência.

A resolução do complexo de Édipo situará o sujeito dentro do princípio da realidade. Assim, esta condição leva-nos, outra vez, à necessidade do indivíduo de viver de maneira civilizada, de construir uma civilização, pela qual tem que se ajustar a várias regras, entre outras (mas nela começa) à interdição do incesto. Freud o diz de maneira quase poética:

A civilização constitui um processo a serviço de Eros, cujo propósito é combinar indivíduos humanos isolados, depois famílias e, depois ainda, raças, povos e nações numa única grande unidade, a unidade da humanidade. Porque isso tem de acontecer, não sabemos; o trabalho de Eros é precisamente este. Essas reuniões de homens devem estar libidinalmente ligadas umas às outras. (FREUD, 1930, p. 28).

A combinação dos indivíduos humanos que dá lugar à civilização, já vimos, tem o seu preço a pagar. Se por um lado a civilização aceita a interdição do incesto, obriga o homem a viver inserido nas normas sociais pré-estabelecidas e possibilita a reprodução do ser humano na constituição das famílias (e povos e nações), por outro lado o *indivíduo* uno e único acaba sendo cindido, isto é, dividido em dois por causa do *inconsciente*. Se o homem sabe de sua consciência, de seu *ego* que mantém laços estreitos com o mundo exterior ao qual deve se adaptar, o inconsciente permanece velado a ele, só se manifestando de maneira indireta, por meio de mecanismos que o sujeito não controla. Portanto, são inconscientes os processos psíquicos que não podem ser evocados voluntariamente a partir da consciência. Somente pode-se ter acesso ao inconsciente através de suas manifestações na consciência. Nesta, o inconsciente aparece sob os disfarces que a censura dos sistemas *Pré-consciente* e *Consciente* lhe impõem, pelo que suas manifestações estão distorcidas e modificadas. Freud ([1915c], p. 354), em sua defesa do sistema inconsciente, afirma que:

os dados da consciência apresentam um número muito grande de lacunas; tanto nas pessoas sadias como nas doentes ocorrem com freqüência atos psíquicos que só podem ser explicados pela pressuposição de outros atos, para os quais, não obstante, a consciência não oferece qualquer prova. Estes não só incluem *parapraxias*<sup>6</sup> e sonhos em pessoas sadias, mas também tudo aquilo que é descrito como um sintoma psíquico ou uma obsessão nas doentes; nossa experiência diária mais pessoal nos tem familiarizado com idéias que assomam à nossa mente vindas não sabemos de onde, e com conclusões intelectuais que alcançamos não sabemos como.

Freud vai além e postula que, na verdade, nossa consciência carrega somente uma pequena parte das memórias de eventos acontecidos em nossa vida; a maior parte está no sistema *inconsciente*:

Podemos ir além e afirmar, em apoio da existência de um estado psíquico inconsciente, que, em um dado momento qualquer, o conteúdo da consciência é muito pequeno, de modo que a maior parte do que chamamos conhecimento consciente deve permanecer, por consideráveis períodos de tempo, num estado de latência, isto é, deve estar psiquicamente inconsciente. (FREUD, [1915c], p. 354).

---

<sup>6</sup> O chiste, o lapso, o ato falho [observação nossa].

Assim, Freud considera que o caminho de busca do inconsciente parte das *lacunas* deixadas pela consciência, conforme Garcia-Roza (1994, p. 171):

Freud inicia seu extenso artigo *O Inconsciente* assinalando que é nas lacunas das manifestações conscientes que temos de procurar o caminho do inconsciente. Essas lacunas vão trazer para o primeiro plano da investigação psicanalítica aquilo que Lacan, seguindo Freud, chamou de “formações do inconsciente”: o sonho, o lapso, o ato falho, o chiste e os sintomas.

Garcia-Roza, em um verdadeiro panegírico da intertextualidade, na linha da morte do autor de Roland Barthes, afirma também que:

Com Althusser, aprendemos que ler não é reproduzir especularmente um texto, mas sim produzir a partir dele um discurso, isto é, produzir, a partir da letra do texto, um discurso do texto. Ninguém lê o que está escrito. A diferença está em que alguns sabem disso. Freud, sobre todos, o sabia. Tanto que, partindo do texto manifesto — do sonho, do sintoma, do ato falho —, foi procurar um outro texto escrito pelo inconsciente e regido pelo processo primário cujas leis são irredutíveis às do processo secundário. (GARCIA-ROZA, 1994, p. 172).

Esse texto manifesto de que Garcia-Roza fala, trata-se das chamadas *formações do inconsciente*: os sonhos, as lembranças encobridoras, os atos falhos. Freud explicou estas formações do inconsciente no ensaio *A psicopatologia da vida cotidiana*, de 1901.

Para Freud, é nos sonhos que o inconsciente manifesta-se de maneira mais clara e aberta, ou, dito de outra maneira, é possível, mediante a interpretação dos sonhos, descobrir quais são as manifestações do inconsciente. A teoria dos sonhos e sua técnica de interpretação foram analisadas por Freud em seu texto *A Interpretação dos Sonhos*, de 1900. Os sonhos operam em dois registros: a) aquilo que o sujeito lembra-se de ter sonhado, o *conteúdo manifesto* do sonho; e b) aquilo oculto e inconsciente, passível de uma interpretação, o *conteúdo latente* do sonho. Na terapia psicanalítica, o sujeito relata ao psicanalista o que se lembra dos sonhos; estes enunciados precisam ser analisados mediante a técnica de associação de ideias (pela fala) para desvendar outros enunciados ocultos, do inconsciente, num processo que vai do conteúdo manifesto ao conteúdo latente. Os enunciados contêm *significações* que mostram o impulso reprimido, recalçado no inconsciente e que vêm à tona mediante essa

formação do inconsciente. Friedrich Wilhelm Nietzsche tinha se antecipado a Freud, esboçando a ideia de maneira filosófica:

A função cerebral mais afetada pelo sono é a memória; não que cesse inteiramente, mas é reconduzida a um estado de imperfeição semelhante ao que pode ter tido em todos os indivíduos, nos primeiros tempos da humanidade, de dia e em vigília. Caprichosa e confusa como está, confunde incessantemente as coisas em razão das mais fugazes semelhanças: mas é com o mesmo capricho e com a mesma confusão que os povos inventaram suas mitologias e ainda hoje os viajantes costumam observar como o selvagem tende a esquecer como seu espírito, após um breve esforço da memória, começa a titubear e ele, por pura fadiga, profere mentiras e disparates. Mas todos nós no sonho nos parecemos com esse selvagem: o reconhecimento imperfeito e a assimilação errônea são a causa do mau raciocínio de que nos tornamos culpados durante o sonho: a tal ponto que, ao rememorarmos claramente um sonho, nos espantamos em nós mesmos por abrigar tanta loucura. (NIETSCHE, 2007, p. 35-36).

Freud deu mais um passo gigantesco na direção de tentar pôr em ordem toda essa “tanta loucura” que Nietzsche proclamava com a interpretação dos sonhos, sua condensação metafórica e seu deslocamento metonímico.

Outra formação do inconsciente são os atos falhos. Freud começou suas análises do sistema inconsciente justamente suspeitando desses esquecimentos ou ações involuntárias que os sujeitos cometiam e que claramente ele percebeu como não casuais, mas veiculadas por um determinismo psíquico por motivos do inconsciente. Aqueles nomes que pronunciamos em lugar de outros ou aquelas situações que cremos já ter vivido são desejos do inconsciente que passam à consciência, atos bem sucedidos em nível inconsciente que a consciência não esperava, por assim dizer. Laplanche e Pontalis (2001, p. 10) assim o definem:

Ato pelo qual o sujeito, a despeito de si mesmo, substitui um projeto ao qual visa deliberadamente por uma ação ou uma conduta imprevista. Tal como em relação ao lapso, Sigmund Freud foi o primeiro, a partir da Interpretação dos Sonhos, a atribuir uma verdadeira significação ao ato falho, mostrando que é preciso relacioná-lo aos motivos inconscientes de quem o comete. O ato falho ou acidental torna-se equivalente a um sintoma, na medida em que é um compromisso entre a intenção consciente do sujeito e seu desejo inconsciente.

A intenção consciente não pode ser satisfeita, pelo que o sujeito acomete uma ação (geralmente na forma de uma expressão, oral ou escrita) que satisfaça o desejo inconsciente.

Finalmente, as lembranças encobridoras são outra formação do inconsciente e consistem naquelas lembranças fragmentárias de nossa infância. O sistema inconsciente vai “ocultando” aquelas mais desagradáveis, num processo de deslocamento, afastando-as da consciência. As lembranças mais importantes são ocultadas pelas menos importantes; estas lembranças encobridoras possuem um vínculo associativo com o conteúdo reprimido das lembranças sim lembradas (FREUD, [1898]). Laplanche e Pontalis (2001, p. 209) as definem como:

Lembrança infantil que se caracteriza ao mesmo tempo pela sua especial nitidez e pela aparente insignificância do seu conteúdo. A sua análise conduz a experiências infantis marcantes e a fantasias inconscientes. Como o sintoma, a lembrança encobridora é uma formação de compromisso entre elementos recalçados e a defesa.

É justamente na leitura das manifestações do inconsciente que a psicanálise tentará desvendar a etiologia das psicopatologias; o sonho, nesta lista, ocupa um lugar de destaque. A metodologia particular de prática clínica da psicanálise consiste em tentar conseguir a *catarse* do paciente, explorando o inconsciente por meio do *tratamento pela fala*. O processo ocorre mediante o jogo de associação livre, em que o paciente diz o que lhe vem à mente sem se preocupar com sua lógica ou conteúdo, e da interpretação desse “texto”, por parte do psicanalista. O método parte do conhecimento que por mais que se diga “qualquer coisa”, na elaboração inconsciente não se estará dizendo uma “coisa qualquer”, pois a associação de significados mostra as intenções do inconsciente. Nossa linguagem não é aleatória, qualquer discurso obedece a uma lógica, a princípio consciente, mas, sobretudo, inconsciente. Estas representações estão veiculadas por duas figuras retóricas, principalmente, das quais a psicanálise lança mão para utilizá-las em seu método de associação de ideias: a metáfora, isto é, o transferir o significado de um significante para outro significante que mantenha uma relação de analogia com o primeiro: cabelo branco/velhice (significantes), para descrever um período específico da vida de uma pessoa com determinadas características, como a perda de vitalidade ou a experiência (significado); e a metonímia, ou o designar um objeto por meio da palavra designativa de outro objeto que tem com o anterior uma relação

específica (matéria/objeto, causa/efeito, parte/todo, continente/conteúdo, lugar/produto, autor/obra): o “beber o copo inteiro”, obviamente, refere-se a ter bebido todo o líquido. Na metáfora, há uma condensação; na metonímia, um deslocamento. A narrativa literária utiliza constantemente estes recursos que fazem surgir enunciações específicas, nas entrelinhas do texto e do inconsciente, as quais, quando desvendadas, oferecem uma leitura ímpar, como o é a leitura da crítica psicanalítica; essa leitura é a que tentaremos fazer na análise do *corpus*, no terceiro capítulo do trabalho.

Assim, se vimos que o homem renuncia de maneira sistemática aos seus impulsos a ponto de ficar cindido em prol da *civilização*, ele se depara também com outra situação não menos fácil de resolver. O problema em que o homem tropeça é que, ao lado de Eros, convive Tanatos: ao lado da necessidade de amor há, ao mesmo tempo, uma necessidade de destruição que é inerente ao sujeito, inata do ser humano. Freud assim o descreve:

Mas o natural instinto agressivo do homem, a hostilidade de cada um contra todos e a de todos contra cada um, se opõe a esse programa da civilização. Esse instinto agressivo é o derivado e o principal representante do instinto de morte, que descobrimos lado a lado de Eros e que com este divide o domínio do mundo. Agora, penso eu, o significado da evolução da civilização não mais nos é obscuro. Ele deve representar a luta entre Eros e a Morte, entre o instinto de vida e o instinto de destruição, tal como ela se elabora na espécie humana. Nessa luta consiste essencialmente toda a vida, e, portanto, a evolução da civilização pode ser simplesmente descrita como a luta da espécie humana pela vida. E é essa batalha de gigantes que nossas babás tentam apaziguar com sua cantiga de ninar sobre o Céu (FREUD, 1930, p. 28).

A descrição é quase poética e Freud define aqui, de alguma maneira, o próprio destino do homem na terra ou o significado da existência. A luta entre *Eros* e *Tanatos* constitui a fase final da teoria das pulsões, que são resumidas justamente em pulsões de vida e pulsões de morte. Ao mesmo tempo em que o homem tenta avançar em busca da felicidade, existe um componente nele próprio que o impele para trás, para o estado em que se encontrava *antes* da vida. E essa luta é a que estabelece o *ego* (a consciência) com o *id* (o inconsciente), sob a censura do *superego* (as regras que a civilização impõe). Nesse sentido, conforme Eagleton (2006, p. 242):

O ego é uma entidade digna de pena, precária, acossada pelo mundo exterior, golpeada pelas censuras cruéis do superego, perseguida pelas exigências ambiciosas e insaciáveis do id. A compaixão de Freud pelo ego é uma compaixão pela raça humana, que vive sob as exigências quase intoleráveis que lhe são impostas por uma civilização construída sobre a repressão do desejo e o adiamento da satisfação.

A repressão do desejo e o adiamento da satisfação constituem, assim, a essência da civilização. O preço é, por um lado, o homem dividido entre sua consciência e seu inconsciente, mas, por outro lado, constitui a perene e perpétua batalha entre Eros e Tanatos; a julgar por Freud, as perspectivas não são boas, e assim como ele deixa claro que com a compulsão à repetição a balança inclina-se finalmente por Tanatos, em *O Futuro de uma Ilusão* (1930, p. 57) afirma que “uma civilização que deixa um número tão grande de seus participantes insatisfeitos e os leva à revolta não tem, nem merece ter a perspectiva de uma existência duradoura.”

Se os processos psicossomáticos veiculados pela neurose, a psicose e a perversão são as manifestações do inconsciente à repressão que a civilização impõe, mais escuro é o caso da melancolia, patologia que até hoje os teóricos da psicanálise não coincidem em enquadrar como sendo neurose ou psicose, dada a sua peculiar característica, em que a luta entre Eros e Tanatos acontece não com o *ego* e o *mundo externo*, mas dentro do próprio sujeito.

## 1.2 LUTO E MELANCOLIA

Tento lhes falar de um abismo de tristeza, dor incomunicável que às vezes nos absorve, em geral de forma duradoura, até nos fazer perder o gosto por qualquer palavra, qualquer ato, o próprio gosto pela vida. Onde vem esse sol negro? De que galáxia insensata seus raios invisíveis e pesados me imobilizam no chão, na cama, no mutismo, na renúncia?

*Julia Kristeva*

Os processos de luto e da melancolia são similares, afecções paralelas, mas não iguais. O *luto* é a reação à perda de um ser amado ou de uma abstração equivalente, como podem ser a liberdade, a pátria (pelo exílio), ideais etc. Traz normalmente desvios da conduta normal, porém não é considerado um estado patológico; após certo tempo é superado

e não é conveniente, e é até contraproducente, perturbá-lo. Os traços intrapsíquicos que manifesta o luto são um desânimo profundamente doído, cessação do interesse pelos acontecimentos do mundo exterior, a perda da capacidade de amor e a inibição de toda produtividade. O *eu (ego)* entrega-se de tal maneira ao processo que se produz uma quase total restrição que não dá lugar a outros propósitos ou interesses. No luto, o princípio da realidade mostra que o objeto amado não mais existe e demanda que a libido rompa todo vínculo com ele. Neste estado de coisas, é possível que surja um desconhecimento ou estranhamento da realidade e se conserve o desejo do objeto mediante uma psicose alucinatória de desejo, mas o normal é que o exame da realidade prime. De qualquer maneira, resulta em um processo levado a cabo de maneira paulatina, muitas vezes demorada, com um grande gasto de energia de carga libidinal e continuando a existir na consciência o objeto perdido enquanto o processo dura. Os pontos de contato da libido com o objeto são repetidamente acessados e rejeitados (pela não existência atual do objeto, conforme o princípio de realidade), acontecendo uma subtração sucessiva da libido com um conseqüente desprazer, até que o *eu* fica livre da carga libidinal e de toda inibição voltando ao estado normal anterior ao processo. Um ponto importante diz respeito à *ambivalência emocional*, isto é, as pulsões de vida e de morte existentes em toda instância psíquica, o amor e ódio que despertam o objeto de desejo (*Eros* e *Tanatos* de que já falamos): no processo de luto, as cargas libidinais são reduzidas até cessarem ora pela ira que culpa o objeto de não mais aí estar, ora por não considerar mais o objeto como algo de valor. “O trabalho de luto consiste, assim, num desinvestimento de um objeto, ao qual é mais difícil renunciar na medida em que uma parte de si mesmo se vê perdida nele” (Mannoni, 1995, p. 91).

Elisabeth Kubler-Ross (1996), em *Sobre a Morte e o Morrer*, fala de cinco estágios pelos quais a pessoa passa antes da aceitação da morte inevitável. Estes estágios poderiam ser comparados ao processo de luto, ocupando cinco fases às que, normalmente, o indivíduo se vê submetido. Estas cinco fases são: a negação, a raiva, a barganha, a depressão e a aceitação. Cada fase representa um estado em que a pessoa se encontra.

A primeira fase é a negação e consiste em uma defesa temporária, sendo que são raros os casos em que persiste até o final da vida. É substituída por uma aceitação parcial. Kubler-Ross (1996, p. 52) comenta:

A negação, ou pelo menos a negação parcial, é usada por quase todos os pacientes, ou nos primeiros estágios da doença ou logo após a constatação, ou, às vezes, numa fase posterior. [...] A negação funciona como um pára-choque depois de notícias inesperadas e chocantes, deixando que o paciente se recupere com o tempo, mobilizando outras medidas menos radicais.

A segunda fase é a raiva, que substitui a negação quando não há mais como mantê-la, pelo princípio da realidade; vem acompanhada de sentimentos de ressentimento, raiva, revolta e inveja.

O terceiro estágio é a barganha. Ela tem uma duração curta, mas tem uma utilidade para a pessoa. Psicologicamente, essas promessas estarão associadas a alguma culpa recôndita. O sujeito promete a Deus ser como Ele quer que o sujeito seja se O livrar da atual situação (a iminência da morte, por exemplo). Comenta Kubler-Ross (1996, p. 95) que:

o terceiro estágio, o da barganha, é o menos conhecido, mas igualmente útil ao paciente. Se, no primeiro estágio, não conseguimos enfrentar os tristes acontecimentos e nos revoltamos contra Deus e as pessoas, talvez possamos ser bem sucedidos na segunda fase, entrando em algum tipo de acordo que adie o desfecho inevitável.

O quarto estágio é a depressão. A pessoa retira-se para seu mundo interno, isolando-se, de maneira melancólica, sentindo-se impotente diante da situação.

O quinto e último estágio é o da aceitação e constitui uma espécie de fuga dos sentimentos. As pessoas que têm uma melhor reação são aquelas que puderam, durante as fases anteriores, expor suas raivas, chorar, falar sobre seus medos e fantasias. Elas conseguem alcançar o estágio da aceitação, levando a uma *decatexia*.<sup>7</sup> Uma das formas da pessoa liberar-se do luto é aceitando o princípio da realidade. Assim, conseguirá desligar-se e canalizar a libido para outro objeto.

Diferentemente do luto, a melancolia tem características parecidas, mas ao mesmo tempo bem diferentes, principalmente, quanto ao deslocamento da energia pulsional (libido) para o objeto investido (“*catexiado*”).

---

<sup>7</sup> O termo *catexia* designa “uma mobilização de energia pulsional que tem por consequência ligar esta última a uma representação, a um grupo de representações, a um objeto ou a partes do corpo” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 398). A *decatexia* é o processo inverso, a frieza total em relação ao objeto como ocorre na depressão, marcada por apatia e desinteresse.

Roudinesco e Plon (1977, p. 505) definem a melancolia nos seguintes termos:

Termo derivado do grego *melas* (negro) e *kholé* (bile), utilizado em filosofia, literatura, medicina, psiquiatria e psicanálise para designar, desde a Antiguidade, uma forma de loucura caracterizada pelo humor sombrio, isto é, por uma tristeza profunda, um estado depressivo capaz de conduzir ao suicídio, e por manifestações de medo e desânimo que adquirem ou não o aspecto de um delírio.

A *melancolia* comporta um estado de ânimo profundamente doloroso, com igual perda de interesse pelo mundo exterior, inibição das funções e perda da capacidade de amar como no luto, mas com o acréscimo de uma diminuição do amor próprio, da autoestima. Este último estágio se traduz em recriminações que o sujeito faz para consigo mesmo e pode até acarretar, inclusive, a espera de um autocastigo. A melancolia constitui, em alguns casos, a reação à perda de um objeto amado, mas essa perda tem uma natureza mais ideal: o objeto de amor não morre, mas se perde como objeto erótico (a noiva abandonada da que fala Freud). Em outras ocasiões, o sujeito não sabe exatamente o que se perdeu, e jaz aqui a grande diferença com o luto: neste, a perda é sentida (captada) pela consciência; na melancolia, a perda do objeto é inconsciente, a consciência nada sabe disso, daí a dificuldade para resolver o problema. A perda do objeto de desejo tem efeito no próprio *eu* (ego) do sujeito que, diante da perda, em vez de deslocar a libido para outro objeto a retrai ao eu, permitindo uma identificação do eu com o objeto abandonado, transformando a perda do objeto numa perda do próprio eu. Este processo tem uma clara base narcisista na eleição inicial do objeto para que, em caso de qualquer contrariedade, a carga erótica possa voltar ao eu, daí a identificação deste com o objeto perdido quando este se perdeu. A identificação narcisista é a mais primitiva de todas; o problema consiste em que, em casos de melancolia e devido à ambivalência emocional, as tendências sádicas e de ódio voltam-se contra o próprio sujeito, o que talvez permita esclarecer a tendência ao suicídio. Roudinesco e Plon (1998, p. 507) comentam que:

Enquanto o sujeito, no trabalho do luto, consegue desligar-se progressivamente do objeto perdido, na melancolia, ao contrário, ele se supõe culpado pela morte ocorrida, nega-a e se julga possuído pelo morto ou pela doença que acarretou sua morte. Em suma, o eu se identifica com o

objeto perdido, a ponto de ele mesmo se perder no desespero infinito de um nada irremediável.

No luto, o *eu* domina o sofrimento da perda do objeto e arremete libidinalmente contra outros objetos; na melancolia, por ser um processo inconsciente, não é possível tal tarefa, pois deixa sequelas, com desenlaces que vão de estados intensos de exaltação (manias) ao suicídio já comentado.

A respeito da enorme sensação de mal-estar que sente o melancólico, comenta Garcia-Roza (1995, p. 76):

Uma outra diferença notável entre a perda objetual que caracteriza o luto e a que caracteriza a melancolia é que, enquanto no luto é o mundo que se torna pobre e vazio, na melancolia é o próprio eu. A desvalorização que o melancólico faz do próprio eu, a autodegradação, a insistente declaração do quanto é uma pessoa moralmente desprezível, a facilidade com que se envilece perante os outros esperando ser expulso ou punido não admitem contestação. Nada que se diga em sentido contrário é acatado pelo melancólico ou minora seu sentido de inferioridade.

A melancolia é um estado muito antigo na humanidade, confundido facilmente com a depressão. De uma ou outra maneira, constata-se um estado dominante presente em nosso cotidiano, extremamente atual, no sentido de um “mal-estar da modernidade”, marcado por uma intensa inibição psíquica e física, expressando-se em sentimentos de impotência, culpa, vazio e sofrimento. Lebrun (2004, p. 44) afirma que:

Ninguém contestará que nosso social está, atualmente, profundamente modificado: ademais, sua evolução se dá de um modo tão rápido que com freqüência nos sentimos impotentes quanto a identificar as articulações de onde procedem todas as mudanças a que assistimos. Citemos, sem impor ordem, a mundialização da economia, a desafetação do político, o crescimento do individualismo, a crise do Estado providência, os excessos de tecnologia, o aumento da violência ao mesmo tempo que a evitação da conflitualidade, a escalada do juridismo.

Nesse sentido, Adorno e Horkheimer (1985, p. 3-4) nos alertam para o esvaziamento do espírito:

Desaparecendo diante do aparelho a que serve, o indivíduo vê-se, ao mesmo tempo, melhor do que nunca provido por ele. Numa situação injusta, a impotência e a dirigibilidade da massa aumentam com a quantidade de bens a ela destinados. A elevação do padrão de vida das classes inferiores, materialmente considerável e socialmente lastimável, reflete-se na difusão hipócrita do espírito. Sua verdadeira aspiração é a negação da reificação. Mas ele necessariamente se esvai quando se vê concretizado em um bem cultural e distribuído para fins de consumo. A enxurrada de informações precisas e diversões assépticas desperta e idiotiza as pessoas ao mesmo tempo. [...] Nas condições atuais, os próprios bens da fortuna convertem-se em elementos do infortúnio.

E esse esvair-se do sujeito muitas vezes direciona-se perigosamente para a melancolia.

Na história da civilização, a melancolia adotou distintos significados: manifestação de loucura, uma tristeza maligna, ou até um estado maníaco que resultava em genialidade e em contato profundo com as verdades sobre a existência. Embora se apresentando de maneira nebulosa, a melancolia sempre esteve ligada, de alguma forma, às vivências dolorosas de perda: frustrações, decepções, desamparo, humilhações, abandono etc. Assim, é possível reunir todos estes eventos sob o signo de *registro da perda*, isto é, aos limites do ser humano frente ao desejo de controlar e dominar os acontecimentos da existência. O *registro da perda* evidencia a impotência e fragilidade do homem e, em última instância, da civilização, frente à supremacia do destino. (BIRMAN, 2006)

Para o estudo da melancolia, Freud baseou-se nas assim chamadas neuroses atuais, ou seja, a neurose de angústia provocada por uma vida sexual insatisfatória, no atual momento, e não derivada do recalçamento da resolução do Complexo de Édipo. Ele constatou que a angústia de seus pacientes estava relacionada com a sexualidade. O coito interrompido, por exemplo, constitui fonte de desprazer e angústia, uma angústia não prolongada ou recordada (mas *atual*), ao contrário da histeria (do recalçado na infância). Assim sendo, sua origem deve ser buscada na esfera física, isto é, um fator físico da vida sexual que produzirá um acúmulo de tensão sexual por um bloqueio na descarga. Esse excesso de tensão sexual passa então por um processo de transformação, surgindo a angústia. A partir deste pressuposto, Freud vai desenvolver algumas hipóteses sobre melancolia. O processo tem uma abordagem econômica e mecanicista, centrado na ideia de represamento ou descarga de energia física e psíquica. (PERES, 2010). Esta ideia toma a forma de uma sensação “voluptuosa”; diz Freud:

A anestesia, realmente, sempre consiste na omissão da sensação voluptuosa, que deve ser dirigida para o grupo sexual psíquico após a ação reflexa que descarrega o órgão efector. A sensação voluptuosa é medida pela quantidade da descarga ([1895], p. 286).

Os melancólicos apresentariam, então, uma espécie de anestesia psíquica; porém, se na neurose de angústia o bloqueio é de energia física, no que toca à melancolia há que se pensar em uma tensão psíquica que não se satisfaz. Os melancólicos, comenta, são frequentemente anestésicos, não apresentam desejo de coito e carecem de sensação de prazer, mas tem uma enorme necessidade de amor. Assim explica:

Aqui se pode intercalar algum conhecimento que nesse meio tempo se obteve acerca do mecanismo da melancolia. Com freqüência muito especial verifica-se que os melancólicos são anestésicos. Não têm necessidade de relação sexual (e não têm sensação correlata). Mas têm um grande anseio pelo amor em sua forma psíquica – uma tensão erótica psíquica (*psychische Liebespannung*), poder-se-ia dizer. Nos casos em que esta se acumula e permanece insatisfeita, desenvolve-se a melancolia. Aqui, pois, poderíamos ter a contrapartida da neurose de angústia. Onde se acumula tensão sexual física – neurose de angústia. Onde se acumula tensão sexual psíquica (*psychische Sexualspannung*) – melancolia (Freud, ([1894], p. 269).

Freud enumera uma série de sintomas para a melancolia: apatia, inibição, pressão intracraniana, dispepsia e insônia, diminuição da autoconfiança, expectativas pessimistas. A distinção, ainda, entre melancolia e depressão deve-se, segundo ele, à presença da “anestesia psíquica” na primeira e sua ausência na segunda. Urania Peres (2010, p. 31) comenta que:

Freud refere-se a um “buraco na esfera psíquica”, uma “hemorragia interna”, que se instalaria e produziria um empobrecimento na excitação. Essa redução, quando intensa, produziria um retraimento no psiquismo, que por um efeito de sucção levaria os neurônios associados a abandonar a excitação, produzindo dor. Quando há excesso de comunicação com os neurônios associados, estaríamos frente à mania.

O discurso do melancólico aponta várias direções: pensamento vazio, perda de sentido, monotonia ao falar, a impressão de um domínio da sonoridade da palavra às expensas de sua significação, uma falta que não permite dar consistência à palavra. Estaríamos, então, diante de uma fragilidade, uma insuficiência constitutiva, estrutural. Essa fragilidade ou falta de adequação nas representações tem consequências no investimento do objeto, o que permitiria supor uma falha em sua constituição: o objeto não se constitui a partir de uma satisfação experimentada (o seio da mãe, por exemplo), mas surge vazio, dentro de uma realidade lógica vazia.

Na melancolia existe o *anseio por alguma coisa perdida*. Uma perda na vida pulsional, que pode ser associada à anorexia, ou seja, falta de libido, falta de apetite. Apresenta-se, assim, como um luto pela perda da libido, produzindo o efeito da inibição psíquica com empobrecimento pulsional e dor. (PERES, 2010). O problema principal da melancolia é que essa “dor de existir” levará, muitas vezes, ao suicídio.

A análise dos contos que propomos para o seguinte capítulo tentará desvendar a melancolia de suas personagens, procurando mostrar como a desventura de suas vidas manifesta-se em tendências melancólicas, terminando trágica e inevitavelmente em morte, não poucas vezes em suicídio. O percurso a ser traçado buscará delimitar o que denominamos de “sintaxe da morte”, e que se produz em pessoas que possuem uma “disposição patológica”, conforme a teoria freudiana de luto e melancolia. Com efeito, toda a obra de Quiroga está entremeada de situações que acarretam, de maneira inevitável, a morte. Essa constante tendência tem a ver, cremos, com as marcas de uma melancolia que o enunciador parece não poder evitar, fato que preenche o texto com forças destrutivas correspondentes à autorrecriação e ao autoenvilecimento do melancólico, muitas vezes finalizando em suicídio. A tendência agressiva no homem como disposição instintiva, inata e autônoma de que fala Freud, e que constitui o maior obstáculo com que tropeça a cultura, aparece como uma constante nos contos de Quiroga. Como ele mesmo diz:

este es el caso, que es el del artista de verdad. Verso, prosa: a uno y otra va a desembocarel sobrante de nuestra tolerancia psíquica. Pues vividas o no, las torturas del artista son siempre una. Relato fiel o amigo leal, ambos ejercen de pararrayos a estas cargas de alta frecuencia que nos desordena. (QUIROGA In: MARTÍNEZ ESTRADA, 2013, p. 150).

As torturas do artista parecem confluir numa desordem psíquica das personagens: buscaremos ali os estados de alma melancólicos.

### 1.3 A CRÍTICA PSICANALÍTICA

Como vimos nos comentários das *parapraxes* e nos sonhos, o conteúdo da psique humana comporta uma realidade que não é visível “a olho nu” e que se deixa apreender somente pela leitura nas “entrelinhas”. É ali que teremos que buscar os dados contingentes, as ocorrências triviais e desprezíveis, o pormenor inesperado, a alteração da ordem lógica, o desvio da norma. A nada fácil tarefa da exploração e (sempre parcial) desvendamento do inconsciente acontece justamente na delimitação das marcas que esse inconsciente deixa, o que ele manifesta. Na releitura que Jacques Lacan fez da obra de Freud, aquele argumenta que o inconsciente “se estrutura como linguagem”. Na fase que Freud denomina de *autoerotismo*, a criança não tem consciência (o *ego*, a consciência não está totalmente formada) de estar separada do mundo: ela é uma continuação da mãe ou, melhor, a mãe é uma continuação dela e não existe objeto externo a ela, não existe um *outro*; distante está ainda o sujeito uno que desejará um objeto externo estável, uma vez que ele não possui ainda um centro de identidade que o delimite do mundo externo. Essa fase é chamada por Lacan de *Imaginário*, no sentido de imagem e não de imaginação. Quando a criança se vê diante do espelho, ela se reconhece como tal em sua imagem: se a criança aqui pode ser considerada o *significante*, sua imagem é para ela o *significado*: ela mesma. Neste estágio (autoerotismo para Freud, imaginário para Lacan), não há uma divisão, um sujeito cindido: ainda não ocorreu a passagem pelo Complexo de Édipo. Num segundo momento, com a entrada do Pai, estabelece-se a interdição do incesto, a Lei que obriga o sujeito a se adaptar às normas morais e sociais; este estágio é chamado por Lacan de *simbólico*, ou de ordem simbólica, porque o pai vai justamente simbolizar a necessidade de ajustarmo-nos ao princípio da realidade; nesta fase, a criança percebe que, diferentemente da onipotência<sup>8</sup> da fase autoerótica, ela se constitui como sujeito diferente do *outro*. “Agora ela precisa compreender a observação de Saussure, de que as identidades só surgem em consequência da diferenciação - que um termo ou sujeito é aquilo que é apenas porque exclui outro”, conforme Eagleton

---

<sup>8</sup> Uma das maneiras com que Freud analisou esta fase foi com a comprovação de que quando o bebê joga fora um objeto (um brinquedo, por exemplo), ele volta a ela porque um adulto o restitui, e a criança volta a jogá-lo fora e o objeto volta a ela: o mundo em suas mãos, a “ditadura do bebê”, em palavras de Freud.

(2006, p. 249). E essa entrada na ordem simbólica ocorre no mesmo período em que a criança começa a desenvolver a linguagem, o que permite ao sujeito compreender que um signo tem significado porque é diferente de outros signos. Assim, não bastará mais com um “simples” choro para a criança ser atendida e confortada, o choro é um sinal, mas não um signo; a partir da entrada na ordem simbólica, que pressupõe a estrutura dos papéis sexual e social e das relações que constituem a família e a sociedade, o sujeito deverá encontrar os signos que os significantes veiculam.

Se a criança passou já pelo complexo de Édipo, sabe agora que tem que se ater às normas de convivência de vida social, para o que terá que reprimir boa parte dos seus desejos. Isto levará à formação do inconsciente, no recalque desses impulsos libidinais e à formação do *id*. O sujeito cindido procurará a vida inteira por aquilo que lhe foi retirado com a interdição do incesto na instauração da ordem simbólica, o desejo por sua mãe, e deslocará esse desejo para outros objetos externos. O sujeito sabe agora que não mais poderá ter acesso direto à *realidade* que constituía sua mãe na fase imaginária e buscará, com o deslocamento do desejo, esse *real*<sup>9</sup> inatingível *ad eternum*. Um significante sucederá outro significante numa cadeia infinita, porém sem termos jamais acessado àquilo que foi tirado de nós, aquele signo completo. Eagleton assim o descreve:

Ela (a criança) foi afastada dessa posse "plena" imaginária e levada para o mundo "vazio" da linguagem. A linguagem é "vazia" porque é apenas um processo interminável de diferença e de ausência: em lugar de ser capaz de possuir alguma coisa em sua plenitude, a criança agora simplesmente passará de um significante para outro, ao longo de uma cadeia lingüística potencialmente infinita. Um significante implica outro, esse implica um terceiro, e assim por diante, *ad infinitum*: o mundo "metafórico" do espelho cedeu terreno ao mundo "metonímico" da linguagem. Ao longo dessa cadeia metonímica de significantes, produzir-se-ão significações ou significados; mas nenhum objeto ou pessoa poderá jamais estar plenamente "presente" nessa cadeia. (EAGLETON, 2006, p. 251).

O inconsciente estruturado como linguagem constitui a maior originalidade da leitura que Lacan fez da obra de Freud. E a crítica psicanalítica procurará justamente esses significantes avessos que se escondem nas entrelinhas do texto literário, nas falas das personagens, nas atitudes, nos lapsos, nas elipses. Assim como o analista interpreta o sonho do paciente não pelo seu conteúdo manifesto (as palavras, imagens e ações que ali estão), mas pelo seu conteúdo latente (o que se esconde detrás daquelas palavras, imagens e

---

<sup>9</sup> Este conceito de *Real* completa a tríade que formulou Lacan, na releitura da teoria freudiana, junto com o *Imaginário* e o *Simbólico*.

ações), a crítica psicanalítica buscará as marcas enunciativas desses conteúdos latentes que o narrador esconde nas entrelinhas do texto.

A crítica psicanalítica, assim, pressupõe uma *interpretação* daquele conteúdo “oculto” na narrativa. Nesse sentido, podemos dizer que se trata de uma interpretação irreduzível, no sentido de que é por meio do arcabouço teórico *dessa* crítica que será analisado o texto literário. Nesse ponto, a Crítica Psicanalítica não difere muito de outras críticas. A Crítica Sociológica, por exemplo, pressupõe o texto literário ou o fenômeno da literatura inscrito em um determinado contexto cultural e social, com suas próprias leis; da mesma maneira a Crítica Genética tem em sua metodologia uma preocupação com o trabalho de criação do texto; outra abordagem, a Estética da Recepção, centra seu método nos processos que se desencadeiam na leitura do texto literário, na relação dinâmica entre produção, recepção e comunicação, visando a um duplo horizonte: o determinado pela própria obra literária e o projetado pelo leitor de uma determinada sociedade em um determinado momento. Existem outros exemplos, certamente, mas a intenção é mostrar que a Crítica Psicanalítica tem sua própria metodologia, a de associação das ideias veiculadas pelas palavras, imagens, gestos, ações e também silêncios que emanam do texto literário. Lacan (1998, p. 14), em seus *Escritos*, ao definir a aplicação da psicanálise, mostra o cerne do método psicanalítico, diz ele:

A psicanálise só se aplica, no sentido próprio, como tratamento e, portanto, a um sujeito que fala e que ouve. Fora desse caso, só pode tratar-se de método psicanalítico, aquele que procede ao deciframento dos significantes, sem considerar nenhuma forma de existência pressuposta do significado.

Transladado ao texto literário, o sujeito que fala e que ouve é substituído pelo narrador e narratário, sendo este último o encarregado de fazer a análise do texto “decifrando” os significantes e utilizando, no caso, a abordagem psicanalítica. Dessa forma, a Crítica Psicanalítica caracteriza-se como hermenêutica, “uma atividade de mediação, tradutora de uma linguagem incompreensível a seus destinatários”, conforme Luiz Costa Lima (1983, p. 52); e fenomenológica, no estudo da essência das coisas (no caso, o texto literário) e como elas são percebidas pela consciência. Adalberto de Oliveira Souza aponta que

A Crítica Psicanalítica é de orientação interpretativa, portanto de cunho hermenêutico e fenomenológico, isto é, procura-se captar um sentido irrefutável às intenções reveladas pelo autor, para se chegar a uma essência única de compreensão da obra literária. (SOUZA In: BONICCI; ZOLIN, 2009, p. 243).

A psicanálise constitui-se em mais uma abordagem a tentar penetrar o signo linguístico. Nesse campo, para Souza (2009, p. 245-246) existem quatro categorias que devem ser ressaltadas. *O enigma*, porque em todo discurso existe uma articulação de processos entre significações conscientes e inconscientes, sendo, portanto, enigmático. *A detecção*, que deverá encontrar uma solução convincente e eficaz, reconstruindo uma história visando a uma verdade. *O desejo de saber*, que impulsiona as inesgotáveis possibilidades de significação. *A interpretação de signos*: como sistema semiótico de conhecimento, a psicanálise tem a capacidade de exegese do texto. O autor arremata o conceito da seguinte maneira:

Por isso, a Crítica Psicanalítica é especificamente interpretativa, mas tem uma prática singular dessa interpretação, pois ela é parcial e tem seus limites com relação a outras formas de críticas literárias. Para fazer uma abordagem psicanalítica de um texto, o crítico deve sempre avisar quais são suas escolhas, seus pontos de vista e seus métodos segundo o texto analisado. Não é demais reiterar que esse tipo de crítica é uma prática adaptada de uma situação estritamente crítica para outra que tem de levar em consideração a especificidade do texto literário. (SOUZA, 2009, p. 246).

As várias abordagens críticas da análise de um texto literário têm como característica estar providas de uma metodologia que procura desvendar o processo de criação literária, num inter-relacionamento entre autor, leitor e obra a que cada corrente crítica dará mais ou menos destaque, componentes da arte literária que servirão de substrato para o método de análise. A Crítica Psicanalítica estabelece seus métodos em bases freudianas e, portanto, opera a partir das manifestações do inconsciente, o *conteúdo latente* que, como nos sonhos, esconde-se nas entrelinhas do texto literário à espera de seu deciframento. Michel Foucault, em *As Palavras e as Coisas*, o diz da seguinte maneira:

Dando-se por tarefa fazer falar através da consciência o discurso do inconsciente, a psicanálise avança na direção desta região fundamental onde se travam as relações entre a representação e a finitude. Enquanto todas as ciências humanas só se dirigem ao inconsciente virando-lhe as costas, esperando que ele se desvele à medida que se faz, como que por recuos, a análise da consciência, já a psicanálise aponta diretamente para ele, de propósito deliberado — não em direção ao que deve explicitar-se pouco a pouco na iluminação progressiva do implícito, mas em direção ao que está aí e se furta, que existe com a solidez muda de uma coisa, de um texto fechado sobre si mesmo, ou de uma lacuna branca num texto visível e que assim se defende [...] a psicanálise se encaminha em direção ao momento — inacessível, por definição, a todo conhecimento teórico do homem, a toda apreensão contínua em termos de significação, de conflito ou de função — em que os conteúdos da consciência se articulam com, ou antes, ficam abertos para a finitude do homem. (FOUCAULT, 2000, p. 519).

O real lacaniano que aí está e se furta (que se furtou quando nos separaram de nossas mães), a solidez muda do inconsciente, o texto que só se desvenda por suas lacunas dizem respeito à Crítica Psicanalítica: encontrá-los e revelá-los constitui sua tarefa.

## CAPÍTULO II

### Horacio Quiroga: O Exílio Perpétuo

#### 2.1 O HOMEM, O ESCRITOR

A obra de Horacio Quiroga não é muito conhecida no Brasil. Diferentemente de outros autores latino-americanos surgidos do assim chamado *boom* da narrativa hispano-americana, o escritor uruguaio é ainda objeto de (re)descobertas,<sup>10</sup> mesmo que em conta-gotas, no cenário acadêmico brasileiro. Porém, Quiroga é considerado um dos autores influentes dos escritores desse *boom*, além de ser considerado um dos primeiros contistas da América hispana: como explicar, então, esse pouco interesse pelo autor?

Existe, talvez, uma plausível razão para tal circunstância, e que propomos aqui: o fato de o *boom* ter trazido no seu bojo autores tão importantes (e em definitiva consagrados) como o colombiano Gabriel Garcia Márquez, o argentino Julio Cortázar, o peruano Mario Vargas Llosa e o mexicano Carlos Fuentes, deixou aparentemente de lado a análise da obra de Quiroga. Uma segunda razão subjazeria no fato de que os autores acima mencionados, do *boom*, pertencem a uma fase posterior do Modernismo, na qual se mesclam a literatura engajada politicamente e o elemento fantástico. Não que na fase inicial do Modernismo não existissem exemplos do fantástico, mesmo em Quiroga, mas sua produção é incipiente, com Leopoldo Lugones, talvez, como um dos primeiros expoentes. Em terceiro lugar, os escritores precursores desse *boom* também foram de renome e alcançaram (e têm ainda) grande reconhecimento: podemos citar, entre eles, grandes nomes como Jorge Luis Borges, Miguel Ángel Asturias, Augusto Roa Bastos, José Donoso, José María Arguedas, Alejo Carpentier, Juan Carlos Onetti, entre outros. Todos os escritores acima mencionados formam parte do cânone literário hispano-americano e são posteriores a Horacio Quiroga.

Horacio Quiroga escreveu sem influência (visível ao menos) das vanguardas europeias – de fato quis se desvencilhar de qualquer traço delas, depois de sua malfadada aventura em Paris; e começou a escrever também *antes* delas. E, por outro lado, sua narrativa desloca-se mais do Romantismo tardio ao Realismo objetivo (se é que isso existe em literatura): uma realidade captada pela vivência *in loco*, pelas aventuras *hic et nunc*, sofridas na vida na selva *misionera*; a temática de sua escrita, porém, pode ser considerada *urbi et orbi*: o exílio, a solidão, a luta contra o destino (já perdida de antemão), a morte.

---

<sup>10</sup> Ver na página 3, as citações de algumas dissertações feitas no Brasil sobre Horacio Quiroga.

Nesse contexto, a escrita deste segundo capítulo obedece a duas razões. A primeira é a de apresentar ao leitor, de maneira resumida, em uma sumaríssima biografia literária, a vida e obra do escritor Horacio Quiroga. Em segundo lugar, mostrar também como essa vida tem deixado profundas marcas na narrativa quiroguiana: se não é Horacio Quiroga o narrador (ele é simplesmente o autor), há um sujeito de enunciação que paira como um *alter ego* dele ao longo de toda sua obra, e não é por acaso que se percebe, em suas personagens, o traço melancólico do sujeito que sabe que a felicidade não é possível de ser alcançada e que, não obstante, sujeita-se com dignidade ao seu destino.

Quanto à busca da felicidade, a enorme tarefa do ser humano, cremos de interesse comentar o que Sigmund Freud tem a dizer a esse respeito. Em *O Mal-estar na Civilização* (FREUD, [1930]), o autor comenta a respeito da procura da felicidade pelo homem: como o ser humano encara a impossível tarefa de ser feliz. Diz ele: “A vida, tal como a encontramos, é árdua demais para nós; proporciona-nos muitos sofrimentos, decepções e tarefas impossíveis. A fim de suportá-la, não podemos dispensar as medidas paliativas” (FREUD,[1930], p. 18).

Conforme o autor, são três as fontes do sofrimento humano: o poder da natureza, a finitude de nosso corpo físico e os percalços decorrentes dos nossos relacionamentos sociais. As duas primeiras fontes são inevitáveis, o ser humano não tem como evitá-las; quanto à terceira, o homem não consegue entendê-la: não entendemos por que a sociedade coloca-nos em uma situação de luta e atrito constantes em vez de nos oferecer satisfação; e o correlato disso é uma hostilidade para com a cultura. Assim Freud explica:

O sofrimento nos ameaça a partir de três direções: de nosso próprio corpo, condenado à decadência e à dissolução, e que nem mesmo pode dispensar o sofrimento e a ansiedade como sinais de advertência; do mundo externo, que pode voltar-se contra nós com forças de destruição esmagadoras e impiedosas; e, finalmente, de nossos relacionamentos com os outros homens. O sofrimento que provém dessa última fonte talvez nos seja mais penoso do que qualquer outro. Tendemos a encará-lo como uma espécie de acréscimo gratuito, embora ele não possa ser menos fatidicamente inevitável do que o sofrimento oriundo de outras fontes. (FREUD, [1930], p. 20).

A cultura pode ser definida como a somatória das produções humanas que nos diferenciam dos animais e serve a dois propósitos: proteger-nos da natureza e regular as relações sociais. Para o regulamento dos relacionamentos sociais, o homem teve de abrir mão de uma única vontade tirana, a do macho primevo que detinha todas as fêmeas: seu

sacrifício instaurou a cultura. Neste ponto, todos nós sacrificamos algo de nossos instintos para fazer a passagem da natureza à cultura.

Mas a tarefa é árdua, como bem diz Freud, uma vez que o homem precisa das “medidas paliativas” para fazer a passagem pela vida senão mais prazerosa, ao menos sem tanto sofrimento. O autor divide essas medidas paliativas em três categorias: distrações poderosas que fazem parecer pequena nossa miséria; satisfações substitutivas que a reduzem; e narcóticos que nos tornam insensíveis a ela.

Segundo Freud, o mais cruento, porém também mais efetivo antídoto contra o sofrimento que a vida nos proporciona, é a intoxicação: existem substâncias que, quando presentes no sangue do corpo humano, têm a capacidade de alterar a percepção (uma vez que a felicidade é uma questão de sensações); a intoxicação com drogas, dito de outro modo. Freud é muito mais didático e cientista:

O serviço prestado pelos veículos intoxicantes na luta pela felicidade no afastamento da desgraça é tão altamente apreciado como um benefício, que tanto indivíduos quanto povos lhes concederam um lugar permanente na economia de sua libido. (FREUD, [1930], p. 22).

As drogas têm a capacidade de oferecer além de uma produção imediata de prazer, um alto grau de independência do mundo exterior, uma vez que funcionam como um “amortecedor de preocupações”. Porém, sabemos que esse caminho está fadado ao fracasso:

Sabe-se igualmente que é exatamente essa propriedade dos intoxicantes que determina o seu perigo e a sua capacidade de causar danos. São responsáveis, em certas circunstâncias, pelo desperdício de uma grande quota de energia que poderia ser empregada para o aperfeiçoamento do destino humano. (FREUD, [1930], p. 22).

Uma segunda categoria está composta por “derivativos poderosos, que nos fazem extrair luz de nossa desgraça” (FREUD, [1930], p. 23). Estes derivativos poderosos são possíveis, graças a um deslocamento da libido dada a flexibilidade de nosso aparelho mental. Assim, “a tarefa aqui consiste em reorientar os objetivos instintivos de maneira que iludam a frustração do mundo externo” (FREUD, [1930], p. 24), isto possível pelo

mecanismo de defesa do *ego* conhecido como a *sublimação*. Em efeito, o trabalho artístico e intelectual é uma poderosíssima fonte de prazer e o artista ou cientista que consiga sublimar suas decepções conseguirá um grande antídoto contra o infortúnio e a favor da felicidade: “quando isso acontece, o destino pouco pode fazer contra nós” (FREUD, [1930], p. 25). Porém, o ponto fraco desse método é que pode ser aplicável somente a um número muito reduzido de pessoas e, mesmo assim, entre essas pessoas, de maneira intermitente e não permanente.

Enquanto a sublimação pretende nos tornar independentes da realidade externa mediante processos psíquicos internos, existe outro procedimento, segundo o autor, que vai além, e no qual “a satisfação é obtida através de ilusões, reconhecidas como tais, sem que se verifique permissão para que a discrepância entre elas e a realidade interfira na sua fruição” (FREUD [1930], p. 28). Trata-se aqui da terceira categoria, a das satisfações substitutivas que diminuem a infelicidade e que operam por meio da fantasia, que se dá na fruição da obra de arte; se não fomos selecionados para formar parte do seleto grupo dos artistas, podemos ao menos ter a capacidade de fruir uma obra de arte. O problema é que “a suave narcose a que a arte nos induz, não faz mais do que ocasionar um afastamento passageiro das pressões das necessidades vitais, não sendo suficientemente forte para nos levar a esquecer a aflição real” (FREUD, [1930], p. 29). Fugidio, então, o caminho para alcançar a felicidade.

Além dessas três categorias mais amplas que Freud enumera, existem, conforme o autor, outras duas diferenciadas das anteriores.

A primeira delas permeia todo ensaio *O Mal-estar na Civilização* (1930) e funciona como ponto a ser contestado para reafirmar os elementos constitutivos da teoria psicanalítica, principalmente no que diz respeito às neuroses generalizadas: fala-se aqui da religião. Considerando a realidade como única inimiga de nossos sofrimentos, a anulação dessa realidade é o caminho mais prático escolhido por esta categoria. Como o eremita que rejeita o mundo e não quer saber nada dele ou ter nada com ele, a religião opera de maneira similar. Freud o diz da seguinte maneira:

Concede-se especial importância ao caso em que a tentativa de obter uma certeza de felicidade e uma proteção contra o sofrimento através de um remodelamento delirante da realidade, é efetuada em comum por um considerável número de pessoas. As religiões da humanidade devem ser classificadas entre os delírios de massa desse tipo. É desnecessário dizer que

todo aquele que partilha um delírio jamais o reconhece como tal. (FREUD, [1930], p. 30).

Por fim, deixa-se para o final o amor, como o melhor caminho na procura da felicidade, na arte de viver. O amor não dá as costas ao mundo externo, pelo contrário, precisa dos elementos pertencentes a esse mundo e obtém prazer do relacionamento com eles: a busca do objeto de amor (de desejo) que norteia nossos destinos, desde que aceitamos renunciar a nossas mães (como objeto de desejo) na resolução do complexo de Édipo e que constituirá a empreitada de nossas vidas. Para Freud, este método

na realidade, talvez se aproxime mais dessa meta (*a felicidade*) do que qualquer outro método. Evidentemente, estou falando da modalidade de vida que faz do amor o centro de tudo, que busca toda satisfação em amar e ser amado. Uma atitude psíquica desse tipo chega de modo bastante natural a todos nós; uma das formas através da qual o amor se manifesta – o amor sexual – nos proporcionou nossa mais intensa experiência de uma transbordante sensação de prazer, fornecendo-nos assim um modelo para nossa busca da felicidade. Há, porventura, algo mais natural do que persistirmos na busca da felicidade do modo como a encontramos pela primeira vez? (FREUD, [1930], p. 32).

Considerando os postulados freudianos e atendo-nos ao homem e escritor, podemos dizer que, com exceção da religião (embora fosse de várias maneiras uma pessoa mística), Horacio Quiroga experimentou todas as outras formas de procura da felicidade e a maneira pela qual executou todo processo constitui uma “marca registrada”, por assim dizer, não somente no nível pessoal, do terreno especificamente biográfico, mas em sua narrativa, na constituição dos “materiais literários” que permeiam toda sua obra, carregada de uma densa atmosfera de sofrimento e angústia, para finalizar, em muitíssimos casos, em morte.

Com efeito, toda a obra de Quiroga está entremeada de situações que acarretam, de maneira inevitável, a morte. Essa constante tendência tem a ver, cremos, com as marcas de uma melancolia que o enunciador parece não poder evitar<sup>11</sup>, fato que preenche o

---

<sup>11</sup> O estado melancólico acontece justamente quando não se tem mais referência do objeto de desejo, uma maneira inconsciente, talvez, de percebermos que a felicidade não pode mesmo ser alcançada.

texto com forças destrutivas correspondentes à autorrecriação e ao autoenvilecimento do melancólico, muitas vezes finalizando em suicídio.

Neste ponto, a própria história de vida trágica do escritor aparece como um fantasma que paira sobre o imaginário de suas personagens. Não se trata de “explicar” a obra de um autor por sua vida ou de justificar esta por aquela, embora dificilmente possa se omitir o aspecto autorreferencial, no caso de Quiroga.

Uma leitura que utilize o texto para desvendar a mente de seu autor estaria centrada em um aspecto não literário, desestimando o próprio processo de construção textual da criação literária. O erro deste tipo de leitura está em ver o texto como uma identificação projetiva da psique do próprio autor e desta maneira lê-lo.

Liliana Hecker (In: QUIROGA, 2007, p. 13) traça, nesse sentido, o perfil de Horacio Quiroga homem e escritor:

Profesor de literatura, lector refinado, áspero amante de la selva y de muchachas adolescentes, fotógrafo, admirador precoz del cine, loco, humorista, malhumorado, dispéptico, químico aficionado, testigo y causante de muertes cercanas, ciclista, mecánico amateur, padre singular. Qué imagen privilegiar. Apenas uno trata de capturar el deslumbramiento múltiple que le provoca Horacio Quiroga su figura se le escapa por los cuatro costados. Y, sin embargo, a medida que uno va adentrándose en la vida y en la escritura de este hombre, empieza a entender que cada uno de estos roles, elegido o provisto por la fatalidad, fue indispensable para constituirlo, o mejor, que la voluntad feroz de Quiroga, una voluntad ibseniana (y no es casual que Ibsen haya sido uno de sus maestros de vida) consiguió mantener en caja tantos papeles divergentes, que con todos ellos se construyó y construyó su obra.<sup>12</sup>

Entrevê-se aqui a constituição de uma obra construída com enormes doses de sofrimento emocional.

Outro depoimento, que aclara um pouco mais essa impossibilidade de uma escrita desvitalizada, sem querer explicar a obra pela vida, ou melhor, o texto literário pelos acontecimentos pessoais (é importante insistir neste ponto), o qual, como ficção, pertence a uma ordem enunciativa vedada à apreensão de qualquer memória, de qualquer ‘traço autobiográfico’, nos é dado por Abelardo Castillo (In: QUIROGA 1996, p.21):

---

<sup>12</sup> Serão feitas traduções para o espanhol, quando aparecerem, somente das *obras* de Horacio Quiroga, a ficção literária, poemas e contos; pela proximidade entre a língua espanhola e a língua portuguesa, não serão traduzidas as opiniões dos críticos literários e escritores citados falando de ou sobre Quiroga.

Seguramente no hay en la vida de un escritor un solo acontecimiento, por opaco o circunstancial que sea, que no sirva para explicar algún aspecto de su obra. Sin embargo, siempre habrá escritores que sólo parecen ser las palabras de sus libros, y otros que son fundamentalmente esas palabras y la leyenda que, ellos y nosotros, hemos tramado con su vida. Hemingway es la Guerra Española, el whisky, peces espada, las piernas y la voz de Marlene Dietrich, y al mismo tiempo sus novelas; Goethe o Thomas Mann pudieron haber vivido de cualquier manera, nos basta con que existan Fausto o La Montaña Mágica. Malcolm Lowry, sobrio, sería inconcebible: *Under the volcano*, escrito por un novelista abstemio, nos resultaría un escándalo prodigioso, una irreverente prueba de talento literario. Escrito por Lowry es exactamente lo que debe ser: una novela infernal. Horacio Quiroga pertenece a este segundo grupo. Quiroga es el suicidio de su padrastro, la selva misionera, la muerte de su mejor amigo, su fascinación por las mujeres más o menos infantiles y su propio suicidio.

Aceitando a classificação desses dois tipos de escritores que Castillo postula, a escrita de Horacio Quiroga mimetiza-se de maneira flagrante com sua própria vida; o estilo, a narrativa, o texto literário merecem sua própria análise, de tempos, espaços, personagens, focos narrativos, enredos. Para tal, não é necessário conhecer a vida do escritor, mas conhecendo-a, é impossível separá-la completamente de sua obra.

Da mesma maneira, Milagros Ezquero (In: QUIROGA, 1996, p. 1380) comenta que Quiroga é um homem que realiza suas fantasias em dois registros diferentes e intimamente conectados: a experiência vivencial e a produção literária. Para ela, Quiroga “es una de esas figuras literarias en las que la vida y la obra se armonizan extraordinariamente”. E sobre essa relação de vida e obra, o próprio Quiroga nos diz que “no se conoce creador alguno de cuentos campesinos, mineros, navegantes, vagabundos, que antes no hayan sido, con mayor o menor eficacia, campesinos, mineros, navegantes y vagabundos profesionales” (QUIROGA, 1996, p. 1192).

O crítico literário uruguaio Leonardo Garet, um dos maiores estudiosos de Quiroga, vai defini-lo da seguinte maneira:

Quiroga es romántico en su obsesión por la muerte y los estados exaltados de consciencia; es realista, o mejor, neo-realista, en su voluntad de ser fiel a la circunstancia propuesta; y es modernista cuando de transmitir sensaciones se trata. (GARET, 1987, p. 36).

Garet sintetiza em poucas linhas o percurso de Quiroga pelas escolas literárias; talvez não mencione a breve fase decadentista pois o próprio Quiroga fez questão de abrir mão dela, justamente a partir de acontecimentos de vida trágicos que aparentemente o levaram por outro caminho, outra estética, como veremos.

Horacio Quiroga nasceu em 31 de dezembro de 1878, na cidade de Salto, Uruguai. Filho de mãe uruguaia e pai argentino, ele foi criado e educado em sua terra natal, mas consagrado como escritor na Argentina, um típico caso de escritor rio-platense no sentido literal do termo, por sua tradição, sua história de vida, seus ancestrais. E se os portos, na América, poderiam ser considerados como fábricas coloniais europeias, a natureza é que constitui, provavelmente, a própria matriz do ser americano. Quiroga escolheu uma das formas dessa natureza, a selva da província de Misiones, na Argentina, próximo à tríplice fronteira entre Argentina, Paraguai e Brasil, como o grande cenário não somente de sua obra, mas também de sua vida, à procura dessa matriz terrenal como representante genuíno do destino americano. Diz Emir Rodríguez Monegal (1967, p. 12):

Por eso, su obra, desarrollada creativamente entre 1900 y 1926, anticipa admirablemente ese movimiento de la narrativa americana en el primer tercio del siglo hacia una radicación en la tierra. En los mismos cuentos de Quiroga están los mismos gérmenes que fructifican en *La Vorágine* (1924)<sup>13</sup>, en *Don Segundo Sombra* (1926)<sup>14</sup>, en *Doña Bárbara* (1929)<sup>15</sup>. De ahí la importancia de su personalidad y de su obra fuera del ancho mundo platense, que es su ámbito primero pero no único. De ahí el mérito de su ejemplo.

Vê-se, então, a julgar pela temática, pela narrativa, pelo resgate da terra e do povo da América Latina em suas diversas variáveis, como contadas nas três grandes

---

<sup>13</sup> *La Vorágine* é o único romance e obra mais famosa do escritor colombiano José Eustasio Rivera. Publicada no ano de 1924, é considerada um clássico dentro da literatura colombiana e uma das mais importantes obras do Modernismo latino-americano. Obra associada ao costumbrismo, faz uma descrição pictórica das culturas rurais nas planícies e na selva amazônica da região colombiana, assim como a vida dos colonos indígenas escravizados durante a febre da borracha, no início do século XX.

<sup>14</sup> *Don Segundo Sombra* é um romance do escritor argentino Ricardo Güiraldes, publicado em 1926. Pode ser classificado como “romance rural” que, a diferença de, por exemplo, o famoso “Martín Fierro”, de José Hernández, não reivindica o “gaucho”, mas o evoca como figura lendária; nesse sentido, o romance tem um forte tom elegíaco. Na obra, o “gaucho” é resgatado por seus valores, como a honra, a lealdade, a solidariedade, a honestidade, a bravura, a coragem, a resistência física. Ao longo do romance se faz também uma descrição dos aspectos geográficos do pampa do *Río de La Plata*, a flora e fauna, a topografia, o clima etc.

<sup>15</sup> *Doña Bárbara* é um romance do escritor venezuelano Rómulo Gallegos, publicado em 1929. Transcorre nas planícies da região de Apure, nas terras agrícolas das margens do rio Arauca, na Venezuela. A personagem principal, Doña Bárbara, constitui o símbolo da luta do homem americano com a natureza indômita e com sua própria história violenta.

obras marcantes do modernismo hispano-americano, que a narrativa de Quiroga antecipa-se e serve de influência ao incipiente movimento modernista das primeiras décadas do século XX.

No ano de 1864, Prudencio Quiroga, argentino de 21 anos, chega à cidade de Salto, Uruguai, e se estabelece como leiloeiro; mais tarde fundará um estaleiro e se constituirá um dos pilares da sociedade da pequena cidade, nomeado inclusive cônsul argentino. Prudencio casa-se com Juana Petrona Forteza, jovem de uma das mais conceituadas famílias locais e tem quatro filhos: o caçula é Horacio Silvestre (este segundo nome Horacio Quiroga nunca o utilizará). Quando Horacio Quiroga tem dois meses e meio, seu pai morre num acidente de caça, ao se disparar sua escopeta. Horacio nunca aceitará nenhum tipo de autoridade paterna, e é possível traçar este aspecto da vida dele, assim como muitos outros, fazendo a leitura dos seus contos, muitos deles claramente autobiográficos, mesmo que estejam peneirados pela ficção.<sup>16</sup>

Quando Horacio Quiroga conta com doze anos, sua mãe, a viúva Dona Pastora, casa-se com Ascencio Barcos. Mudam para Montevideo e Horacio sente muito esta passagem (a sua mãe tornado esposa, a separação com os amigos de infância), e se volta retraído e solitário. Seus estudos secundários fracassam por falta de disciplina. De volta a Salto, já adolescente, faz amizade com um grupo que se autodenomina os três mosqueteiros (Horacio *D'Artagnan* os lidera, Alberto Brignole será *Athos*, Julio J. Lauretche, *Aramís* e José Hasda, *Porthos*). Estes amigos têm em comum o gosto pela literatura, leem Alexandre Dumas (1824-1895, escritor do período romântico francês) é claro, mas também Charles Dickens (1812-1870, da época vitoriana inglesa, crítico social irônico e mordaz), Guy de Maupassant (1850-1893, precursor do realismo francês) e Gustavo Adolfo Becker (1836-1870, do romantismo espanhol).

Outro evento marca a vida de Quiroga: seu padrasto tem um acidente vascular-cerebral e fica paralítico; não suportando viver dessa maneira, suicida-se com um tiro de escopeta que consegue acionar com o pé; Quiroga é o primeiro a encontrá-lo. Um conto posterior do autor, *Para noche de insomnio* (1925), retratará o perdurável efeito que o acontecimento lhe causou, talvez pelo sentimento de culpa por, inconscientemente, querer vê-lo morto; no conto, um cadáver persegue o protagonista de maneira obsessiva.

---

<sup>16</sup> A referência ao “autobiográfico” indica somente que, em vários contos do Quiroga, ele narra algumas situações vividas e sofridas em carne própria alterando os nomes das personagens, o tempo, o espaço etc., mas nas quais é possível rastrear o evento original que causou a peripécia. A rigor, cremos que a autobiografia, o gênero biográfico em que uma pessoa narra a história de sua vida, o levantamento da sua própria existência, e confessa que essa é a sua intenção, não deixa de ser, de qualquer maneira, inteiramente ficcional. No caso do Quiroga, ele muda os nomes, lugares e tempos, o que *per se* faz a narrativa ficcional, mas em situações experimentadas por ele mesmo, à luz das investigações feitas por biógrafos que relatam essas experiências como provindas da vida real do autor.

Pouco mais tarde chega a suas mãos a *Oda a la desnudez*<sup>17</sup> (1897), de Leopoldo Lugones<sup>18</sup>, seu “credo e guia poética desde 1897” (MONEGAL, 1967, p.16). Por essa época, ao mesmo tempo em que usa e abusa do clorofórmio devido a suas crises de asma, funda a *Revista del Salto: Semanario de Literatura y Ciencias Sociales*, em que se manifesta a clara predileção e subordinação aos grandes nomes modernistas que começam a aparecer, principalmente Leopoldo Lugones, a quem copia de maneira pouco dissimulada e a quem conhece pessoalmente em Buenos Aires; este lhe dedica o poema *Los Crepúsculos del Jardín* (1905).

Quando conta com vinte anos, Quiroga sofre sua primeira decepção amorosa com “a loira” María Esther Jurkonsky, a quem conhece num carnaval, fato que deixará registrado em seus contos *Una estación de amor* (1912) e *Las sacrificadas* (1919), nos quais tanto seu amor romântico (María Esther) como a mãe dela são personagens. Cabe mencionar que sua primeira e segunda esposas se chamarão “María”, assim como outro grande amor frustrado.

Depois de vinte números, a *Revista del Salto* fecha sem muitas explicações; a verdadeira razão é que Quiroga prepara-se para uma viagem a Paris, meca da intelectualidade americana. Parte em 30 de março do ano de 1900, sem dinheiro, mas com certa áurea de *dândi*; visita as tertúlias de Gómez Carrillo<sup>19</sup> no café *Cyrano* e conhece Rubén Darío<sup>20</sup>. Mora, parece, no *Quartier Latin*, mas não dura muito: com fome e com tédio, volta no dia 12 de julho, sem um centavo e mais magro, mas com duas marcas distintivas: o contato com o decadentismo que cultivará posteriormente em Montevideu e Buenos Aires e uma longa barba que nunca mais tirará.

De volta a sua cidade natal, Salto, Quiroga decide deslocar-se até a capital, Montevideo, onde moravam seus amigos e parceiros de poesia. Funda com alguns deles um novo grupo, *El Consistorio del Gay Saber*, que sucederia aos “Mosqueteiros” com maior maturidade. Quiroga nem trabalha e nem estuda, assim como alguns de seus amigos, pelo que eles dispõem de farto tempo para as aventuras poéticas que tentarão espalhar o decadentismo na capital uruguaia. Comenta Emir Rodríguez Monegal (1967, p. 15):

---

<sup>17</sup> *Oda a La desnudez* é um poema do livro *Las montañas del oro*, publicado por Lugones em 1897.

<sup>18</sup> Leopoldo Lugones (1874-1938), escritor, ensaísta e jornalista argentino, precursor do Modernismo na América Latina, foi um escritor-chave na vida de Quiroga; como ele, Lugones também se suicidou.

<sup>19</sup> Enrique Gómez Carrillo foi um crítico literário, escritor, jornalista e diplomático guatemalteco. Escreveu por volta de oitenta obras de variados gêneros, destacando-se suas crônicas internacionais, de uma prosa modernista. Famoso também por ser um viajante incansável e por sua vida boêmia.

<sup>20</sup> Rubén Darío (1867-1916). Poeta, jornalista e diplomático nicaraguense considerado o pai do Modernismo.

Consistorio era un laboratorio poético, el primero y más importante del Modernismo uruguayo, anticipo de la Torre de los Panoramas de Julio Herrera y Reissig<sup>21</sup>. Allí, en el segundo piso de su casa de pensión, Quiroga, Ferrando y sus amigos salteños anticiparon modestamente, en las postrimerías del siglo XIX, la escritura automática en la que se especializarían los surrealistas, o las audaces asociaciones verbales y metafóricas con que luego jugarían también Herrera y Reissig y sus epígonos. [...] En el Consistorio Quiroga y sus amigos jugaron con la rima, con la aliteración, con las medidas, con la semántica, atacando sin rigor pero con brío un territorio inexplorado del lenguaje. A la natural exaltación juvenil sumaban a veces los paraísos artificiales, incluso el no tan prestigioso alcohol. Quiroga, el más audaz, ensayó hasta el haschich. [...] La experiencia está registrada en un cuento, “El Haschich”, que se publicó por primera vez en “El Gladiador”, de Buenos Aires.

Como é possível observar pelas palavras de Monegal, Horacio Quiroga está nas origens dos movimentos de vanguarda que originariam, nas décadas seguintes, não só o Modernismo latino-americano, “exportado” por Rubén Darío para Espanha, mas também os diversos “ismos” que povoaram a arte e literatura da Europa nas primeiras duas décadas do século XX. Quiroga, assim como Reissig e junto com Leopoldo Lugones e Rubén Darío, foram talvez os primeiros latino-americanos a propor uma nova estética que abandonasse definitivamente o romantismo. Haverá, sem dúvida, alguns outros nomes, mas todos eles perceberam a mudança de época (a viveram, na verdade), e todos sentiram a necessidade de deixar as pieguices do romantismo para iniciar as experimentações modernas com a estética das palavras, as transfigurações linguísticas e a irrupção maciça de figuras de linguagem. Vale destacar, nesse sentido, Vicente Huidobro que, em *El espejo de agua* (1916), já anunciava o fim do Modernismo com o símbolo do cisne afogado e o início de uma lírica nova representada pelo “rouxinol ébrio que agita em meu dedo”.<sup>22</sup>

De Julio Herrera y Reissig diz Ángel Rama (1985, p. 63): “en poco menos de diez años y aún moviéndose en el más estrepitoso y superficial bazar art nouveau, creó una lírica de sutil sensibilidad moderna, de impecable precisión lingüística”. Da mesma maneira, opina Jorge Luis Borges (1998, p. 151):

---

<sup>21</sup> Julio Herrera y Reissig (1875 -1910) foi um poeta, dramaturgo e ensaísta uruguiaio iniciado no romantismo tardio e líder da vanguarda modernista na literatura uruguiaia. *La Torre de los Panoramas* alude às reuniões literárias que ele mantinha no sótão da mansão familiar, com espetacular vista para o *Río de La Plata*.

<sup>22</sup> HUIDOBRO, Vicente. *O Espelho D'água*. In: *Altazor e Outros Poemas*. Tradução de Antônio Risério e Paulo César Souza. São Paulo: Art Editora, 1991.

La lírica de Herrera y Reissig es la subidora vereda que va del gongorismo al conceptismo: es la escritura que comienza en el encanto singular de la voces para recabar finalmente una clarísima dicción. De igual manera que en la cosmogonía mazdeísta se oponen belicosos el mal y el bien, fueron armipotentes en su yo la realidad poética y el simulacro de esa realidad. Fue un posible forastero de la literatura, pero al fin entró a saco en ella.

E ainda o poeta Pablo Neruda (1969, p. 3):

Yo llevé la pasión Herrera y reissiana a Madrid, a mi generación. Es verdad que algún brillante erudito se preocupó alguna vez de él: Existía la erudición, pero no la pasión. Nada más apasionante que la poesía de este uruguayo fundamental, de este clásico de toda la poesía. Así fue que leí a Vicente Aleixandre, y luego a Federico, a Alberti, a Altolaguirre, a Cernuda, a Miguel Hernández y a algunos otros más, las décimas góticas de Herrera y Reissig... Herrera y Reissig sublima la cursilería de una época, reventándola a fuerza de figuraciones volcánicas...

Pode-se apreciar a importância do poeta uruguaio com o depoimento desses grandes nomes da literatura e podemos considerar, sem exagerar, que Reissig foi, de alguma maneira, influenciado por Quiroga, ao menos em sua tentativa decadentista.

Assim, Quiroga publica no semanário *Rojo y Blanco* o seu primeiro conto: *Ilusoria, mas enferma (Página decadentista)* (1900). O parêntese do subtítulo não deixa dúvidas das intenções estilísticas do autor. Pouco depois, Quiroga recebe o que será o seu primeiro prêmio literário. Em um concurso organizado pela revista *La Alborada*, dos setenta e quatro contos apresentados, Quiroga ganha a medalha de prata, em segundo lugar, com o conto *Sin razón pero cansado* (1900). Esta pequena conquista abre-lhe as portas ao mundo literário; o mesmo semanário publica depois o conto *Jesuscristo* (1901), com o subtítulo *Cuento Modernista*. Nele, temos Jesus andando pelas ruas de Paris como um dândi e, ao descobrir entre as árvores uma cruz de mármore, lembra todo seu passado, sua anterior vida, sua prédica, seu calvário, seus erros, e sorri levemente, de maneira inconsciente. A silhueta de Jesus perdendo-se entre as ruas de Paris evoca o artista contaminado pela mediocridade do meio e que se refugia no dandismo; é possível ver na temática a influência de Charles Baudelaire. O conto é publicado no dia vinte de janeiro de 1901, o novo século que preanuncia a mudança por vir.

Finalmente, Horacio Quiroga publica o seu primeiro livro: *Los Arrecifes de Coral*, em 1901. O livro está dedicado a Leopoldo Lugones e contém cinquenta e duas composições que podem ser agrupadas em dezoito poemas, trinta páginas de prosa lírica e quatro contos. Seu conteúdo é altamente erótico e na capa do livro aparece uma mulher com enormes olheiras, seminua, anêmica e à luz de uma vela, preanunciando a intenção decadente do autor. É evidente a influência do Lugones de *Oda a la desnudez*. Os melhores poemas revelam essa clara influência, predominando neles o erótico, a sensualidade amorosa e certa serenidade melancólica. Há abundantes menções do mitológico, flores raras, pedras preciosas, uma harmonização de palavras e imagens que criam uma atmosfera sutil dos sentidos. Embora imbuído com o espírito decadentista de sua aventura parisiense, *Los Arrecifes de Coral* é uma obra tipicamente modernista. Como exemplo, valha o soneto “Italiana”<sup>23</sup>:

Por três vezes, detrás do casarão  
era grata a minhas mãos tua rugosidade;  
o Sol afundou, dourado de tristeza,  
num raio glacial de hipocondria.

O sino tocou a Ave Maria,  
Encheu-se de balidos a pradaria,  
E os bois giraram a cabeça  
Lentamente, àquele céu de agonia

A tarde desceu, com luzes raras,  
a teu tríplice colar de pérolas claras.  
Sob os rumorosos laranjais

Olhamos sem pensar ao deus de gesso,  
E no lenho sonâmbulo de um beijo,  
Gravamos nossas mútuas iniciais.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Com exceção dos poemas *Italiana* e *El Ataud Flotante* e dos trechos dos contos *El Crimen del Otro*, *El Desierto*, *El Techo de Incienzo*, *El Regreso de Anaconda*, *Los Desterrados*, *Los Inmigrantes*, *Los Destiladores de Naranjas* e *Taquara-Mansión*, em que as traduções foram feitas por mim, todas as versões em português são de “QUIROGA, Horacio. *Contos de Amor de Loucura e de Morte*. Trad. De Renata Moreno. São Paulo: Martin Claret, 2014”.

<sup>24</sup> *Por tres veces, detrás de la alquería  
era grata a mis manos tu aspereza;  
el Sol se hundió, dorado de tristeza,  
en un rayo glacial de hipocondría.  
La campana sonó el Ave María,  
llenóse de balidos la dehesa,  
y los bueyes volvieron la cabeza  
lentamente, a aquel cielo de agonía.  
La tarde descendió, con luces raras,  
a tu triple collar de perlas claras.  
Bajo los rumorosos naranjales  
miramos sin pensar al dios de yeso,  
y en el leño sonámbulo de un beso,  
grabamos nuestras mutuas iniciales.*  
QUIROGA, (1943, p.32). (Tradução minha)

Permanece o soneto como tipo de poema tão típico do romantismo, mas a escolha dos adjetivos, a temática pessimista e a alusão à mitologia mostram a novidade da característica moderna.

Há influências também, na obra, de dois precursores do modernismo: Charles Baudelaire e Rubén Darío. Do primeiro herdou o caminho que trilhará em sua concepção da criação literária, e que o próprio Baudelaire, referindo-se à arte pura, definia como “criar uma magia sugestiva que contenha ao mesmo tempo sujeito e o objeto, o mundo exterior do artista e o próprio artista.”<sup>25</sup>.

Efetivamente, na obra de Horacio Quiroga, é possível identificar de alguma maneira essa “mágica sugestiva”, que parece se mostrar ao autor em cada peripécia de suas personagens. Isto não fica tão claro em sua poesia, que praticamente abandona depois de *Los Arrecifes de Coral*, mas sim no mais transcendente de sua obra, os contos, especialmente curtos, gênero em que o autor atinge a maturidade, impulsionando no mesmo sentido boa parte da narrativa latino-americana. Quiroga é, talvez, o primeiro escritor da América que se preocupa com os aspectos técnicos da narrativa breve, polindo incansavelmente seu estilo à força de repetições nos temas que trata (principalmente a natureza e a morte) até atingir a quase perfeição formal de seu estilo, em suas últimas obras. De Rubén Darío toma a extravagância e o rebuscamento do escritor nicaraguense, marca registrada que disseminará o modernismo para além mar. Um claro exemplo é o poema *El Ataúd Flotante*:

Eu estava com um pouco de dor de cabeça.  
Na fumaça azulada da azul chaleira  
flutuava como uma alma ou uma ideia severa.  
Tinha também –não muito– um pouco de tristeza

E tua alma flutuava dentro do quarto  
como uma fumaça azulada de alma verdadeira  
cheia de desgraça de não ser a primeira  
daquele amor que criou minha eterna preguiça.

As labaredas do álcool mostravam à minha visão  
largos lutos e lábios da cor da ametista:  
e tanto ali flutuava tua ala de amazona.

que sobre os vapores do esverdeado suco  
as moscas acudiam, e havia na fumaça

---

<sup>25</sup>Créer une magie suggestive contenant à la fois l’objet et le sujet, le monde extérieur à l’artiste et l’artiste lui-même. BAUDELAIRE, Charles. *L’art Romantique*. Paris: Michel Lévy Frères Éditeurs, 1869, p.127.

Disponível em:

[:http://books.google.com.br/books?id=hLcTkGnsE4sC&printsec=frontcover&hl=ptBR#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com.br/books?id=hLcTkGnsE4sC&printsec=frontcover&hl=ptBR#v=onepage&q&f=false). Tradução minha.

cheiro de muitos frascos e de beladona<sup>26</sup>

Temos aqui os lugares comuns decadentes de fumaças azuis, álcool, moscas atrás da decomposição, luto, uma planta medicinal venenosa como a beladona. Os poemas de *Los Arrecifes de Coral*, assim como suas páginas de prosa lírica, revelam a imaturidade e desorientação do jovem escritor, muito atento à frivolidade do decadentismo. O crítico literário Raúl Montero Bustamante (apud Monegal, 1967, p. 33), na influente revista (à época) *Vida Moderna*, sentencia:

Pienso, como Unamuno, que la voz de este poeta nuevo es una voz más de esta juventud inorientada mejor aún que desorientada, accidentada, más bien, y solo saludo a ese hermoso talento hoy extraviado, con aquel verso del poeta de la juventud: ‘Qui part trop tôt revient trop tard’.

O epíteto que caracteriza a juventude como acidentada, pela evidente dificuldade que existe no ser humano digerir as mudanças de época, será uma constante na vida de Quiroga: seus planos de vida, seus amores, suas amizades, sua literatura, seu destino, tudo será na sua vida extremamente acidentado e trágico.

A primeira obra de Horacio Quiroga apresenta evidentemente as falhas a que todo processo de aprendizagem, literário ou não, está fadado. Impregnado da cor e das vicissitudes intelectuais da época, pode ser considerado um livro modernista, pois sua raiz está na quintessência do Romantismo, dos sonetos parnasianos, da mitologia do Simbolismo, da descrição realista e da áurea decadentista que o antecedeu. Do Romantismo toma o ritmo melancólico e de pesar, a pieguice do amor não correspondido; do Parnaso empresta a cor e o

---

<sup>26</sup>*Yo tenía un poco de dolor de cabeza.  
En el humo azulado de la azul tetera  
flotaba como un alma o una idea severa.  
Tenía también –no mucho– un poco de tristeza.*

*Y tu alma flotaba dentro de la pieza  
como un humo azulado de alma verdadera  
llena de desgracia de no ser la primera  
de aquel amor que creó mi eterna pereza.*

*Las llamas del alcohol mostraban a mi vista  
anchos lutos y labios de color de amatista:  
y tanto allí flotaba tu alma de amazona,*

*que sobre los vapores del verdoso zumo  
las moscas acudían, y había en el humo  
olor de muchos frascos y de belladona...*

QUIROGA, (1943, p.41). (Tradução minha).

movimento, os jogos de palavras entre versos e as repetições; na descrição realista, aparece a contemplação da natureza; do Decadentismo, a frivolidade, a rebeldia e a (manifesta, procurada) apologia da desorientação. Toma de todos os movimentos alguma coisa, mas não fica preso a nenhum deles; antes disso, consiste na tentativa de uma aventura, aquela acidentada desorientação de que fala o crítico Montero Bustamante. Encontra-se, porém, nos quatro contos que compõem a obra, a fenda por onde vislumbrar a promessa de um narrador. Ali jaz o germe do estilo modernista e naturalista também que identificará o resto de sua obra.

Após a publicação de sua primeira obra, e em um episódio confuso e trágico, Quiroga mata acidentalmente seu melhor amigo, seu *alter ego*, Federico Ferrando. O sonho decadente transforma-se em um pesadelo que inclui um julgamento sumário e a cadeia. Finalmente, consegue convencer o juiz de que a morte foi acidental e é liberado, mas a partir daí abandona o Uruguai definitivamente e vai para a casa de sua irmã, em Buenos Aires. Do episódio, comenta Monegal (1967, p. 33-34):

En lo más hondo de su conciencia, Quiroga podía creer que había querido su muerte. Ferrando era el único de sus amigos que era su igual en rebeldía poética, en audacia de iconoclasta, en desplantes decadentistas. Era casi su alter ego: el pistoletazo era un suicidio simbólico, un ensayo, aunque prematuro. Bien dentro de sí, Quiroga tal vez creía que Ferrando era la víctima propiciatoria de su fracaso literario, el cordero sacrificado en el altar de un dios ciego y destructor, el estímulo brutal que él necesitaba para arrancarse definitivamente de una tierra que se había convertido en insoportable, hostil.

## 2.2 O PRIMEIRO EXÍLIO: BUENOS AIRES

Quiroga instala-se em Buenos Aires e começa seu primeiro grande exílio. Abandona sua terra natal, seu país de nascimento, o Uruguai, seus amigos, o *Consistorio del Gay Saber*; neste período de sua vida, Quiroga está completamente sem rumo e passarão três longos anos em que o jovem rebelde chegará à idade de homem.

Mas sua atividade literária não cessa e em 1904 publica *El crimen del otro*, seu segundo livro, desta vez somente contos, doze no total. Abandona assim, definitivamente, o verso para dedicar-se, até o final de sua carreira como escritor, à construção de uma prosa que identificará seu estilo. Na nota preliminar da primeira edição de *El crimen del otro*, comenta-se que os doze contos representam, ao mesmo tempo, um tributo e uma homenagem.

Tributo, pois a metade dos contos prolonga a atmosfera decadente de alguns textos incluídos em *Los arrecifes de coral*. Assim, temos os contos *Corto poema de María Angélica*, com toques decadentes e românticos, em que se descreve o ambíguo relacionamento de um homem com suas cunhadas; *Real Silvia*, em que uma menina se apaixona pelo namorado de sua irmã; e *La princesa bizantina*, ambientado em paisagens exóticas e artificiais.

Homenagem, porque evidencia a admiração e a influência de um dos escritores que mais decisivamente marcaram Horacio Quiroga: Edgar Allan Poe. Aqui temos os relatos *El haschich* (1903), inspirado em uma experiência pessoal do autor com a droga, alentando os demônios que tanto atormentaram Poe; *El triple robo de Bellamore* (1903), conto policial de fatura clássica, à *La Poe*, embora com um desfecho que beira a paródia; e *El crimen del otro*, conto homônimo da obra, espelhado em *O barril de Amontillado* (1846). Neste último conto, e antes de começar o relato específico dos acontecimentos, o narrador conversa com o seu leitor, comentando a respeito das leituras que o haviam apaixonado em sua adolescência:

Poe era en aquella época el único autor que leía. Ese maldito loco había llegado a dominarme por completo; no había sobre la mesa un solo libro que no fuera de él. Toda mi cabeza estaba llena de Poe. (QUIROGA, 1996, p. 872).

Poe era naquela época o único autor que lia. Esse maldito louco havia chegado a dominar-me completamente; não tinha sobre a mesa um só livro que não fosse dele. Toda minha cabeça estava cheia de Poe. (Tradução minha).

Como pode ser observado, a intertextualidade manifesta não deixa lugar a dúvidas acerca das preferências literárias do narrador, na enunciação do autor, Horacio Quiroga. Como no conto de Poe, em *El crimen del otro* há um assassinato em situações tenebrosas. Naquele, a vítima morre em um ‘nicho’, no fundo de uma cripta, em uma ‘catacumba’. No conto de Quiroga, o nicho é um poço no fundo de um porão. O relato na verdade modifica e banaliza os elementos narrativos do modelo, fazendo uma paródia deles. E ainda a conclusão presta-se a diferentes interpretações. No conto de Poe, a morte é

consumada: “Levantei outra vez a antiga muralha de ossos contra a nova parede. Durante meio século ninguém mexeu neles. *In pace requiescat!*”<sup>27</sup> (POE, 2001, p. 279).

No caso de Quiroga, e dentro da loucura das duas personagens, o desfecho é o seguinte:

Le ayudé a bajar, y aproximé mi pseudo cemento. Fortunato se había acurrucado, completamente satisfecho. Una vez me chistó. - Eh? -me incline. Levantó el dedo sagaz y lo bajó perpendicularmente. Comprendí y nos reímos con toda el alma. (QUIROGA, 1996, p. 878).

Ajudei-o a descer e aproximei meu pseudo cimento. Fortunato tinha se encolhido, completamente satisfeito. Uma vez me chamou. –Eh? – inclinei-me. Levantou o dedo sagaz e o abaixou perpendicularmente. Compreendi e rimos com toda a alma. (Tradução minha).

Além de a paródia resultar visível pelo comportamento do Fortunato (o amigo que seria assassinado), baixando o polegar para seu carrasco e pedindo para que este o mate, não sabemos se isto realmente acontece (fica claro no conto de Poe), pois o narrador diz mais adiante: “Caminaba... dejándome ir a ensueños en que Fortunato lograba salir de su escondrijo y me perseguía” (p. 879). Paródia e influência, o morto persegue em sonhos seu amigo assassino, não dando sossego nem paz, perfeitamente à *La* Edgard Allan Poe. Da obra, comenta Monegal (2004, p. 488):

Desde un punto de vista técnico el nuevo libro revela progresos notables. Es cierto que el joven consigue disimular mejor la histeria, que ya domina el horror y no necesita (como en los crudísimos primeros relatos de la Revista del Salto) nombrar lo repugnante para hacer sentir asco y horror al lector. Pero todavía su cantera es la literatura leída, la huella dejada por otros escritores en su temperamento apasionado, y casi no responde al fascinante trabajo de la realidad sobre su sensibilidad torturada.

Sintetizando, em *El crimen del otro*, Quiroga dá um passo adiante em sua definição como contista, embora ainda com influências muito visíveis, inspirado por obras

---

<sup>27</sup>Against the new masonry I re-erected the old rampart of bones. For the half of a century no mortal has disturbed them. *In pace requiescat!* (POE, 2010, p. 444).

e autores aos quais imitava dentro dos artifícios da época; demorará ainda uma década para o autor encontrar, dentro da realidade da experiência vivida, o seu estilo independente.

Após a publicação de sua segunda obra, Quiroga é novamente inspirado por Leopoldo Lugones, mas desta vez no terreno da vida e da realidade (apesar de que a literatura forma parte também, claro, delas), com o convite para uma viagem para a região nordeste da Argentina para atuar como fotógrafo de uma expedição às ruínas jesuíticas. O objeto da expedição é o de informar o estado das ruínas e significará, para Quiroga, o seu segundo exílio. O majestoso da selva missioneira<sup>28</sup> encantarão tão decididamente Quiroga, que ele voltará pouco tempo depois. Monegal (1967, p. 36-7) assim comenta:

Las raíces crecen invasoramente en torno de La mampostería, bajan por los flancos de los muros y las columnas se hunden en La tierra, aplastando y protegiendo a La vez La obra del hombre. Se forman así esas estructuras mixtas (mitad árbol, mitad columna) que los nativos llaman corazón de piedra. Quiroga absorbe todo: anota las bandadas de loros, los nombres de las poblaciones, la concreta dureza de la vida en la selva, la belleza de las cataratas.

Dessa experiência, uma nova publicação sai à luz em 1905, um longo conto de umas trinta páginas de origem autobiográfica, intitulado *Los perseguidos*. Talvez podendo ser considerado um romance breve ou uma novela, *Los Perseguidos* é o produto da viagem de Quiroga com Leopoldo Lugones pela selva *misionera* até a fronteira com o Brasil. Aborda aqui o autor uma temática que o acompanhará até os últimos escritos: a loucura.

*Los Perseguidos* conta o caso de um louco com mania persecutória pelo qual o narrador se sente irresistivelmente atraído, a ponto de persegui-lo pelas ruas. Mas no momento em que o louco descobre (pelo reflexo de uma vitrine) o narrador, é este que passa a ser perseguido. O conto tem reminiscências de Dostoievski, a quem Quiroga está lendo muito nesses tempos, e os “*perseguidos*” são seres atormentados por desejos perversos. Há qualquer coisa de desejo homossexual também.

O processo de evolução de diversas classes de patologias fascinou desde sempre a Quiroga e é recorrente durante toda sua obra, talvez porque, como ele mesmo diz, “la locura, cuando se le estrujan los dedos, hace piruetas increíbles que dan vértigos, y es

---

<sup>28</sup> Da província de *Misiones*, no nordeste argentino.

fuerte como el amor y la muerte". (QUIROGA, 1996, p. 874). O prefácio é escrito por Lugones, e nele lemos:

Los Perseguidos es un cuento del género en que sobresale el autor: la historia de un loco perseguido cuyo origen real conozco, lo cual me da por cierto un papel con nombre propio y todo en la interesantísima narración. Quiroga siente la locura, con profundidad peculiar, dando fácilmente la impresión del horror que bajo todas sus formas la caracteriza. Ello, sin perjuicio de una ligereza narrativa que nunca deja de convertirse en tortura aplastadora y por consiguiente extraña al arte, siendo padecimiento inútil, el escalofrío del miedo. Pues dentro de una sana estética, esas impresiones depresivas, serán siempre meros recursos: agujones del interés cuyo objetivo está en otra parte. (LUGONES apud QUIROGA, 1920, p. 02).

Parece haver aqui uma crítica implícita do mestre de Quiroga. Lugones deixa vislumbrar que a loucura, embora constitutiva da experiência humana e mesmo aceitando que de alguma maneira, em suas diversas psicopatologias, Quiroga a padece, esta é alheia à arte. Ou melhor, quando se lança mão da loucura premeditadamente, numa criação artificiosa dela, “meros recursos” que atentam a impressionar o leitor (o objetivo que está em outra parte de que fala Lugones), a arte se sente prejudicada.

Não obstante, além de a crítica ser de uma delicadeza extraordinária, Lugones concorda que Quiroga sente a loucura de uma “maneira peculiar”, e que sabe descrevê-la muito bem, pelo que o leitor interessado no assunto encontrará no texto matéria de qualidade.

Após a experiência em verso e a iniciação com contos normalmente curtos, e depois de publicar o longo conto *Los Perseguidos*, Horacio Quiroga tenta a sorte com um romance. Necessitou o autor da experiência e do aprendizado anteriores na procura de um estilo (que chegará totalmente terminado mais tarde, em sua próxima obra) para produzir o seu primeiro romance (publicará um segundo anos mais tarde).

E esse romance terá, inevitavelmente, cunho autobiográfico, inspirado em uma vivência que Quiroga teve com uma moça. As intenções do homem são óbvias: “tan accesible al comienzo, ha resultado de una honradez burguesa que sus toreadas primeras no permitían presentir” (Quiroga apud Monegal, 1967, p. 65), mas não conseguirá o seu propósito, assim na vida como no texto.

O nome do romance é *Historia de un amor turbio* e foi publicado em Buenos Aires, em 1908. A história está ambientada espacialmente em Buenos Aires, no

começo do século XX. Tem como protagonistas Luis Rohan e as irmãs Eglé e Mercedes. (Lembremos aqui que Quiroga deu o nome de Eglé a sua única filha, e que sua segunda esposa foi uma amiga dela, de dezoito anos, quando Quiroga contava com quarenta e oito). A trama desenvolve-se em três tempos narrativos marcadamente separados entre si. No mais antigo, Rohan é namorado de Mercedes e sua irmã, Eglé, com nove anos, se apaixona por ele, sem que ele perceba. Num segundo momento, o tempo principal, em que acontece a maior parte da história, Eglé conta agora com dezesseis anos e é cortejada por Rohan, cortejo ao qual ela corresponde. O terceiro tempo constitui o epílogo e nos transporta dez anos à frente depois do rompimento de relações entre Rohan e Eglé; é o tempo *atual* do romance e que serve como marco para os outros dois tempos, evocados pelo “galã”. Após certo tempo, ele se encontra de maneira casual com uma mulher feita de vinte e oito anos (Eglé) e comprova que é impossível recomeçar qualquer relacionamento.

*Historia de un amor turbio* é a história de amores equívocos, ameaçados sempre pela figura do Outro. Os demônios dostoiévskianos acerca da *dualidade*, a dupla personalidade, os desejos reprimidos ocultos que procuram a luz através de um forçar o destino dos acontecimentos aparece com evidência nesse romance. Nesse sentido, comenta Monegal (1967, p. 66):

Ése es el amor turbio del título: turbio por la simultaneidad del deseo dirigido a distintas hermanas, lo que agrega un toque incestuoso y triangular; turbio, además, porque devela la atracción por las niñas, poseídas de precoces ardores. El tema no es exclusivamente literario, como los antecedentes de Poe y Dostoievski podrían hacer pensar. Es cierto que en ambos, como en Dante, pudo encontrar Quiroga el tema de la fascinación que ejerce la inocencia erótica de las niñas; también es cierto que Eglé es un nombre dostoiévskiano (es un personaje de “Los endemoniados”). Pero en Quiroga hay algo más que influencias poéticas.

Esse “algo a mais” que menciona Monegal remete à atração que Quiroga sentia por mulheres adolescentes, a ponto de não negá-lo e de fazer certa apologia de tal condição.

*Historia de un amor turbio* constitui talvez o esforço de maior sucesso de Quiroga por explorar de maneira profunda o problema do amor. A clivagem básica entre donzela e fêmea aparece várias vezes na obra, na passagem de Eglé de menina a adolescente e depois a mulher, e é o que atormenta o protagonista Rohan, que não consegue achar uma

solução para o nebuloso do relacionamento. No final, Mercedes desaparece e permanece somente Eglé, assumindo as duas caras da mulher: a virgem e ao mesmo tempo a fêmea tentadora. Conforme Monegal (1967, p. 68), Rohan não consegue o amor de Eglé (possuí-la), pois não é capaz de se entregar também, agindo sempre de maneira neurótica. Num primeiro momento, é a fascinação da inocência da menina, apaixonada pelo cunhado que não a deseja (conscientemente), mas não deixa de gostar da situação; depois, temos o toque incestuoso na atração que as duas irmãs exercem sobre ele; finalmente, acontece a situação edípica do *outro*, aquilo que sempre está se procurando para a constituição do sujeito psíquico, conforme Freud. Rohan volta, após dez anos, para se encontrar com uma Eglé a quem não pode alcançar, não será nesse *outro* o lugar em que a constituição psíquica de Rohan tomará contornos.

Outro aspecto da obra é sua crítica social, feita à sociedade do *Río de La Plata*. Abandonados os devaneios decadentistas, o autor contesta os costumes burgueses da época, dos quais não comparte e lhe causam repugnância; o espírito quiroguiano, livre como o vento, sentirá as travas, principalmente, quanto às relações amorosas, que não deixam expulsar seus demônios internos. (DELGADO; BRIGNOLE, 1939).

### 2.3 O SEGUNDO EXÍLIO: A SELVA *MISIONERA*

Por essa época, Quiroga é professor de língua e literatura na Escola Normal nº8 de Buenos Aires e conhece a que será sua primeira esposa, Ana María Cires. Esta conta com quinze anos, e Quiroga com trinta. Depois de uma enorme negativa ao relacionamento por parte dos pais da menina, com rompimentos e reconciliações vários, ao cabo de três anos Quiroga casa-se com Ana María e vão morar em Misiones, na periferia da capital, onde começava a selva, lugar do qual Quiroga ficara encantado e pretendia voltar algum dia. Chegam em 1910, com os pais de Ana María e um amigo dele. Em 1911, nasce sua filha Eglé. Nesse mesmo ano, começa a exploração e cultivo da erva mate e, ao mesmo tempo, é nomeado juiz de paz no registro civil de San Ignacio. Como juiz de paz era encarregado de mediar disputas menores entre cidadãos privados, celebrar uniões matrimoniais, emitir certificados de óbito, entre outras coisas, o que ajudava a família na vida financeira. Porém, Quiroga não reunia nenhum dos quesitos exigidos para esta tarefa: era desorganizado, esquecido, descuidado. Os registros de nascimentos, mortes e outros eventos eram “arquivados” em latas de bolachas. Mais tarde, escreverá um conto (*El Techo de Incienso*, 1925) em que uma personagem age de maneira similar.

Em 1912, nasce seu filho homem, Darío. Enquanto as crianças aprendem a caminhar, Quiroga decide ocupar-se pessoalmente da educação delas. Muito severo, exigia que cada detalhe fosse feito de acordo com suas exigências. Desde muito pequenas as crianças foram acostumadas à selva, expostas ao perigo que ela trazia para desespero da mãe e regozijo delas. Aprenderam, assim, a criar animais silvestres, o manejo da escopeta e a navegar em canoas. Na vida em Misiones, Quiroga leva ao zênite o enfrentamento entre homem e natureza. A descrição desta nos seus contos posteriores é de minuciosa precisão, mas deixando claro que a relação com ela representa sempre um conflito. Há perdas, miséria, fracassos, fome, ataque de animais, morte, quase sempre a natureza hostil vence a disputa com o homem, na narrativa quiroguiana. Constitui, de alguma maneira, o mesmo enfrentamento que os gregos concediam aos homens contra os deuses: o deus grego de Quiroga é a natureza impassível, invencível, inflexível, indomável, fatal. Além disso, a mórbida obsessão de Quiroga pelo tormento e a morte parece facilmente aceita por suas personagens, como se soubessem que contra um destino preestabelecido não se pode lutar. A técnica narrativa do autor apresenta protagonistas acostumadas ao perigo, às ações violentas, aos eventos de risco, sem regras muito claras. A natureza, muitas vezes como veremos, cobra da personagem a morte, deixando o leitor angustiado e aflito. A natureza é cega, mas justa: há ataques de enxames de abelhas, de jacarés, de um parasita hematófago, de serpentes, de enchentes de rios, lances de um jogo espantoso no qual o homem tenta arrancar da natureza bens ou recursos (como tentou Quiroga na vida real), todavia ela não quer ceder. A luta desigual acaba com a derrota humana, a demência, a morte, o exílio, a desilusão, a loucura.

Jorge Lafforgue (In: QUIROGA, 1996, p. 35), em seu texto *Actualidad de Quiroga*, define o Quiroga homem de sua estada na selva *misionera*:

Un hombre de contextura pequeña, pero de rasgos enérgicos y firme musculatura; barbado, flaco, ascético, duro en los menesteres de la tierra y en otros menesteres menos visibles. Un hombre capaz de fabricarse una canoa para abordar el Paraná bravío y también los muebles de su casa o los toscos zapatos de sus hijos, capaz de carpir la tierra bajo un sol abrasador y a la vez cultivar las orquídeas más bellas, capaz de usar el machete para descabezar una yará o el rifle en plena selva con precisión pasmosa. Un hombre de porfía, que no cede ante los proyectos más disparatados ni los empeños más riesgosos. A veces tierno hasta la desesperación, las más hosco e irascible; siempre estricto, riguroso, con un sentido de justicia que ante todo aplica a sí mismo y a los suyos.

Esse homem de contextura pequena experimenta, com o descobrimento de Misiones e o ambiente de selva, uma mudança radical com respeito àquele jovem decadente dos grupos literários de Montevideu e Buenos Aires, por justamente encontrar uma saída à dura realidade social da cidade grande. Na selva, Quiroga descobre o lugar onde levar adiante seus propósitos de vida e literários também, o habitat em que será modelado o homem, deixando para trás definitivamente os devaneios intelectuais e fechando, assim, o capítulo do escritor decadentista para inserir-se num modernismo que terá cada vez mais tonalidades naturalistas e realistas na descrição do ambiente que o circunda. Quiroga estabelece, nessa geografia, uma prática precisa na qual enraizar sua existência, com aquela teimosia e temeridade de que fala Lafforgue nas empreitadas inverossímeis que se propõe.

Dessa maneira, ao redor desse mundo natural, desenvolverá o mais característico de seu pensamento. O exílio imposto a si mesmo para se desvencilhar da cidade modelará o Quiroga homem e escritor a partir dessa nova fase de sua vida; levará, porém, a marca indelével do homem citadino e até certa saudade dos tempos nas capitais.

No entanto, se Quiroga não tinha um relacionamento de ligação total com a cidade, uma mesma natureza, também não a terá com a selva: como resultado disso, veremos pela primeira vez que sua literatura será adversa e violenta, tumultuada, extremamente intensa e até brutal.

Conforme March e Martul Tobío (1987, p. 73-74), o pensamento quiroguiano pode ser traçado a partir de um giro em sua atitude perante o entorno selvagem que o circunda. Inicialmente, este considera que a realidade social e seu devir são explicados a partir do princípio teórico da essência humana, concebida como liberdade e razão. Se a liberdade constitui a essência do homem, este seria livre somente enquanto possuidor de uma razão. A liberdade, então, constituiria um atributo metafísico do homem. Quiroga inverte este postulado, e substitui razão por vontade (força de). A partir deste giro, a razão não guia mais a liberdade, mas sim a vontade: a força de vontade como vigilante exigente da atividade espiritual. E, complementarmente, o espaço natural substitui o espaço social como possível marco harmônico do ser humano. Como resultado disso, há duas consequências comportamentais que Quiroga adotará como tábuas da lei. Comentam March e Martul Tobío (1987, p. 77):

De todo esto nace una doble consecuencia: a) la actividad arriesgada, que tiene el objetivo de forjar la personalidad y de hallar la norma moral propia; y b) la relegación a un segundo plano de la razón como medio para solucionar las contradicciones entre individuo y sociedad o realidad. Lógicamente, el esquema quiroguiano subjacente en sus cuentos va a ser el de un hombre de carácter. Esquema al que se pliegan la mayoría de los personajes con los que el autor se identifica., en la suposición de que una vida de confrontación es la única que puede concederle una razón suficiente a su existencia. Este tipo de hombre se define tanto por la adopción más exigente de la libertad, no ligada a base socio-histórica alguna –y, por tanto, metafísica- como por el individualismo más acendrado. Los medios para realizar este proyecto ideológico son la lucha ardua y el trabajo personal.

Nesse sentido, para Quiroga, a essência mesma da selva está formada por uma união contraditória entre a liberdade e o cumprimento de suas leis, esta é a norma de conduta dos seres da selva e esta é também a norma de conduta, a essência de vida do “homem de caráter”: “la existencia en constante peligro de muerte y en constante valoración del entorno” (March e Martul Tobío, 1987, p.74). Assim se manifesta o autor em um de seus contos, *La Patria* (1918), em que um soldado ferido pronuncia um discurso aos animais da floresta que querem formar uma pátria, começando com a seguinte frase:

La normalidad de la vida en la selva es bien conocida. Las generaciones de animales salvajes se suceden unas a otras y unas en contra de las otras en constante paz, pues a despecho de las luchas y los regueros de sangre, hay un algo que rige el trabajo constante de la selva, y ese algo es la libertad. Cuando las especies son libres, en la selva ensangrentada reina la paz. (QUIROGA, 1996, p. 582).

Quiroga mimetizou a normalidade de sua vida com aquela que acontece na impiedosa selva, da lei do mais forte. Ele soube que teria que pagar um tributo a esse tipo de vida, por isso talvez sua narrativa seja uma tentativa catártica daquilo que o homem não consegue na sua luta contra a natureza.

Horacio Quiroga pôde, em sua vida em Misiones, dedicar-se a uma das coisas com a qual exercia uma sublimação (assim como com a escritura): o trabalho. Este homem de inclinações literárias era ao mesmo tempo inventor, agricultor, trabalhador de mão na massa. Ezequiel Martínez Estrada (1995, p. 58) oferece seu depoimento:

El trabajo era para Quiroga una especie de ascetismo benedictino mediante el cual se aislaba del mundo y de sí mismo: renuncia a pensar, negación de sí, penitencia purificatoria por excesos del espíritu, ansia de muerte. Tal le acontecía asimismo con el nirvana de las lecturas especiosas. [...] Porque tenía el placer de construir, de hacer, de ensamblar, de ajustar, de dar forma, de crear. Era un artesano y esto puede aplicarse con estricto rigor a la factura de sus cuentos y de su prosa. De no haber sido hombre de trabajo, ¿Qué otra forma de aniquilarse habría encontrado?

Ezequiel Martínez Estrada, além de ser um dos mais íntimos amigos de Quiroga de toda a vida, foi um grande crítico literário, escritor, poeta, ensaísta e biógrafo, entre outros, de Quiroga. Conhecia como poucos o escritor uruguaio e comenta do rigor que Quiroga impunha tanto ao trabalho manual que realizava quanto aos cuidados em sua composição literária, sua técnica narrativa, pormenorizada, lapidada com muito cuidado e atenção, polida até o incansável. Essa “forma de se aniquilar” mediante o trabalho vai ao encontro do comentado um pouco acima, acerca do estilo de vida que Quiroga impôs para si na hostilidade do ambiente selvagem, na luta contra a natureza. O depoimento de Hecker (In: QUIROGA, 2007, p. 16) vai também nesse sentido:

Conocer hoy la casa que construyó y en la que vivió, muy cerca de la selva, ubicarse frente al barranco ante el que se sentaba para escribir, imaginar esa tierra —la desolación, la violenta exuberancia de esa tierra— tal como debió ser un siglo atrás, lleva a la convicción de que Quiroga es inabarcable. El lector refinado, el hombre que había ejercido como profesor de literatura y se movía en los cenáculos literarios, que había viajado a París, que había publicado ya el libro de cuentos Los arrecifes de coral, elige el desafío de convivir —de luchar cuerpo a cuerpo— con la selva, con el sol como fuego y con el río.

Quiroga começa a trilhar um caminho em San Ignacio, Misiones, que o constituirá definitivamente como escritor, ao mesmo em tempo que forjará seu caráter e personalidade e modelará sua condição de homem. O “homem de caráter” se perfaz em sua batalha cega com a selva, desafiado pela geografia e condicionado pelo meio. A distância que o autor mantém das cenas literárias da grande urbe faz possível que comece a experimentar o modernismo sob outra perspectiva. Já não mais será a simples influência do relato de outros autores contado a partir de uma subjetividade criada artificialmente, mas a experiência de vida

na selva lhe dará elementos suficientes para poder contar a partir de um novo ponto de vista *vital*: a realidade entrando por seus olhos e uma natureza que era descoberta pelo homem ao mesmo tempo em que descobria o artista.

Nesses anos em que Quiroga morou em Misiones, publicou vários contos esteticamente bem elaborados: *A la deriva* (1912), *El alambre de púa* (1912), *Los inmigrantes* (1912), *Yaguaí* (1913), *Los mensú* (1914), *Una bofetada* (1916), *La gama ciega* (1916), *Un peón* (1918). Esta constitui a segunda etapa da vida criadora do escritor, incorporando seu território ao mundo literário. Esta fase, porém, é um tanto externa ao verdadeiramente mais profundo de seu ser; Quiroga conta o que ele quer e como ele quer de um ponto de vista de *testemunha*. Será ao retornar a Buenos Aires, a partir de 1918, que o autor realizará as suas melhores criações.

Um acontecimento trágico põe fim à vida quase selvagem que Quiroga leva na selva *misionera*. Do relacionamento dele com sua esposa não há muitas testemunhas fidedignas, na verdade pouco se sabe, a maioria das vezes por via de incertas confidências de amigos e rumores. A questão é que seus biógrafos e testemunhos de amigos coincidem que Quiroga era um homem irascível, que queria construir tudo com suas mãos, submetendo sua esposa a uma vida primitiva com a qual ela não estava nem um pouco acostumada. Morando no início da região de floresta de San Ignacio, mas a pouca distância da vila, onde era possível conseguir todo o necessário para as necessidades básicas, Quiroga insistia e teimava, fazendo valer finalmente sua postura, em fabricar e conseguir tudo no meio selvagem: mel, açúcar, medicinas, tabaco, carne, vegetais, utensílios etc. Para não contrariá-lo, a esposa Ana Maria submetia-se aos caprichos do marido, para contornar a violência do relacionamento.

Após vários anos dessa vida desgastante, ela decide responder com ameaças de suicídio e com tentativas às que o marido reage com mais severidade ainda, sem ver que o assunto é sério. Finalmente, um dia, depois de uma atroz briga, a esposa toma uma forte dose de um remédio para tratamento das varizes e morre após oito dias de agonia. Emir Rodríguez Monegal (1967, p. 98-99) conta assim o desfecho do episódio:

Entonces este hombre orgulloso, hermético y violento, se derrumba. Durante los últimos tres días está junto a esa mujer, su mujer, que se debate arrepentida entre la vida y la muerte. Si alguna culpa tuvo en la decisión que llevó a Ana María al suicidio, la expía ahora en esta terrible agonía. Ana María muere después de ocho días de lucha. La reacción de Quiroga fue tan honda que no quiso hablar más de su mujer. Enterró en lo más profundo el recuerdo, quemó sus cartas, se encerró en el más delirante mutismo.

Voltando à questão da mimetização de vida e obra de Quiroga, da enorme influência que seus infortúnios tiveram na temática de seus relatos, há um conto que ilustra muito bem esta fase pela qual o escritor está passando, após o suicídio de sua primeira esposa. O conto chama-se *El Desierto* (1924) e conta a história de um homem, Subercaseaux, que fica viúvo e com duas crianças pequenas:

Quedó de pronto solo, con dos criaturas que apenas lo conocían, y en la misma casa por él construida y por ella arreglada, donde cada clavo y cada pincelada en la pared eran un agudo recuerdo de compartida felicidad. Supo al día siguiente al abrir por casualidad el ropero, lo que es ver de golpe la ropa blanca de su mujer ya enterrada; y colgado, el vestido que ella no tuvo tiempo de estrenar. Conoció la necesidad perentoria y fatal, si se quiere seguir viviendo, de destruir hasta el último rastro del pasado, cuando quemó con los ojos fijos y secos las cartas por él escritas a su mujer, y que ella guardaba desde novia con más amor que sus trajes de ciudad. Y esa misma tarde supo, por fin, lo que es retener en los brazos, deshecho al fin de sollozos, a una criatura que pugna por desasirse para ir a jugar con el chico de la cocinera. Duro, terriblemente duro aquello. (QUIROGA, 1996, p. 490).

De repente ficou sozinho, com duas criaturas que apenas o conheciam, e na mesma casa construída e consertada por ele, onde cada prego e cada pincelada na parede eram uma aguda lembrança de compartilhada felicidade. Soube no dia seguinte abrindo por acaso o guarda-roupas, o que significa ver de repente a roupa branca da mulher já enterrada; e pendurado, o vestido que ela não teve tempo de estrear. Conheceu a necessidade peremptória e fatal, se se quer continuar a viver, de destruir até o último vestígio do passado, quando queimou com seus olhos fixos e secos as cartas por ele escritas a sua mulher, e que ela guardava desde noiva com mais amor que seus ternos de cidade. E essa mesma tarde soube, por fim, o que significa reter nos braços, dilacerado pelos soluços, a uma criatura que luta por desgrudar-se para ir brincar com o menino da cozinheira. Duro, terrivelmente duro aquilo. (Tradução minha).

A história de Subercaseaux é a história do próprio Quiroga nesses meses de solidão após o trágico acontecimento, desde a queima das cartas até a dificuldade na criação dos filhos por um homem sem esposa. O conto descreve basicamente o problema da educação dos filhos, para a qual Quiroga não estava preparado (não ao menos para empreender semelhante tarefa sozinho). No desfecho do conto, Subercaseaux é picado por uma arraia e morre, deixando os filhos órfãos; na vida real, Quiroga abandona os filhos aos cuidados de sua sogra, em Misiones, e volta para Buenos Aires.

Deambulará Quiroga mais um ano de vida em Misiones, mas nada será já igual. O impacto que lhe causa o suicídio de sua esposa, junto com a perspectiva de ter de criar sozinho dois filhos de três e quatro anos, faz com que decida voltar para a cidade grande. A vida na floresta impenetrável deixará também sua marca mais incompreensível; o percurso de aprendizagem do homem e do escritor chegará a um fim, pelo menos de uma etapa. Quiroga volta a Buenos Aires no ano de 1917 e, a partir daí, sua vida começará uma nova fase, desta vez como escritor consagrado.

#### 2.4 A CONSAGRAÇÃO DO NARRADOR

A volta de Quiroga a Buenos Aires vai significar o retorno a uma vida literária intensa. Embora em Misiones ele tenha encontrado um lugar especial para sua inspiração, o entorno selvagem que pode despertar a musa inspiradora em espíritos sensíveis, rodeado de uma imensa solidão, a grande capital trouxe consigo uma vida de comunicação intelectual, de conversa de bares, de camaradagem.

Por essa época, um amigo de sua cidade natal, o advogado Baltasar Brum, é nomeado ministro de Relações Exteriores do Uruguai na Argentina. Consegue assim Quiroga ser nomeado secretário contador do Consulado Geral do Uruguai em Buenos Aires e três anos mais tarde ascende a Cônsul de Distrito de Segunda Classe e Adjunto ao Consulado Geral. Assim, parecem acabar os problemas financeiros do escritor, ao menos por um tempo, e pode dedicar-se quase em tempo integral à literatura.

E é justamente nesta terceira etapa de sua vida como escritor que Quiroga termina de lapidar seu estilo. Nos anos em que morou em Misiones, tinha publicado vários contos importantes, em diversas publicações. Mas é a partir de sua residência em Buenos Aires que o escritor será reconhecido a ponto de se situar dentro de uma imagem

canônica, com textos que apareceriam nas revistas *Caras y Caretas*<sup>29</sup>, *Fray Mocho*<sup>30</sup>, *El Hogar*<sup>31</sup>, os jornais *La Nación*<sup>32</sup>, *La Prensa*<sup>33</sup> e outros meios prestigiosos, entre 1917 e 1926.

Então, em 1917, Horacio Quiroga publicará sua obra mais famosa, possivelmente. Dentre uma compilação de contos inacabados, outros esquecidos e refeitos, alguns escritos ainda em Misiones e outros em Buenos Aires, aparece *Cuentos de Amor de Locura y de Muerte*, que o revelará como um dos grandes escritores hispano-americanos. É uma época dura, tem sido tempos de inferno com o desenlace do suicídio de Ana María e Quiroga se fecha em si mesmo e sublima pela arte literária. Sua temática não é alheia ao sofrimento espiritual, e nesses contos é descrito também o sofrimento de todos os sujeitos que ele conheceu em Misiones, mais o agregado do caos da cidade grande: os boias-frias, os aventureiros, os explorados, os alcoólatras, os loucos. A obra é heterogênea, procurando um efeito de cores variadas; nela, o autor fará uma mescla da experiência de sua vida em Misiones, com descrições naturalistas e realistas às vezes, mas com o influxo da estética modernista e com novas invenções literárias, como um acentuado recurso à fragmentação temporal, com profusão de analepses e prolepses, uma recorrência persistente à utilização do tempo psicológico, neologismos e mudanças constantes do espaço físico e psicológico.

*Cuentos de Amor de Locura y de Muerte* consta de quinze contos: oito deles transcendem em um ambiente urbano e os outros sete na selva. No terceiro capítulo, analisaremos três deles; dos restantes, e por uma questão seletiva, comentaremos a respeito de outros três contos.

O primeiro conto, que pode ser considerado um relato longo, intitula-se *Una Estación de Amor*, dividido justamente em primavera, verão, outono e inverno. De cunho também autobiográfico, a história conta o idílio de juventude do autor com Ana María

---

<sup>29</sup> *Caras y Caretas* foi um conhecido semanário argentino publicado entre os anos 1898 e 1941, com uma versão anterior (sua fundação) publicada em Uruguai entre 1890 e 1897. Teve também duas versões posteriores em 1982 e 2005. Caracterizou-se pela sátira política, o humor e temas de atualidade, com um tratamento gráfico em que eram comuns as caricaturas e fotografias. Publicar no semanário no início do século XX era ser considerado um escritor destacado.

<sup>30</sup> *Fray Mocho* era o nome do fundador do semanário “Caras y Caretas”. Lança em 1912 uma nova publicação, com o seu próprio nome. O semanário se autodefine como “festivo, literário, artístico e de atualidades”. A estratégia parece ser a de oferecer, do ponto de vista artístico e cultural, uma mediação entre as classes aristocráticas, a incipiente classe média e as classes populares. Saía às sextas feiras.

<sup>31</sup> *El Hogar* foi uma revista argentina, fundada em 1904. Revista quinzenal literária, recreativa, de moda e humorística era principalmente dirigida ao público feminino de classe média e vangloriava a vaidade da classe alta, dedicando numerosas páginas a descrever festas, casamentos, viagens etc.

<sup>32</sup> *La Nación* é um dos primeiros jornais argentinos, fundado por Bartolomé Mitre, presidente que declarou a guerra ao Paraguai na guerra da tríplice aliança com Brasil e Uruguai. Jornal conservador, funciona até os dias e hoje. Sua primeira edição apareceu no dia 04 de janeiro de 1870.

<sup>33</sup> *La Prensa* é um jornal argentino fundado em 1869 por José Carlos Paz, um rico fazendeiro, jornalista, político e diplomático argentino e um dos mais destacados representantes da Geração de 80. Sua linha editorial representou historicamente as ideias liberais e conservadoras. Funciona até hoje.

Jurkowski, uma moça que conheceu em um carnaval de sua cidade natal, Salto. Na vida real, a mãe da moça opõe-se ao relacionamento, e os pretendentes se separam; anos mais tarde, voltam a se encontrar, embora Ana María tenha perdido sua inocência e seja agora uma mulher experiente e um tanto promíscua. Dirá Quiroga (apud Monegal, 1967, p. 50):

De nuestros asuntos menores, diré que a los tres días no me acordaba de Esther y si lo hacía era con disgusto. He logrado deslindar las dos personalidades, y si la tierna doncella de antes me encanta, la actual me desagrada.

No relato, o nome da moça é Lidia e o pai do pretendente opõe-se ao relacionamento por considerar a moça de pouca classe para seu filho, de nome Nébel, uma vez que este a conheceu em um carnaval. A mãe de Lidia é viciada em morfina (também o era a mãe de Ana María Jurkowski) e acaba morrendo de uma overdose. Os dois acabam se separando e vários anos depois se encontram outra vez. Nébel é agora casado e Lidia é também viciada em morfina. Após a morte de sua mãe, Lidia parte para sua cidade natal; na escada do trem, Nebel e Lidia se beijam, Nebel fica observando o trem partir, mas Lidia não assoma a cabeça para dar o último adeus a Nebel. A estação de amor começa com a primavera (ambos se conhecem e se apaixonam), continua com o verão (em que o relacionamento atinge seu grau de maior intensidade), segue com o outono (quando se separam) e culmina com o inverno (quando se reencontram e percebem que não há mais nada entre eles, agora dois perfeitos estranhos). A temática refere-se à perda de pureza e inocência e mostra o primeiro desencanto sentimental do autor, transformado de alguma maneira em conto.

Outro conto do volume é um dos mais famosos e terríveis de Quiroga: *La Gallina Degollada*. A trama do conto é a seguinte. Um casal tem quatro filhos, todos com atraso mental por causa da meningite. A única coisa que eles fazem é imitar tudo o que veem ou ouvem, e isto desespera e enche de angústia o casal. O problema, no enredo do conto, são as acusações mútuas que o marido, Mazzini, e sua esposa, Berta, fazem um ao outro, culpando-se pela desgraça de terem quatro filhos nascidos nessas condições: conta o narrador (QUIROGA, 2004, p.68):

—¡Sí, te oí algo! Mira: ¡no sé lo que dijiste; pero te juro que prefiero cualquier cosa a tener un padre como el que has tenido tú!  
Mazzini se puso pálido.  
—¡Al fin! —murmuró con los dientes apretados—. ¡Al fin, víbora, has dicho lo que querías!

—¡Sí, víbora, sí! Pero yo he tenido padres sanos, ¿oyes?, ¡sanos! ¡Mi padre no ha muerto de delirio! ¡Yo hubiera tenido hijos como los de todo el mundo! ¡Esos son hijos tuyos, los cuatro tuyos!

Mazzini explotó a su vez.

—¡Víbora tísica! ¡eso es lo que te dije, lo que te quiero decir! ¡Pregúntale, pregúntale al médico quién tiene la mayor culpa de la meningitis de tus hijos: mi padre o tu pulmón picado, víbora!

- Sim, disse, eu ouvi alguma coisa! Olhe, não sei o que você disse, mas juro que prefiro qualquer coisa a ter um pai como o que você teve! Mazzini ficou pálido.

- Finalmente! - murmurou com os dentes apertados -. Finalmente, víbora, você disse o que queria!

- Sim, víbora, sim! Mas eu tive pais saudáveis, está ouvindo, saudáveis! Meu pai não morreu de delírio! Eu poderia ter tido filhos como os de todo o mundo! Esses aí são filhos seus, os quatro são seus! Mazzini também explodiu.

- Víbora tísica! Foi isso o que eu lhe disse, o que quero lhe dizer! Pergunte, pergunte ao médico quem tem maior culpa da meningite de seus filhos: meu pai ou seu pulmão esburacado, víbora! (QUIROGA, 2014, p. 62).

Na quinta tentativa, nasce uma filha normal, Bertita, sem problemas de atraso, fato pelo qual os pais perdem todo interesse pelos quatro filhos e passam a dar toda a atenção à filha. Os quatro idiotas (assim são mencionados no conto) são atendidos pela empregada, que mal os considera também. Assim profere o narrador:

Si aún en los últimos tiempos Berta cuidaba siempre de sus hijos, al nacer Bertita olvidóse casi del todo de los otros. Su solo recuerdo la horrorizaba, como algo atroz que la hubieran obligado a cometer. A Mazzini, bien que en menor grado, pasábale lo mismo. (QUIROGA, 2004, p. 67).

Se nos últimos tempos Berta estava sempre cuidando de seus filhos, a partir do nascimento de Bertita esqueceu-se quase inteiramente dos outros. O mero fato de se lembrar deles a deixava horrorizada, como se fossem alguma coisa atroz que a tivessem obrigado cometer. Com Mazzini acontecia, se bem que em menor grau, o mesmo. (QUIROGA, 2014, p. 65).

As consequências desta relação agressiva entre o casal, aliada ao conjunto familiar de desprezo pelos quatro filhos, contribuem integralmente para o desfecho chocante da história:

—¡Señora! Los niños están aquí, en la cocina. Berta llegó; no quería que jamás pisaran allí. ¡Y ni aún en esas horas de pleno perdón, olvido y felicidad reconquistada, podía evitarse esa horrible visión! Porque, naturalmente, cuando más intensos eran los raptos de amor a su marido e hija, más irritado era su humor con los monstruos.—¡Que salgan, María! ¡Échelos! ¡Échelos, le digo!

Las cuatro pobres bestias, sacudidas, brutalmente empujadas, fueron a dar a su banco. (QUIROGA, 2004, p. 69).

- Senhora! Os meninos estão aqui, na cozinha. Berta chegou; não queria que jamais pisassem ali. Nem mesmo numa hora de pleno perdão, esquecimento e reconquista da felicidade podia evitar aquela visão horrível! Naturalmente, quanto mais intensas eram as juras de amor a seu marido e filha, mais irritado era seu humor em relação aos monstros.

- Que saiam, Maria! Expulse-os! Expulse-os, estou mandando!

As quatro pobres bestas, sacudidas, brutalmente empurradas, foram parar em seu banco. (QUIROGA, 2014, p. 66).

Nesse banco e ao entardecer, os irmãos costumam sentar-se os quatro juntos, escorrendo saliva pelos cantos das bocas, em cima das calças imundas. Um dia, a mãe pede para a empregada que degole uma galinha para o jantar. Enquanto faz isso, ela sente a respiração dos quatro filhos retardados a suas costas, observando de maneira quase demoníaca. Dias mais tarde, os pais vão dar um passeio com a filha sã e na volta ficam entretidos conversando com os vizinhos, enquanto a filha escapa e volta sozinha para a casa. Então, os quatro irmãos acabam degolando a menina, da mesma maneira que a empregada fez com a galinha.

—Mamá, ¡ay! Ma... —No pudo gritar más. Uno de ellos le apretó el cuello, apartando los bucles como si fueran plumas, y los otros la arrastraron de una sola pierna hasta la cocina, donde esa mañana se había desangrado a la gallina, bien sujeta, arrancándole la vida segundo por segundo. (QUIROGA, 2004, p. 70).

- Mamãe, ai, Ma... - Não pôde gritar mais. Um deles apertou-lhe o pescoço, afastando as madeixas como se fossem plumas, e os outros a arrastaram por uma única perna até a cozinha, onde naquela manhã a galinha havia sido desangrada, bem segura, arrancando-lhe a vida segundo a segundo. (QUIROGA, p. 67).

A história é terrível, saída de um conto de Poe. Apresenta a morbidez no mais preciso sentido da palavra. Mas a crueldade do desenlace contém nas entrelinhas uma visão trágica dos problemas conjugais, do desentendimento no relacionamento entre homem e mulher que se dá ao longo do relato. No culpar um ao outro pela pouca sorte de ter quatro filhos retardados, a natureza parece tomar sua vingança quando é rejeitada. Mas há um detalhe também que diferencia a técnica de Poe com a de Quiroga: aquele enfeita os relatos com descrições detalhadas e profusas, principalmente com lugares mórbidos, lúgubres, sombrios ou tristes, Quiroga, no entanto, prescinde da ornamentação gótica. Thiago de Freitas (2010, p. 01-02) comenta:

Em *A galinha degolada*, as experiências de vida do autor, influenciadas pelo seu ambiente fatídico, emergem no texto através de angústias e de uma narrativa, apesar de bastante realística, esteticamente fantástica. Influenciado por escritores como Edgar Allan

Poe e Guy de Maupassant, Horacio Quiroga foi um dos responsáveis pela modernização do conto na América Latina e seu traço narrativo se impôs, com o tempo, como modelo literário. Modelo este que, segundo Pablo Rocca, focaliza o efeito e a potência expressiva do enredo e de cada uma das palavras, eliminando elementos acessórios que parecem desnecessários, tendo o horror como marca predominante da obra. Diferente de Poe, Quiroga, como observa Pablo Rocca, “descartou os ingredientes clássicos do relato gótico, apropriando-se, no entanto, do clima e até do detalhe mórbido ou do recurso do “achado macabro.”

A solução quiroguiana é do *knockout*, para parafrasear a Cortázar e sua teoria da diferença entre conto e romance, com desenlaces inesperados e abruptos, na tentativa de deixar o leitor com a mesma angústia das personagens. E essa solução abrupta é provavelmente necessária, porque a narrativa quiroguiana inscreve-se dentro de uma *realidade*. É preferível dizê-lo dessa maneira a ter que encaixar, classificatoriamente, Quiroga dentro do Realismo. Evidente que há características em sua narrativa que se enquadram nessa corrente, como também do Modernismo e como no Decadentismo de seus começos, mas atendendo aos postulados de Wayne Booth, da possibilidade de objetividade, de neutralidade, de imparcialidade, da *impassibilité* autoral, poderíamos dizer que Quiroga *mostra* em lugar de contar.

Castillo (In: Quiroga, 1996, p.32), em seu texto *Liminar: Horacio Quiroga*, o coloca da seguinte forma:

La diferencia con Edgar Poe puede parecer más obvia –de un lado las ciénagas y los helechos de Misiones, del otro los suntuosos y agobiantes decorados interiores– pero sin embargo es más ambigua y sutil: lo que aparentemente los diferencia es la elección del paisaje. Es cierto que Quiroga también intentó repetir casi servilmente algunos ámbitos y anécdotas de Poe –los de El barril de amontillado, los de los Crímenes de la rue Morgue, los de Manuscrito hallado dentro de una botella–, sin embargo, es inútil buscar en estas historias de Quiroga el verdadero horror y la omnipresencia de la muerte, que son el legado espiritual del poeta norteamericano. Es en los cuentos de ambiente misionero donde, a pesar del paisaje exterior, se manifiesta la identidad profunda de Poe y Quiroga, y, por aquello de que las cosas se diferencian en lo que parecen, como descubrió luminosamente Aristóteles, es donde también se manifiesta lo que profundamente los distingue. Porque Quiroga es un escritor realista, en el mejor sentido de la palabra. Si es que esta palabra puede tener más de un sentido y ser realista no resulta algo así como una fatalidad de la literatura, si es que el mundo real no sigue siendo el único origen de lo imaginario, se escriba William Wilson o Los desterrados. Quiroga es realista, o, dicho de un modo mejor: Quiroga es realista de una manera diferente a la de Poe. Una insolación, un hombre devorado por las hormigas, una garrapata que vacía de sangre a una muchacha, unos opas que degüellan a su hermana, son posibilidades del mundo material; las muertes de Poe que resucitan por la fuerza de su voluntad, los cadáveres de hipnotizados que se descomponen en unos segundos ante los ojos del narrador, los diálogos en el más allá, son realidades del mundo del inconsciente, de la locura o de los sueños.

E para Irving Crow (1939, p. 15), a diferença é também bastante nítida, sempre no sentido do *knockout* já comentado, do clímax nos enredos:

En estos tres cuentos (refere-se a “La gallina degollada”, “El almohadón de pluma”, e “La miel silvestre”) Quiroga sigue pareciéndose a Poe en su afición al horror, pero se diferencia radicalmente del cuentista yanqui en el uso que hace de estos temas. Poe insiste en la nota del horror desde el primer párrafo, y logra un efecto creciente acumulativo; Quiroga se contiene con calculada anticipación hasta la crisis donde se desata en una terminación explosiva.

Se pensarmos a narrativa a partir da categoria do fantástico, podemos encontrar também diferenças entre Quiroga e Poe. Seria necessário, mesmo que de maneira muito sucinta, abordar o conceito de fantástico para que a diferença entre os dois autores fique clara. A literatura fantástica acompanha o homem desde os primórdios da escrita, como o

testemunham os mitos e lendas nas distintas culturas do planeta. Na literatura, porém, é somente a partir do século XVIII que o gênero se estabelece como uma clara e distintiva manifestação estética, sem depender de outras dimensões da cultura humana, como a fé ou as religiões.<sup>34</sup> Os primeiros estudos consistentes a teorizar sobre a literatura fantástica de maneira orgânica são os de crítica francesa, com Roger Caillois, Louis Vax y Pierre Castex. Todorov (1981, p.16), em sua *Introdução à Literatura Fantástica*, cita os três autores. Castex, em *Le Conte fantastique en France* diz que “a literatura fantástica [...] se caracteriza por uma intrusão brutal do mistério no marco da vida real”. Louis Vaz, em *Arte e a Literatura Fantástica*, comenta que “o relato fantástico [...] nos apresenta em geral a homens que, como nós, habitam o mundo real mas que de repente, encontram-se ante o inexplicável”. Roger Caillois, em *Ao Coeur do Fantastique*, afirma que “todo o fantástico é uma ruptura da ordem reconhecida, uma irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana”. Esta espécie de distorção da naturalidade do mundo encontra no fantástico sua essência. Todorov (1981, p. 16) dará sua definição:

O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece senão as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural. [...] Um fenômeno pode ser explicado de duas maneiras: de acordo a causas naturais e de acordo a causas sobrenaturais. A possibilidade de vacilar entre ambas cria o efeito fantástico.

O postulado todoroviano vai além e situa o fantástico entre o *estranho* e o *maravilhoso*. O autor (TODOROV, 1981, p. 26-29) estabelece uma sequência classificada em: *estranho-puro*, *fantástico-estranho*, *fantástico-maravilhoso* e *maravilhoso puro*. Dentro do *estranho-puro* “relatam-se acontecimentos que podem explicar-se perfeitamente por leis da razão, mas que são, de uma ou outra maneira, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos”. Em relatos correspondentes ao *fantástico-estranho*, “os acontecimentos que ao longo do relato parecem sobrenaturais recebem, finalmente, uma explicação racional, enquanto que em relatos situados dentro do *fantástico-maravilhoso* os acontecimentos são aceitos como sobrenaturais, sem nenhuma explicação racional. Finalmente, o *maravilhoso-puro* oferece-nos histórias em que “os elementos sobrenaturais

---

<sup>34</sup> Tzvetan Todorov diz a respeito da que seria a primeira formulação do conceito de fantástico: “O conceito de fantástico se define, pois, com relação ao real e imaginário [...]”. Semelhante definição é, pelo menos, original? Encontramo-la, embora formulada de maneira diferente, a partir do século XIX. O primeiro a enunciá-la é o filósofo e místico russo Vladimir Soloviov: “No verdadeiro campo do fantástico, existe sempre a possibilidade exterior e formal de uma explicação simples dos fenômenos, mas ao mesmo tempo, esta explicação carece por completo de probabilidade interna” (TODOROV, 1981, p. 16).

não provocam nenhuma reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito”. A característica do maravilhoso não é uma atitude com relação aos acontecimentos relatados, mas a natureza mesma desses acontecimentos.

Assim, e considerando a realidade do mundo material das histórias de Horacio Quiroga, poderíamos situá-lo, em alguns de seus relatos, dentro do fantástico-estranho, com uma explicação racional do evento extraordinário, como no conto *El Almohadón de Plumas*, ao passo que Edgard Allan Poe estaria situado no fantástico-maravilhoso: o sobrenatural constitui a essência de sua narrativa, ao menos em boa parte dela. Eis a diferença que poderia ser apontada entre os dois escritores.

Outro conto importante, agora do ponto de vista do tratamento da problemática social é *Los Mensú*. O termo ‘*mensú*’ designa os boias-frias, neste caso da região do Alto Paraná (onde o rio passa através da tríplice fronteira Brasil/Argentina/Paraguai). O ‘*mensualero*’, o *mensú*, é o peão das plantações de erva mate estendidas pela mencionada região entre finais do século XIX e início do século XX. Forma parte dos tipos sociais explorados que alicerçaram, de alguma maneira, a história da Argentina, junto com o índio e o *gaucho*. O *modus operandi* dos exploradores é simples: na firma do contrato de trabalho é dada ao *mensú* uma quantia em dinheiro, para depois seguir uma orgia com mulheres e álcool, premeditada pelo patrão, com o que o *mensú* contrairá uma dívida pelo que terá que passar vários meses trabalhando para pagá-la. O desfecho normal da história é o *mensú* fugindo pela selva para não ter que viver escravizado, com os riscos que isto supõe.

De grande vigor e bastante realista, no sentido estético do termo, o conto trata da exploração dos trabalhadores nesse âmbito geográfico. Há uma tentativa de objetividade -várias vezes encontrada em Quiroga-, por meio da qual alguns de seus relatos beiram inclusive a estética naturalista que revela como os *mensú*, em sua atitude perante a vida, são convertidos em quase cúmplices de sua própria exploração, de seu destino como eternamente boias-frias. Vítimas voluntárias, eles vivem inseridos em um círculo vicioso do qual não conseguem escapar. Um fragmento do conto mostra a relação que mantém os *mensú* com seu patrão:

Era éste el real momento de solaz de los mensú, olvidándolo todo entre los anatemas de la lengua natal, sobrellevando con fatalismo indígena la suba siempre creciente de la provista, que alcanzaba entonces a ochenta centavos por kilo de galleta, y siete pesos por un calzoncillo de lienzo. El mismo fatalismo que aceptaba esto con un ¡añá! y una riente mirada a los demás

compañeros, le dictaba, en elemental desagravio, el deber de huir del obraje en cuanto pudiera. Y si esta ambición no estaba en todos los pechos, todos los peones comprendían esa mordedura de contra-justicia que iba, en caso de llegar, a clavar los dientes en la entraña misma del patrón. Este, por su parte, llevaba la lucha a su extremo final, vigilando día y noche a su gente, y en especial los mensualeros. (QUIROGA, 2004, p. 159).

Era este o real momento de descanso dos *mensú*, esquecendo-se de tudo entre os anátemas da língua nativa, sobrelevando com fatalismo indígena a soma sempre crescente da provisão, que atingia, então, cinco pesos por um facão e oitenta centavos por um quilo de bolacha. O mesmo fatalismo que aceitava isso com um *añá!* E um sorridente olhar aos demais companheiros, impunha-lhes, em elemental desagravo, o dever de fugir da obrage assim que pudesse. E se esta ambição não estava em todos os peitos, todos os peões compreendiam essa mordida de contrajustiça, que ia, se chegasse, cravar os dentes nas entranhas do patrão. Este, por sua vez, levava a luta a seu extremo final, vigiando dia e noite a sua gente, e em especial os mensualistas. (QUIROGA, 2014, p. 105).

Há um fatalismo perene na atitude dos *mensú*, que faz com que aceitem o aumento do valor dos artigos que precisam para sobreviver, preço posto pelo patrão que vigia “dia e noite” todos os eventos que se sucedem nessa vida miserável. O traço mais evidente da objetividade em que se insere o relato estaria nas “restricciones impuestas a la ornamentación, a la subjetividad y a las proliferaciones de cualquier tipo” (PRIETO, 2011, p. 192). Na mesma linha de raciocínio, Milagros Ezquerro (In: QUIROGA, 1996, p. 1384), em seu texto *Los Temas y la Escritura Quiroguianos*, considera que, nessa virada estética, há “una renuncia al credo modernista de su primera juventud”. Há, portanto, algumas razões que mostram uma tendência ao Realismo neste conto de Quiroga, assim como em outros em que o autor se desvencilha dos ornamentos de cunho modernista.

*Cuentos de Amor de Locura y de Muerte* (1917) talvez seja a obra mais importante de Horacio Quiroga; não a melhor escrita (os críticos consideram *Los Desterrados* como o zênite de sua produção narrativa), mas com certeza a obra mais relevante, a que o catapultou a certa fama no momento de sua publicação e a que perdurou e permanece hoje como a mais conhecida. Há, nos contos, uma mescla de tendências temáticas que acoassavam o autor em seus primeiros momentos de autonomia estilística. É de se perguntar também se as histórias antecipam as tragédias que sofrerá o autor ou se, pelo contrário, são o resultado

delas, uma vez que os contos se inserem em um fatalismo que acompanha praticamente todas as personagens e em que a morte, acompanhada às vezes da loucura, é onipresente.

Um ano após a publicação de *Cuentos de Amor de Locura y de Muerte*, em 1918, é publicada outra obra bastante conhecida também do escritor uruguaio: *Cuentos de La Selva*. Trata-se de oito deliciosos contos feitos, como o próprio autor reconheceu, para crianças, a maioria escritos quando ainda morava em Misiones, em contato com a selva *misionera*. E poder-se-ia considerar aqui uma homenagem que o autor fez a Rudyard Kipling: o mesmo título de *The Jungle Tales*. A admiração de Quiroga pelo autor anglo-hindu era de longa data, a ponto de mencioná-lo em seu *Decálogo do perfeito contista* (“Crê em um mestre - Poe, Maupassant, Kipling, Tchecov - como em Deus mesmo.”). Há inclusive um artigo de outubro de 1925, no *New York Times*, de autoria de Waldo Frank,<sup>35</sup> em que Quiroga é chamado do “Kipling sul-americano”, e a influência do escritor inglês é até reconhecida pelo próprio Quiroga. Mas se a temática com o fundo da selva e a contação de histórias de animais é comum a ambos os escritores, podem ser rastreados pontos divergentes na abordagem narrativa de cada um deles.

Em primeiro lugar, para Kipling a selva era um tema literário e não uma experiência pessoal como o foi para Quiroga. Kipling era um escritor europeu nascido na Índia que se aproveitou do exotismo do lugar onde nasceu, mas sempre aspirou a voltar à vida na cidade. Pelo contrário, Quiroga foi um autoexilado, saindo da cidade para encontrar na selva seu habitat. O resultado é que “tanto el medio como sus habitantes están vistos por Kipling con perspectiva heroica en tanto que Quiroga suele elegir las dimensiones cotidianas, pero no por ello menos trágicas, del medio a que él realmente pertenece” (MONEGAL, 1967, p. 114). Quiroga, em efeito, escolheu a selva para estabelecer lá suas raízes, diferentemente do *sahib*<sup>36</sup> que era Rudyard Kipling. Samuel Rodgers (2006)<sup>37</sup> o coloca da seguinte maneira:

Em os “Contos da Selva”, Kipling constrói um cenário primitivo vívido e atraente dentro do qual os assuntos que o obcecaram com sua falta de resolução podem ser controlados em outras configurações. Todos os pregos são martelados em seus lugares e a natureza não construída é lacrada. Mas a irônica interdependência que Quiroga descobre entre animais, humanos e o meio ambiente, a admissão de mortalidade e persistência que caracteriza sua visão, são o produto de um diferente tipo de imaginação, imaginação que

---

<sup>35</sup> FRANK, Waldo (1889-1967). Romancista, historiador e crítico literário estadunidense de origem hispânica.

<sup>36</sup> Sahib: nome árabe que significa ‘amo’ ou ‘dono’, associado especialmente aos colonos possuidores de terras na Índia.

<sup>37</sup> Disponível em: <http://portalsjournal.com/2006/rodgers.html>

abdica da conquista, que se deixa “ser carregada” em seus esforços de construção, mas não a uma resolução imposta de mistérios impenetráveis.<sup>38</sup>

A imaginação de Quiroga dispensa a conquista, porque sabe que a natureza é indomável; Kipling precisa, por sua tônica colonialista, ir “em direção a” (*towards*) uma épica dos valores éticos e morais da civilização ocidental. Por isso precisa que Mowgli se perca na selva e sobreviva; por isso precisa de Shere Khan, a tigresa vilã da história; por isso precisa de Baloo, o urso sábio. Nas histórias de Quiroga não há metáforas com respeito à selva, a natureza é pura e crua, não há vilões nem mocinhos, há simplesmente a mãe natureza. Para Castillo (In: QUIROGA, 2004, p. 23):

Quiroga nos enseñó la selva, el deslumbramiento y la abominación de la selva. No quiero decir que la describió –casi no hay descripciones en sus cuentos–; quiero decir que nos la reveló. No como paisaje, sino como geografía espiritual. Como Faulkner les reveló a los norteamericanos el Sur de los Estados Unidos.

Para Quiroga, a selva era a força vital mais decisiva no desenvolvimento humano e natural do homem. Nunca foi um simples cenário, como acontece com Kipling. Raramente os animais falam nos contos de Quiroga, o que é bem frequente no caso de Kipling (imprescindível, diríamos). Não há tal preocupação em Quiroga, os animais são aceitos e compreendidos sem fazer o contraste com o homem, mais “civilizado”. Em Kipling, a selva foi utilizada somente para efeitos de uma ornamentação estética; em momento algum homem e animal ou homem e natureza integram-se como parte vital de um sistema. Há, porém, influências de Kipling em Quiroga do ponto de vista da construção narrativa, conforme Patricia Anne Odber de Baubeta (In: Smith, 1977, p. 1289):

---

<sup>38</sup> In *The Jungle Books*, Kipling constructs a vivid and engaging primeval landscape within which the concerns that haunt him with their lack of resolution in other settings can be mastered. All the nails are hammered into place, and unconstructed nature is sealed out. But the ironic interdependence that Quiroga discovers between animals, humans, and the environment, the admixture of mortality and persistence which characterize his vision, are the product of a different type of imagination, one which abdicates conquest, one which "lets itself" be carried, away, rather than towards, its own constructive efforts, and not to an imposed resolution of impenetrable mysteries. Rodgers, (2006). (Tradução minha).

Quiroga foi sempre comparado com Kipling, cujas obras ele leu em traduções francesas, principalmente pelos pontos de contato entre as *Just so Stories* e os Contos da Selva (Contos da Selva Sul americanos). Além da própria referência de Quiroga a Kipling em “A Retórica do Conto”, há protagonistas animais similares assim como mecanismos de contística comuns.<sup>39</sup>

*Cuentos de la Selva* permite vislumbrar o enorme amor do seu autor pelas crianças e em nenhuma história há o mais leve traço de anormalidade ou loucura, pelo que é possível supor que Quiroga já tenha passado de sua primeira fase pessimista e atormentada.

As histórias narradas têm a intenção de deixar uma moral. Em *La Tortuga Gigante*, um homem salva uma tartaruga de um tigre. Quando o homem adoece, a tartaruga cuida dele e o transporta. A moral da história mostra a força de vontade e a gratidão. Parecido é *El Loro Pelado*, que conta a história de um louro que se interna na selva e um tigre arranca sua cauda com suas garras. O louro escapa, mas vive escondido até saírem novas penas. Então, trama com o seu dono a maneira de se vingar do tigre. Em *El Paso del Yabebirí*, um homem foge de um tigre para uma ilha no meio do rio Yabebirí. O tigre vai atrás do homem, mas as arraias não o deixam passar. Chegam mais tigres e mais arraias, e desata-se uma guerra. O homem pede a uma capivara amiga para trazer seu rifle e acabar com o massacre das arraias. Ambos os contos mostram a solidariedade entre homem e animal. Em todos os contos resgata-se a solidariedade e a compaixão; eles tentam mostrar, de alguma maneira, uma moral das virtudes humanas, estendendo-as aos animais.

O seguinte livro do autor é *El Salvaje*. Publicado também no ano de 1919, a obra volta a misturar relatos de selva e de cidade. O conto mais importante, homônimo do título, divide-se em duas partes. A primeira, *El Sueño*, conta a história de um homem convencido de que viveu três meses na idade terciária, milhares de anos atrás. O homem conviveu com um dinossauro e teve que lutar com ele para não ser devorado. Tudo não passa de um sonho, mas o personagem-narrador pensa que o homem realmente teve essa experiência; passa-se aqui a insinuação da ideia de reencarnação, de uma lembrança ancestral da espécie. A segunda parte, *La Realidad*, reconstrói a vida do homem primitivo (o homem da era terciária) no momento em que deixa a árvore e passa a viver nas cavernas, conquistando assim sua primeira moradia em terra firme. Na primeira parte, mostra-se a raiz do homem

---

<sup>39</sup> Quiroga has often been compared with Kipling, whose works he read in French translation, principally because of points of contact between the *Just So Stories* and the *Cuentos de la selva* (*South American Jungle Tales*). Apart from Quiroga's own reference to Kipling in “La retórica del cuento” [The Rhetoric of the Short Story], there are similar animal protagonists as well as common storytelling devices. ODBER DE BAUBETA, (1977). (Tradução minha).

primitivo que jaz em todo homem civilizado; a segunda constitui uma documentação da longa marcha do homem em direção à civilização. No fundo, Quiroga era um ser de alguma maneira primitivo, uma primitividade que aspira a criar uma civilização no mundo da selva, no qual tinha se exilado por longos anos.

A seguinte obra publicada pelo autor foi *Anaconda*, em 1921. Ela reúne dezenove relatos de diversa índole, como as duas obras anteriores, marcando mais uma vez o gosto do autor por “misturar” histórias de diferente temática; um livro de “varias cores”. O conto homônimo, o primeiro da série, trata da história da luta das serpentes contra os homens em um laboratório de seroterapia ofídica. As víboras são derrotadas, sobrevivendo somente Anaconda, a magnífica representante das boas que se vale de sua astúcia, força e agilidade e não de colmilhos venenosos. É possível admitir aqui uma representação simbólica entre as diferenças e rivalidades entre as serpentes, trasladada ao mundo dos homens. A luta entre elas causou sua derrota pelo homem. Para alguns críticos, este conto e o posterior *El Regreso de Anaconda* (1926) são de claro cunho sociopolítico. Paul Teodorescu (1980, p. 47), por exemplo, comenta que Quiroga:

ha integrado en la temática de sus cuentos la lucha revolucionaria de tipo anarquista. Queda claro, entonces, que el primer cuento de Anaconda, publicado sólo dos años después de Una bofetada, representaba su primer esfuerzo –y éxito a la vez– de delinear en contornos fabulescos el movimiento anarquista, poniendo de relieve la futilidad de la acción violenta e incoherente de masas, del nihilismo que cundía entre los dirigentes anarquistas.

É possível que este relato seja da época dos primeiros anos em Misiones, em que o movimento comunista começava a chegar com a desordem social e política na Rússia e que desembocou com a Revolução Bolchevique. Quiroga era inimigo acérrimo a todo tipo de movimento de massas e o seu extremo individualismo o fazia um declarado anarquista. Esse lado sociopolítico leva junto uma ética que a Quiroga parecia-lhe inseparável, como comenta Martha Canfield (s/d, p.34)<sup>40</sup>:

---

<sup>40</sup> Disponível em: <http://www.bdigital.unal.edu.co/40752/1/12210-31110-1-PB.pdf> Acessado em 20 janeiro 2014.

Para Quiroga la ética es inseparable de la vida de la selva y aquí subraya la superioridad moral de los seres que en la lucha por la supervivencia usan medios "nobles", como "la energía de nervios y músculos", a diferencia de los que para defenderse, porque son torpes, pesados, poco inteligentes o incapaces, sólo pueden "asesinar a traición", como las serpientes venenosas.

Esta ética pode ser entendida como a atitude que o homem deveria ter em seu relacionamento com o meio que o rodeia, no sentido de preservar aquilo que nossa moral nos impele a reconhecer como justo e honesto. Ética que encontramos também nas fábulas de *Cuentos de la Selva*.

As obras dessa época, *Cuentos de amor de locura y de muerte* (1917), *Cuentos de la selva* (1918), *El salvaje* (1920) e *Anaconda* (1921) são produto da colheita narrativa desses anos de desordem deliberada em que o autor mistura os contos de selva com os da cidade, ao mesmo tempo em que mostra os vestígios de sua época modernista com as novas experimentações literárias que o aproximam mais de um realismo-naturalismo impregnado de situações trágicas, em que o homem se debate na luta contra a natureza para sobreviver, para levar adiante seu propósito na vida, seu destino. Quiroga pareceu entender muito bem isto, tão simples, a constatação de que nossa vida é uma perene batalha contra a natureza que finalmente nos vence, como o sentenciou Sigmund Freud ([1920], p. 53):

se tomarmos como verdade, que não conhece exceção, o fato de que tudo o que vive morre por razões internas, e torna-se uma vez mais inorgânico, seremos então compelidos a dizer que *o objetivo de toda a vida é a morte*, e voltando o olhar para trás, que *as coisas inanimadas existiram antes das vivas*".<sup>41</sup>

Estes relatos reunidos em livros compreendem a segunda etapa de Horacio Quiroga como escritor. A primeira fora aquela de seus inícios decadentes com tentativas na poesia e o seu primeiro romance (voltará a tentar um segundo, com a mesma temática do primeiro). A partir de então, o autor começará sua terceira e última fase na evolução de sua técnica narrativa.

Horacio Quiroga continua morando em Buenos Aires, trabalhando no consulado uruguaio. Por esta época, início da segunda década do século XX, gosta de frequentar bares literários e de se reunir com seus amigos, todos ligados de uma maneira ou

---

<sup>41</sup> Itálico meu.

outra à literatura ou às artes. A obra *El Salvaje*, que publicara em 1920, acaba lhe dando o mesmo apelido, alimentado pela personalidade retraída, tímida, hirsuta e ríspida, além de sua longa barba pretíssima e sua contextura pequena e quase esquelética. Depois de uma temporada de volta a Misiones, Quiroga volta a Buenos Aires para não mais sair dessa cidade. Aluga uma casa nos subúrbios, afastando-se um pouco do centro da cidade, para viver de alguma maneira um pouco dessa vida “selvagem”, em contato com a natureza. Monegal (1967, p. 130-131) assim o descreve:

A pesar de la fama y del éxito de sus libros, Quiroga sigue viviendo pobremente. A su regreso de San Ignacio se escapa del centro de Buenos Aires y alquila una vieja quinta en los suburbios, en Vicente López. "La finca era tal como la había soñado [cuentan sus biógrafos]: paraje recogido, habitaciones amplias y altas, rodeadas por todos lados de terreno libre, con generosos ventanales por donde entraban, junto con el sol, verdes de ramajes y perfumes de jardines. Allí se instala Quiroga hacia 1926, con un avestruz, un coatí y un ciervo. En su escritorio están los muebles contruidos por él mismo [...] resmas de papel y un lápiz de mina gruesa. [...] También trabajaba el cuero, la piel de las víboras, las caparzones de las tortugas. Volvía a ser el salvaje. Con la piel de las anacondas encuadernaba libros, las convertía en tapices para las paredes, en alfombras. [...] A la orilla de la gran ciudad rioplatense, Quiroga había conseguido recrear parcialmente su hábitat misionero. Volvía a ser Robinson.

Tinha publicado dois anos antes, em 1924, outro volume de contos intitulado *El Desierto*. São onze contos agrupados em três partes. A primeira é a melhor do volume, com dois relatos *misioneros*, um deles já comentado antes e que dá nome ao livro, considerado uma das melhores peças do autor. A segunda parte consta de quatro histórias de amor. O terceiro grupo contém cinco apólogos: *Los tres besos* e *El Potro Salvaje* parecem conselhos dirigidos aos artistas jovens; *El León* é uma advertência às pessoas conformistas; “*La Patria*” expressa ideias de fraternidade universal, em oposição ao nacionalismo cego; e *Juan Darién* exalta o poder transformador dos sentimentos: o amor humaniza, o ódio embrutece.

Finalmente, em 1926, aparece a considerada por vários críticos, entre eles Castelnuovo (1937), Orgambide (1954), Etcheverry (1957), Flores (1976), Ponce de León

(1979), Lafforgue (1996), Monegal, (2004)<sup>42</sup>, Heker (2007)<sup>43</sup>, melhor obra de Horacio Quiroga: *Los Desterrados*. É a única obra (com exceção dos *Cuentos de La Selva*) em que não cabe a classificação feita às outras obras, com contos ambientados tanto no ambiente selvático quanto no ambiente citadino. Todos os contos de *Los Desterrados* estão ambientados na selva. É possível, no entanto, fazer uma classificação da obra conforme dois pontos: o ambiente (no primeiro conto, *El Regreso de Anaconda*) e os “tipos”, isto é, a tipologia específica das personagens retratadas nas histórias, em que o autor mostra ser um agudo observador da psicologia humana. Assim parece querer mostrá-lo quando, no primeiro relato que dá nome ao livro e nas primeiras linhas, escreve:

Misiones, como toda región de frontera, es rica en tipos pintorescos. Suelen serlo extraordinariamente aquellos que, a semejanza de las bolas de billar, han nacido con efecto. Tocan normalmente banda, y emprenden los rumbos más inesperados. (QUIROGA, 1987, p. 84)

Misiones, como toda região de fronteira, é rica em tipos pitorescos. Costumam ser de maneira extraordinária aqueles que, semelhantes às bolas de bilhar, nasceram com efeito. Tocam normalmente banda e empreendem os rumos mais inesperados. (Tradução minha).

A metáfora da bola de bilhar, que pode ir literalmente para qualquer canto, acompanhará todas as histórias, quase todas dramáticas e trágicas. Também anuncia o narrador os “tipos” neste parágrafo de *Taquara-Mansão*:

Misiones, colocada a la vera de un bosque que comienza allí y termina en el Amazonas, guarece a una serie de tipos a quienes podría lógicamente imputarse cualquier cosa, menos el ser aburrido. La vida más desprovista interés al norte de Posadas, encierra dos o tres pequeñas epopeyas de trabajo

---

<sup>42</sup> Diz Monegal (2004, pág.19): “Esa serie de relatos que culmina con el volumen magistral de Los desterrados encierra su obra más honda de narrador: el momento en que la fría objetividad del comienzo, aprendida en Maupassant, ensayada a la vera de Kipling, da paso a una visión más profunda y no por ello menos objetiva”.

<sup>43</sup> También Liliana Heker (2007, pág.18): “Y hay, sin duda alguna, un libro que, como totalidad, es antológico, Los desterrados, donde Horacio Quiroga consigue fundir todas sus cualidades literarias. Y cuando hablo de cualidades literarias no sólo me refiero al rigor formal, a la precisión de los adjetivos, a lo ajustado de la estructura: hablo, sobre todo, de su capacidad de saber al otro, de verse incluso a sí mismo como el otro (ocurre en “El techo de incienso”), de captar la grandeza y la locura que alientan en seres marginales: bandoleros, matones, mensúes, hombres que a veces, apenas con dos líneas, queden definidos de manera imborrable”.

o de carácter, si no de sangre. Pues bien se comprende que no son tímidos gatitos de civilización los tipos que, del primer chapuzón o en el reflujó final de sus vidas, han ido a encallar allá. (QUIROGA, 1987, p. 102).

O subtítulo da obra, justamente, é *Tipos de ambiente* e está dividida em duas partes que tratam primeiro do ambiente (em *El Regreso de Anaconda*, com claras reminiscências de Rudyard Kipling) e depois dos tipos, em sete contos em que “lo que importa en ellas no es la anécdota, sino la caracterización de los personajes: los sucesos sirven para revelarlos, para desnudar las máscaras y mostrar el verdadero ser.”(MONEGAL, 1967, p. 137). *Los Desterrados* constitui uma obra que compreende uma unidade interior que revela a maturidade do artista; encontram-se nela uma experiência de vida e uma experiência estética. E, conforme Monegal (1967, p.138), “en el centro emocional del libro [...] se encuentra Quiroga. Este mundo es su mundo. Quiroga es también uno de los desterrados”.

A obra pode ser lida como uma denúncia sobre os abusos sofridos pelos imigrantes que habitavam a região da província argentina de Misiones, mas também como a melancolia que produz o exílio durante toda uma vida. Cada personagem contém em si uma epopeia, todos encalhados na selva *misionera*. E o narrador, enquanto conta as histórias, pinta as personagens em suas mais variadas facetas. Quanto à temática, mais uma vez é mostrada a batalha entre o homem e a natureza, a antítese entre civilização e barbárie.

Horacio Quiroga, formando seu mundo literário com sua própria experiência de vida, criou suas personagens tendo como modelo algum “exemplar” que realmente conheceu. Foram desterrados que tentaram fortuna em uma região inóspita, selvagem e traiçoeira, dando seu sangue e, muitas vezes, sua vida. Eram homens, como o próprio Quiroga, de uma extraordinária coragem, inclassificáveis, de alguma maneira. Homens fatalistas, de absoluto desamparo e solidão que ele conheceu e com os que conviveu. Os desterrados não têm origem, terra, laços ou destino. São todos *outsiders* em uma terra que os atraiu, de maneira fortuita, mas na qual nunca conseguiram se reconhecer. Compartem um presente de degradação e solidão e se refugiam no álcool muitas vezes, suicidando-se lentamente. Juan Brown, uma das personagens do já mencionado *Taquara-Mansão*, diz que “no le interesaba mayormente el país; se quedaba allí por no valer sin duda la pena hacer otra cosa”. (QUIROGA, 1987, p. 103). Quiroga escreveu acerca da dura vida naqueles lugares:

A los paraísos terrenales, pues -Misiones es uno de ellos- , alcanza también la maldición original. La naturaleza es demasiado bella, la tierra demasiado feroz, el clima demasiado dulce, para que de pronto no surja un fantasma sombrío (heladas extremas, lluvias diluvianas, sequía atroz) a recordarnos que la vida en Misiones, no vale sino cuando hay que conquistarla diariamente. (QUIROGA, 1969, p. 100).

À selva *misionera* chegavam os aventureiros e despossuídos, os desterrados e homens de difícil classificação, habitantes de zona de fronteira, empregados circunstancialmente. Todos eles têm em comum uma falta constitutiva, alguma perda que os fez chegarem até esse *habitat* em uma espécie de estética da sedimentação: o rio que tudo carrega. São homens que abandonaram as formas civilizadas para optar por uma vida de estranheza e impassibilidade exterior, mas de um turbilhão de não ideias interior que os propalava à insanidade, à tragédia, à morte.

Os contos reunidos em *Los Desterrados* compõem um livro completo, coeso, unitário, no qual o narrador cria um microcosmo de personagens e acontecimentos nitidamente inter-relacionados. Todos os contos têm a ver entre si e são um reflexo das mudanças que ocorreram em fins do século XIX e começo do século XX na região de fronteira, em que o processo de modernização industrial, econômica e social, junto com a extração de produtos naturais e a produção intensa de produtos agrícolas, principalmente madeira e borracha, criou condições paupérrimas para as classes menos favorecidas; dentre estas, os “desterrados” ocupam a última posição na escala social. Os relatos narram experiências que o narrador tem escutado ou tem testemunhado, ou até participado e retratam o trabalho físico perigoso dos diversos afazeres a que esses homens temerários estavam submetidos.

Os contos de *Los Desterrados* estão divididos em: I) o ambiente, com um relato extenso, *El Regreso de Anaconda*; e II) os tipos, com sete contos de menor extensão: *Los desterrados*, *Van-Houten*, *Tacuara-Mansión*, *El hombre muerto*, *El techo de incienso*, *La cámara oscura* e *Los destiladores de naranja*. Deste último grupo, três contos serão analisados no terceiro capítulo.

Quanto aos “tipos”, o conto *El Techo de Incienso* funciona como uma máscara do próprio Quiroga<sup>44</sup>, revelando detalhes de sua vida, o único conto dos oito em que

---

<sup>44</sup>Con los nuevos años transcurridos desde entonces yo ignoro qué había en aquel momento en las páginas de su registro civil. (QUIROGA, 2004, p. 323). Esta frase está no final do relato, relacionando de maneira inequívoca o narrador com o autor.

não há morte no desfecho. O relato conta a história de Orgaz, chefe do Cartório de San Ignacio (lembramos que Quiroga foi juiz de paz nessa cidade), que constrói uma casa de madeira com seu teto impermeabilizado com *incienso*<sup>45</sup>. Por semanas e semanas, qualquer que passasse pela frente de sua casa poderia ver a Orgaz no teto de incenso, construindo-o, reparando-o, numa tarefa *ad infinitum*. A personagem assemelha-se a uma figura quixotesca centrada em torno a esse teto, o espaço e o tempo da narrativa giram ao redor dele, em um *continuum* perpétuo, Orgaz procurando o impossível de tampar cada fenda:

Cuantas personas iban a la oficina o pasaban en dirección al puerto nuevo, estaban seguras de ver al funcionario sobre el techo. En pos de cada compostura, Orgaz esperaba una nueva lluvia, y sin muchas ilusiones entraba a observar su eficacia. Las viejas claraboyas se comportaban bien; pero nuevas grietas se habían abierto, que goteaban –naturalmente en el nuevo lugar donde Orgaz había puesto su cama. Y en esta lucha constante entre la pobreza de recursos y un hombre que quería a toda costa conquistar el más viejo ideal de la especie humana: un techo que lo resguarde del agua, fue sorprendido Orgaz por donde más había pecado. (QUIROGA, 2004, p.315).

Todas as pessoas que iam ao escritório ou em direção ao porto novo, estavam certas de ver o funcionário encima do teto. A cada conserto, Orgaz esperava uma nova chuva, e sem muitas ilusões observava a eficácia. As velhas claraboias pareciam bem; mas novas fendas abriram, gotejando naturalmente no novo lugar onde Orgaz tinha colocado sua cama. E nessa luta constante entre a pobreza de recursos e um homem que queria a qualquer custo conquistar o mais velho ideal da espécie humana: um teto que o resguardasse da água, foi pego Orgaz por onde mais havia pecado. (Tradução minha).

Orgaz passa quatro anos reparando um teto em que a cada buraco que conserta aparece um novo para ser consertado. O funcionário do cartório descuida assim de suas tarefas como representante do povo, ao não anotar casamentos, nascimentos, falecimentos, por estar ocupado na construção e reparação do teto. Mostra-se, aqui, entre outras possíveis interpretações, uma metáfora da solidão. A solidão de Orgaz que sozinho empreende a impossível tarefa de consertar o teto, e a solidão de afastar-se das pessoas por estar submerso completamente naquela tarefa. Orgaz é um forasteiro naquele lugar, um

---

<sup>45</sup>Resina em forma de lágrimas, de cor amarela, esbranquiçada ou avermelhada, sabor acre e odor aromático ao arder. Diccionario de La Real Academia Española, (2014). Tradução minha.

exilado: cada buraco que continuamente aparece e que não consegue reparar representa cada lembrança de seu exílio que sua memória não consegue apagar.

Quanto ao “ambiente”, *El Regreso de Anaconda* trata justamente do retorno da lendária serpente em sua luta com o homem pelo espaço físico da selva. “Cuando Anaconda, en complicidad con los elementos nativos del trópico, meditó y planeó la reconquista del río, acababa de cumplir treinta años”<sup>46</sup> (QUIROGA, 2004, p. 358). O homem ganha a batalha, mas o narrador deixa entrever que a luta será eterna: antes de morrer por um disparo de escopeta, Anaconda consegue pôr os ovos que darão continuidade à espécie, para a guerra sem fim entre homem e natureza:

El boa irguióse de nuevo, extrañado. Había sentido un golpecito seco en alguna parte de su cuerpo, tal vez en la cabeza. No se explicaba cómo. Tenía, sin embargo, la impresión de que algo le había pasado. Sentía el cuerpo dormido, primero; y luego, una tendencia a balancear el cuello, como si las cosas, y no su cabeza, se pusieran a danzar, oscureciéndose. [...] —Tengo mucho sueño... —pensó Anaconda, tratando de abrir todavía los ojos. Inmensos y azulados ahora, sus huevos desbordaban del cobertizo y cubrían la balsa entera. —Debe ser hora de dormir... —murmuró Anaconda. Y pensando deponer suavemente la cabeza a lo largo de sus huevos, la aplastó contra el suelo en el sueño final. (QUIROGA, 2004, p.373).

A serpente se endireitou de novo, surpreendida. Tinha sentido um pequeno golpe seco em alguma parte de seu corpo, talvez na cabeça. Não sabia como. Porém, tinha a impressão de que alguma coisa acontecera com ela. Sentia o corpo dormido, primeiro; e, depois, uma tendência a balançar o pescoço, como se as coisas, e não sua cabeça, começassem a dançar, ficando escuras. [...] —Estou com muito sono... —pensou Anaconda, procurando ainda abrir os olhos. Enormes e azulados agora, seus ovos transbordavam da varanda e cobriam a balsa inteira. —Deve ser hora de dormir... —murmurou Anaconda. E pensando em colocar suavemente a cabeça em seus ovos, amassou-a contra o chão em seu sono final.

*Los Desterrados* é, sem dúvida, a obra mais complexa e equilibrada de Quiroga. A unidade interior da obra, que contrasta com os livros “de todas as cores” das anteriores seleções que publicara, reflete a maturidade do narrador, do escritor. Da obra se depreende um universo completo: o dos desterrados de Misiones, que são os desterrados do mundo; Horacio Quiroga é mais um deles.

---

<sup>46</sup> Quando Anaconda, em cumplicidade com os elementos nativos do trópico, meditou e planejou a reconquista do rio, tinha acabado de fazer trinta anos. (Tradução minha).

## 2.5 O EXÍLIO FINAL

A publicação de *Los Desterrados* em 1926 marca o ponto culminante de sua carreira como escritor. A partir daqui, embora publique mais um romance e mais duas seleções de contos, o escritor e o homem entrarão em declínio irreversível. Mesmo sendo uma figura reconhecida entre seus pares, escritores e intelectuais, os ventos que assopram em Buenos Aires nesses tempos são outros, com novos nomes. A revista *Babel*, por meio de seu fundador Samuel Glusberg, publica uma série de compilações de contos como homenagem à trajetória de Quiroga. Por esse mesmo tempo, aparece a famosa revista *Martín Fierro*, na qual os novos nomes da literatura do *Río de La Plata* farão estreia, tendo como principal figura um jovem e promissor escritor chamado Jorge Luis Borges. Conforme Monegal (1967, p.139), a publicação “permitió revisar algunos valores literarios del ambiente y exaltar las figuras más creadoras de la vanguardia europea y americana”. Dá-se, então, a incômoda circunstância que Quiroga percebe e que é a de descobrir que os novos escritores estão tomando outros caminhos, com as vanguardas, diferente daquele de Quiroga e sua contística realista. Como necessitava de um mercado que consumisse seus livros para poder sobreviver e como se sentia, de alguma maneira, injustiçado pelo desdém, quando não ignorância (no sentido de não tomar conhecimento) sofrido por parte da maioria desses novos escritores que surgiam para com ele, Quiroga publica uma série de textos teóricos sobre a literatura, para debater acerca da retórica do conto. São famosas as dez sugestões feitas em o *Decálogo del perfecto cuentista*<sup>47</sup>:

I – “Crê em um mestre -Poe, Maupassant, Kipling, Tchecov- como em Deus mesmo”.

II – “Crê que tua arte é um cume inacessível, não sonhes dominá-la. Quando puderes fazê-lo, conseguirás sem ao menos perceber.”

III – “Resiste o quando puderes à imitação, mas imite se a demanda for demasiado forte. Mais que nenhuma outra coisa, o desenvolvimento da personalidade requer muita paciência”.

---

<sup>47</sup> Publicado por primeira vez na já mencionada revista *El Hogar*, em 1927.

IV – “Tem fé cega não em tua capacidade para o triunfo, mas no ardor com que o desejas. Ama tua arte como à tua namorada, de todo o coração”.

V – “Não comeces a escrever sem saber desde a primeira palavra aonde queres chegar. Em um conto bem-feito, as três primeiras linhas têm quase a mesma importância das três últimas”.

VI – “Se quiseres expressar com exatidão esta circunstância: "Desde o rio soprava o vento frio", não há na língua humana mais palavras que as apontadas para expressá-la. Uma vez dono de tuas palavras, não te preocupes em observar se apresentam consonância ou dissonância entre si”.

VII – “Não adjectives sem necessidade. Inúteis serão quantos apêndices coloridos aderires a um substantivo débil. Se encontrares o perfeito, somente ele terá uma cor incomparável. Mas é preciso encontrá-lo”.

VIII – “Toma teus personagens pela mão e leva-os firmemente até o fim, sem ver nada além do caminho que traçastes para eles. Não te distraias vendo o que a eles não importa ver. Não abuses do leitor. Um conto é um romance do qual se retirou as aparas. Tenha isso como uma verdade absoluta, ainda que não o seja”.

IX – “Não escrevas sob o império da emoção. Deixe-a morrer e evoque-a em seguida. Se fores então capaz de revivê-la tal qual a sentiu, terás alcançado na arte a metade do caminho”.

X – “Não penses em teus amigos ao escrever, nem na impressão que causará tua história. Escreva como se teu relato não interessasse a mais ninguém senão ao pequeno mundo de teus personagens, dos quais poderias ter sido um. Não há outro modo de dar vida ao conto”<sup>48</sup>.

Abundam, na história da literatura, proposições que se julgam verdadeiras quanto ao modo de elaborar uma narrativa. Evidentemente que cada autor traz consigo uma visão a respeito da criação literária, da construção de um estilo. Edgard Allan Poe propôs que uma narrativa deve causar um *efeito* no leitor, a teoria de unidade de efeito, assim ele sugere:

---

<sup>48</sup> QUIROGA, Horacio. *Decálogo do Perfeito Contista*. FARACO, Sérgio; MOREIRA, Vera (org.). São Paulo: L&M Pocket, 2009.

Dentre os inúmeros efeitos, ou impressões a que são suscetíveis o coração, a inteligência ou, mais geralmente, a alma, qual irei eu, na ocasião atual escolher? Tendo escolhido primeiro um assunto novelesco e depois um efeito vivo, considero se seria melhor trabalhar com os incidentes ou com o tom - com os incidentes habituais e o tom especial ou com o contrário, ou com a especialidade tanto dos incidentes, quanto do tom - depois de procurar em torno de mim (ou melhor, dentro) aquelas combinações de tom e acontecimento que melhor me auxiliem na construção do efeito. (POE, 2001, p. 47).

A unidade de efeito é a impressão que a narrativa deve causar no leitor, a partir dela, o narrador trabalha o tom e os acontecimentos para conseguir essa unidade de efeito. Dessa maneira, um artista habilidoso constrói um conto a partir da elaboração de um efeito único, ao redor do qual cria os incidentes e acontecimentos direcionados para a consumação desse efeito único. Por outro lado, parece coincidir Quiroga com o escritor norte-americano no que se refere ao traçado do caminho de construção da narrativa:

Em toda a composição não deve haver sequer uma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não leve àquele único plano pré-estabelecido. Com tal cuidado e habilidade, através desses meios, um quadro por fim será pintado e deixará na mente de quem o contemplar um senso de plena satisfação. A idéia do conto foi apresentada sem mácula, pois não sofreu nenhuma perturbação. Isso é algo que no romance não se pode conseguir jamais. A brevidade indevida é aqui tão recusável quanto no romance, mas deve-se evitar ainda mais a excessiva extensão.. (POE, 2001, p. 51)

Quiroga o postula no seu “mandamento” cinco: saber aonde se quer chegar, sem se apartar do caminho.

Outro grande escritor que se debruçou sobre a teoria da composição literária foi Anton Chejov. A teoria do fuzil do escritor russo era bastante simples; continha, porém, em sua simplicidade, uma “verdade sagrada” (se é que elas existem) para a construção da narrativa num conto. Disse Chejov (apud Angelides, 1995, p.71):

Elimina tudo aquilo que não tenha relevância na história. Se no primeiro capítulo foi dito que tinha uma escopeta pendurada na parede, no segundo ou terceiro capítulos a escopeta deve ser usada, inevitavelmente. Se não fosse ser disparada, não deveria ter sido colocada aí.

É a arte da concisão, da brevidade e clareza. A certeza e precisão na narrativa farão com que o leitor não se decepcione com ‘aparas’ fora do lugar; Quiroga o diz no seu postulado oito (não te distraias vendo o que a eles não importa ver). Ambos os escritores, Poe e Chejov, geraram grande influência em Quiroga. Provavelmente tenha se inspirado também neles quando elaborou o *Decálogo*.

Poderíamos nos deter brevemente e comentar os postulados. Os primeiros quatro têm a ver não só com o conto, a narrativa, a literatura, mas com as artes em geral e mesmo com a vida. São proposições que se situam, necessariamente, *antes* de qualquer técnica narrativa, um *sine qua non* que norteará o percurso da criação, quase uma injeção de ânimo: não é necessário escrever uma única linha para se encaixar nos primeiros quatro postulados, mas cumprindo o requisito que eles demandam, pode o narrador insuflar seu espírito para a construção prosística. Os “mandamentos” quinto ao oitavo versam acerca da arte da criação literária especificamente; seria oportuno dar uma definição do que seja conto. Nas palavras de Massaud Moisés (1971, p. 114):

Trata-se, pois, de uma narrativa unívoca, univalente. Constitui uma unidade dramática, uma *célula* dramática. Portanto, contém um só conflito, um só drama, uma só ação: *unidade de ação*. Para entender nitidamente essa unidade dramática, temos de considerar ainda outro aspecto da questão: todos os ingredientes do conto levam a um mesmo objetivo, convergem para o mesmo ponto. [...] o conto aborrece as digressões, as divagações, os excessos. Ao contrário, exige que todos os seus componentes estejam galvanizados numa única direção e ao redor dum só drama.

A definição de conto, de Moisés, parece sintonizar finamente com os postulados de Quiroga: não se preocupar com as consonâncias das palavras, não adjetivar exageradamente (o conto aborrece os excessos), levar as personagens ao seu destino final (galvanização em torno a uma única direção). De qualquer maneira, aceitemos ou não a definição de Moisés ou os postulados de Quiroga, o que temos nos “mandamentos” quinto ao oitavo é uma revelação por parte de Quiroga de sua preocupação por uma narrativa condensada e intensa, que não se distraia em enfeites estilísticos ou digressões desnecessárias. O penúltimo postulado, o nono, detém-se na controvérsia *inspiração/transpiração*. Aqui o autor coloca as duas categorias de uma maneira peculiar. Não o faz *enfrentando* uma a outra em termos de quantidade, como se fosse uma receita (cinco por cento de inspiração e noventa e cinco por cento de transpiração, o que mais se ouve dizer dos escritores), mas toma tanto a

inspiração quanto a transpiração como necessárias, só que em patamares distintos; depois da inspiração deve se proceder ao trabalho da transpiração para, em seguida, voltar a resgatar aquela mesma inspiração, em um círculo virtuoso; isso daria um meio caminho andado para a arte. O décimo postulado fala do relacionamento autor/leitor e das ingerências do narrador no relato, abrindo a possibilidade do autor ser uma personagem (coisa que Quiroga fez com bastante frequência).

Além do *Decálogo*, Horacio Quiroga escreveu outras peças de análise do texto literário. Uma delas foi *La Retórica del Cuento* (1928), em que faz uma autocrítica do *Decálogo* para retomar a ideia de como um conto deve ser escrito. Diz ali que “el cuento literario, nos dice aquélla, consta de los mismos elementos sucintos que el cuento oral, y es como éste el relato de una historia bastante interesante y suficientemente breve para que absorba toda nuestra atención”. (QUIROGA, 2004, p.425). Outro escrito o constitui *Ante el Tribunal* (1931). Faz aqui uma comparação entre a literatura e as outras artes em termos de como em cada uma delas os ciclos vão se esgotando pela aparição de novos estilos. Assim, comenta que “cada veinticinco o treinta años el arte sufre un choque revolucionario que la literatura, por su vasta influencia y vulnerabilidad, siente más rudamente que sus colegas”. (QUIROGA, 2004, p.430). Prevê, no final, a necessidade de ter que comparecer “diante do tribunal” que julgará sua obra, uma vez que sente que está no final de sua carreira como escritor.

Por outro lado, Horacio Quiroga não se preocupou muito, é verdade, pela “excelência do estilo”, entendida em termos de respeitar ou seguir as normas da Real Academia Espanhola; estava mais preocupado em mostrar o processo vital que carcomia, que corroía, que consumia o espírito das suas personagens. Foi muito criticado por isso, mas o “desalinhamento” de sua prosa visava à precisão no relato de suas histórias.

No dia dezesseis de junho de 1927, Quiroga casa-se pela segunda vez. Sua nova companheira é uma moça amiga de sua filha de dezenove anos, contra os quarenta e oito dele. Monegal (1967, p. 148) comenta o caso:

El matrimonio significaba una nueva experiencia conyugal. Olvidados o enterrados con dura mano los fantasmas de la primera unión Quiroga se sentía en la plenitud de su personalidad física e intelectual. Para María Elena, él era la imagen misma del triunfo, el hombre maduro y fascinante. La entrega de ambos fue total y se apoyaba en un entendimiento físico al que Quiroga se refirió más tarde en sus cartas con inagotable maravilla. En abril de 1928 nace una hija, bautizada como la madre, María Elena, pero llamada Pitoca por el padre; la nueva vida parece consolidarse.

Porém, os acontecimentos futuros revelaram-se contrários à opinião de Monegal, da consolidação da nova vida. María Elena era uma moça muito mais jovem, bonita, e não transcorreu muito tempo para que o escritor uruguaio começasse a sentir ciúmes verdadeiramente incontroláveis; isso fará com que Quiroga arrisque uma nova partida para Misiones, em uma tentativa de fixar por lá sua residência definitiva.

Nos anos de 1929 e 1931, Quiroga publicará mais duas obras. A primeira um romance, *Pasado Amor*. O texto tinha sido publicado pelo jornal *La Nación* entre junho e dezembro de 1927, e trata-se de mais uma história de amor romântico, autobiográfica, de tão má qualidade quanto o seu outro romance (escreveu dois), *Historia de un Amor Turbio*. Monegal (1967, p. 146) não deixa dúvidas:

Como para dar razón a sus peores críticos, Quiroga escribe entonces una novela, *Pasado amor*. [...] Parte de una circunstancia autobiográfica, sus relaciones frustradas con Ana María Palacio en Misiones, para intentar una historia de amor romántico. Contra su convicción de que una diferencia de temperatura emocional y tensión narrativa separa a los novelistas de los cuentistas, Quiroga insiste en escribir novelas. Es muy posible que el error se deba a la demanda del mercado. El resultado es literariamente pobre. Se diría que Quiroga ha querido probar una afirmación del Decálogo ("un cuento es una novela depurada de ripios") escribiendo una novela en que abundan los ripios.

Em 1931 publica *Suelo Natal*, uma série de contos reelaborados dos que não tinham sido publicados em *Cuentos de La Selva*, para crianças, com a intenção de um efeito moral. A obra foi adotada como texto de leitura pelo Conselho Nacional de Educação e várias reedições foram feitas, o que serviu como fonte de ingressos segura para uma vida financeira incerta.

Em janeiro de 1932, partem Quiroga, sua segunda esposa María Elena e sua segunda filha Pitoca para Misiones no que será a última, definitiva etapa de vida e obra de Horacio Quiroga. Os começos de sua nova estada na terra selvática são promissores. Quiroga consegue uma transferência de seu cargo de cônsul em Buenos Aires para San Ignacio, os dois filhos mais velhos casam: Eglé com um francês (outro desterrado) e Darío com uma moça de certa posição social. Começa Quiroga uma nova vida, reconstruindo sua antiga casa e acostumando-se novamente ao *habitat* selvagem. Decide empreender o negócio de cultivo de laranjas e sobrevive com isso, o salário de cônsul e as colaborações às revistas. Passam-se assim quatro anos de certa estabilidade, mas as coisas começam a se suceder de maneira

negativa. Os novos rumos da literatura em Buenos Aires e no espectro de América Latina fazem com que as revistas em que Quiroga publicara durante anos não se interessem mais por sua prosa, seus contos. Mudança de editores, de donos dos semanários, de estilo e até de contatos intervém para que o dinheiro que o autor recebia de publicações seja praticamente nulo. A circunstância é negativa também porque Quiroga quase sempre escrevia por encomenda, o que o faz se afastar da prática da arte de escrever. O negócio com as laranjas também não sucede da maneira esperada, sempre ao influxo de secas ou chuvas diluvianas, incerto de toda maneira. Para piorar, um golpe de estado no Uruguai tira todos os amigos influentes do governo e é destituído do seu cargo como cônsul: Quiroga fica pouco menos que na miséria. Os acontecimentos se sucedem de maneira vertiginosa antecipando a decadência total, não só de Quiroga, mas também da família. Os ciúmes e brigas com a sua esposa acentuam-se e ela parte para Buenos Aires uma primeira vez por dois meses, uma segunda por seis e uma terceira definitiva, junto com sua filha Pitoca. Eglé também se divorciará do seu esposo e irá morar em Buenos Aires. Seu filho Darío permanece em Misiones, mas na capital, Posadas. Assim, Horacio Quiroga inicia seus últimos anos de vida.

A última obra do autor será *Más Allá* (1935), reunindo contos de distintas épocas que sobraram de antigas recopilações. A temática da obra parece uma síntese da vida do autor, os relatos “exploran situaciones anormales, experiencias psíquicas extremas, la locura, el delirio, la muerte. Es un libro frustrado, aunque revela, en forma por demás desgarradora, los fantasmas del escritor” (MONEGAL, 1967, p.166). São onze contos dos que se destaca *El Hijo* (1928). O relato conta a história de um menino de treze anos e seu pai, um homem que sofre alucinações tortuosas com visões de seu filho morrendo por acidente. Um bom dia ele ouve um disparo e as visões parecem se cumprir. Efetivamente, o menino vai caçar e ao atravessar uma alambrada cai e se dispara acidentalmente a escopeta, morrendo. O narrador deixa-nos com a dúvida, porque inicialmente parece que a tragédia não aconteceu, mas logo nos faz saber que isso também era outra alucinação do pai; o menino realmente morreu. A temática central é a morte, mais uma vez, e como sempre em situações trágicas. Há um comovedor elemento de ternura no relacionamento pai-filho, a floresta imponente e o fugir da realidade. A respeito do conto, comenta Monegal (In: Quiroga 2004, p. 30):

Ya en plena madurez, Quiroga logra aludir, casi imperceptiblemente, en un juego elusivo de sospechas y verdades, de alucinación y esperanza frustrada, como ocurre en “El hijo”, su más perfecta narración de horror. Un horror, por otra parte, secreto y casi siempre disimulado tras algún rasgo de

incontenible felicidad. Tal vez no sea casual, por eso mismo, que en este cuento se dé también (contenida pero evidente) la ternura.

Quiroga conseguiu, como poucos, reunir esses dois elementos tão antagônicos: a ternura e a morte. Martínez Estrada (1995, p. 66) comenta o seguinte: “Su último cuento es “El Hijo”, el mejor, a mi juicio, con todas sus grandes calidades y muy de él”.

Liliana Heker (In: QUIROGA, 2007, p. 17-18), a respeito dos contos de Quiroga, afirma: “Hay cuentos antológicos: “La gallina degollada”, “El almohadón de plumas”, “El hombre muerto”, “A la deriva”, “Un peón”, “El hijo”; podrían —entre otras posibles— constituir una breve selección canónica”.

Noé Jitrik (1959, p. 43) parece ser a única voz dissidente, quando afirma que é um “cuento blando y pobremente escrito, en el que falta totalmente el rigor que caracteriza sus producciones más representativas”. Ainda sobre a obra, Jitrik (1959, p. 67) comentará: “La publicación de “El Más Allá” (reunión de cuentos viejos) significa un retroceso, una vuelta al patetismo fantasmagórico que todavía subsiste en parte de los “Cuentos de amor de locura y de muerte”. Evidentemente que com *Los Desterrados*, Quiroga tinha atingido seu ponto culminante como escritor, as obras publicadas posteriormente foram produto da necessidade econômica ou de uma tentativa de prolongar o escritor que nele houve e que, com seu declínio físico, também estava languidescendo. Porém, a maioria da crítica cataloga *El Hijo* como um de seus melhores contos.

Ao desinteresse dos editores pela publicação de seus contos, sua crítica situação financeira e o abandono de esposa e filhos, soma-se agora um último capítulo na vida de Quiroga, aquele que, finalmente, o libertará: trata-se, evidentemente, da morte. O homem que praticamente tinha abandonado a escrita dos trágicos relatos que descreveram a morte como poucos, agora a enfrentava. Foi detectado um câncer de próstata que o consumiria lentamente. Embarca para Buenos Aires e vai diretamente para o Hospital de Clínicas, nega-se a aceitar o convite de seu amigo Ezequiel Martínez Estrada, que lhe oferece a casa para que a passagem para o hospital seja mais suave: “No quiso ni que le hablan de ello; su temperamento no estaba constituido para soportar ninguna espera: que sea lo que sea, que venga lo que venga, pero cuanto antes” (MONEGAL, 1967, p. 180). Tinha escrito uma carta para Estrada, entre tantas, acerca da morte que pressentia:

Mas conforme al final con mi situación ante la muerte, ya comenzaba en mi carta anterior, solo veré mañana o pasado en el sueño profundo que nos ofrezca la naturaleza, su apacibilísimo descansar. No creamos sin embargo que este sentimiento es derrotista en mí. He de morir regando mis plantas, y plantando el mismo día de morir. No hago más que integrarme en la naturaleza, con sus leyes y armonías oscurísimas aún para nosotros, pero existentes. (MARTÍNEZ ESTRADA, 1995, p. 88-89).

No dia 19 de fevereiro de 1936, depois de inteirar-se de que sua prostatite era realmente câncer, Horacio Quiroga sai do hospital, compra cianureto, volta ao hospital e o bebe, suicidando-se. Vai, assim, para o seu exílio final.

## CAPÍTULO III

### A Sintaxe da Morte na Obra de Horacio Quiroga

Se tudo estivesse em plena paz e ordem entre as personagens, não haveria conflito, portanto, nem história. E mesmo que se viesse a escrever um conto acerca do tema do bem-estar e da tranqüilidade do espírito, é certo que não teria interesse algum. A bem-aventurança medíocre produzida pela satisfação dos apetites primários não importa à Literatura, pois mesmo fora da Arte as pessoas “felizes” são monótonas e desatraentes. Só a dor, o sofrimento, a angústia, a inquietude criadora, etc. faz que as criaturas se imponham e suscitem interesse nos outros. A Literatura opera exatamente no plano em que o homem vive a vida como luta, tomada a consciência da morte e da precariedade do destino humano.

*Massaud Moisés*

#### 3.1 O ENFRENTAMENTO DA FINITUDE E O SENTIDO DA VIDA

Se se batesse nos túmulos para perguntar aos mortos se querem ressuscitar, eles sacudiriam a cabeça negando.

*Arthur Schopenhauer*

A Morte é o triunfo da Vida! Pela Morte vivemos, porque só somos hoje porque morremos para ontem. Pela Morte esperamos, porque só podemos crer em amanhã pela confiança na morte de hoje. Pela Morte vivemos quando sonhamos, porque sonhar é negar a vida. Pela Morte morremos quando vivemos, porque viver é negar a eternidade! A Morte nos guia, a Morte nos busca, a Morte nos acompanha. Tudo o que temos é Morte, tudo o que queremos é Morte, é Morte tudo o que desejamos querer.

*Fernando Pessoa*

Poucas certezas temos na vida. O homem constituído do ponto de vista do *sujeito*, aquele que, conforme a psicanálise lacaniana, é formado pela linguagem, que só pode ser atravessado pela linguagem, ser social que se subjetiva por meio de outro da mesma espécie que lhe transmite significantes; o homem que, em definitiva, reconhecemos como

dono legítimo de sua vontade, de sua consciência e de seu pensamento, esse homem só tem uma certeza: um dia morrerá.

A questão da finitude do homem, da certeza da morte, é provavelmente a inquietação mais antiga da espécie humana. Mesmo sem ter provas empíricas, podemos supor que, nos primórdios da humanidade, nossos primeiros ancestrais podiam verificar este fato: as pessoas morrem, todos morrem, portanto, eu também morrerei algum dia.

A morte física é uma constatação e muito provavelmente tenha sido essa a razão para a criação de mundos paralelos: os mitos, as religiões. Plantar uma árvore, escrever um livro, ter um filho: se vamos morrer, queremos, ao menos, sobreviver em algo ou alguém.

Porém, embora a morte física seja uma constatação (e veja-se que constatamos isso em *outros* e não em *nós*), não é possível falar da *morte em si*, da qual nada sabemos, e sim da *finitude da vida*, de que somos cientes. Falar da morte é possível sob uma perspectiva exterior, pois ela não é apreensível à experiência humana: nada sabemos dela, sabemos do deixar de existir, sabemos da finitude da vida, da saudade do que não mais está, mas o conceito *per se* escapa a toda ordenação humana.

É por isso talvez que a morte é considerada pelas diversas sociedades e desde os mais remotos tempos das maneiras mais diversas, e sua abordagem tem sido objeto de profundas mudanças com o passar do tempo. No paleolítico, o morto era enterrado em posição fetal com seus pertences, um indicativo de que transcenderia esta vida para outra posterior; da mesma maneira, e com detalhes de diferença, encontra-se este tipo de ritual no Antigo Egito, nas civilizações maias, incas e astecas. Isto é, a morte do corpo *não significa* a morte da alma. Isso permanece até hoje, praticamente em todas as sociedades, a necessidade de se aferrar à vida de alguma maneira mostra a perplexidade do homem perante a morte. Porque e em função de ser um conceito que não é possível de ser explicado racionalmente, de passar ao largo do método científico tradicional, de estar inserido na categoria do *nada*, haja vista sua impossibilidade de explicação, o homem precisa, aparentemente, de algum caminho de inserção em alguma *ordem*, mesmo que caótica e incerta: a vida após a morte. Nietzsche (2007, p.32) postula:

No sonho, nas prístinas eras de uma civilização informe e rudimentar, o homem julgou ter descoberto um *segundo mundo real*; aí está a origem de toda a metafísica. Sem o sonho, não se teria encontrado motivo para uma cisão do mundo. A separação da alma e do corpo também está ligada à mais antiga concepção do sonho, do mesmo modo que a suposição de um simulacro corporal para a alma, precisamente como a origem da crença nos

espíritos e, provavelmente também, da crença nos deuses. “O morto continua a viver, *pois* aparece aos vivos no sonho”.

A visão da vida após a morte somente começa a ser contestada, a perder suas bases de sustentação, a partir do advento do racionalismo positivista. O positivismo comteano postula que o conhecimento científico é a única forma de conhecimento verdadeiro e uma teoria, para ser validada, deve ser submetida aos pressupostos de métodos científicos válidos, afastando qualquer possibilidade de crenças ou superstições, batendo de frente com a filosofia e a teologia. Já no início da Modernidade, Descartes tinha promulgado seu desencanto do mundo. A partir da ascensão do pensamento filosófico e científico, em meados do século XVI, existe uma mudança acerca da funcionalidade da ciência e do lugar do indivíduo no mundo. O iluminismo trouxe como principais paradigmas: a) a decadência do pensamento clerical; b) o racionalismo como motor do conhecimento e c) o indivíduo como centro do universo. A secularização do mundo, o surgimento da metodologia científica e o antropocentrismo determinam uma nova era, a Modernidade, e uma nova visão da vida e da morte.

A confiança quase ilimitada na razão trouxe uma *retirada* de Deus na concepção do homem, que ficou vazio: onde se tinha um ser simbólico/infinito passou a se ter um ser científico/finito, criando a angústia aterrorizante. É por isso que na Modernidade o homem tenta *esconder* a morte. A visão da morte que se tinha na era medieval, de acontecimento público, compartilhado em sociedade, é diametralmente oposta à visão moderna e contemporânea da morte e do morrer, evento negado e ocultado. As reações diante do acontecimento da morte mostram-nos dois mundos completamente diversos. Há uma disparidade de atitudes: da calma aceitação que dá passagem para a vida eterna do século XV ao sentir trágico e sofrido da contemporaneidade. Ariès (1997, p. 13-40) propôs duas denominações para a atitude perante a morte. A antiga, de aceitação, aquela ocorrida com a presença dos parentes, em casa, despedindo-se dos seres queridos, chamou-a de *morte domada*; a outra, da era moderna, nos hospitais, escondida dos seres que ficam, trágica e entristecedora, chamou-a de *morte selvagem*. Comenta Ariès:

Encontrar de Homero a Tolstoi a expressão constante de uma mesma atitude global perante a morte não significa que se lhe reconheça uma permanência estrutural às variações propriamente históricas. Muitos outros elementos sobrecarregaram este fundo elementar e imemorial. Mas resistiu aos avanços evolutivos durante cerca de dois milênios. Num mundo sujeito á mudança, a atitude tradicional perante a morte aparece como um embrião de inércia e de

continuidade. Está agora tão apagada de nossos costumes que temos dificuldade em imaginá-la e compreendê-la. A atitude antiga em que a morte é ao mesmo tempo próxima, familiar e diminuída, insensibilizada, opõe-se demasiado à nossa onde faz tanto medo que já não ousamos pronunciar o seu nome. É por isso que, quando chamamos a esta morte familiar a morte domada, não entendemos por isso que antigamente era selvagem e que foi em seguida domesticada. Queremos dizer, pelo contrário, que hoje se tornou selvagem quando outrora o não era. A morte mais antiga era domada. (ARIËS, 1997, p.40).

A filosofia procurou sempre criar sistemas abstratos que dessem conta de uma explicação *objetiva* da realidade, uma tentativa de conceituação para a verdade (ou as verdades) do ser humano. A morte é, sem dúvida, um dos pilares sobre o qual a filosofia se assenta. Ferrater Mora (1978, p.216) comenta:

Platão afirmou que a filosofia é uma meditação sobre a morte. Toda vida filosófica, escreveu mais tarde Cícero, é uma *commentatio mortis*. Vinte séculos depois, Santayana afirmou que ‘uma boa maneira de provar o valor da filosofia consiste em perguntar o que ela pensa acerca da morte’. De acordo com estas opiniões, uma história das formas da ‘meditação sobre a morte’ poderia coincidir com uma história da filosofia.

Para o filósofo ateniense Sócrates, sábio seria aquele que conhece pelo gosto de conhecer (o que nos lembra de Baudelaire quando diz que o verdadeiro viajante é aquele que viaja pelo prazer de partir); por isso deduz que temer a morte não é mais do que crer ser sábio sem sê-lo, pois é crer naquilo que não se conhece, daí que a consciência acerca dos limites do ser humano pode ser um ponto de partida para a busca do Bem e da Verdade. Em consequência, Sócrates só pode considerar a morte como um bem, e raciocina em torno de duas alternativas: ora depois da morte não há mais nada, ora existe outra vida. Se o caso é o primeiro, seria como a paz de que desfruta um homem que teve uma noite de sono agradabilíssima, dormindo sem sonhar, com o que acorda completamente renovado, com a vantagem de que este sono seria eterno; se o caso for o segundo, julga que no Hades, o reino dos mortos, encontrar-se-á com os mais notáveis e lendários juizes e filósofos, com os que poderia continuar sua tarefa de indagá-los para ver se realmente são sábios de verdade. Assim comenta Platão (2008, p.89) acerca das palavras de Sócrates:

Porque morrer é uma ou outra destas duas coisas: ou o morto não tem absolutamente nenhuma existência, nenhuma consciência do que quer que seja [...] Se, de fato, não há sensação alguma, mas é como um sono, a morte seria um maravilhoso presente. [...] Se a morte, porém, é como uma

passagem deste para outro lugar [...] então essa viagem não valeria a pena?  
Que preço não seríeis capaz de pagar, para conversar com Orfeo, Museo,  
Hesíodo e Homero?

Portanto, Sócrates vê a morte como bem, ora como sono eterno, ora como uma vida renovada em algum outro lugar.

Na Idade Média -séculos V a XV aproximadamente-, o conceito de morte era significativamente diferente daquele que se tem na Idade Moderna e na contemporaneidade. Além da incidência das guerras, as pestes e a fome dizimavam periodicamente dezenas de milhares de pessoas. O pensamento medieval encontra-se quase que totalmente absorvido por uma visão cristã de mundo, em que a ideia de pecado é onipotente. Influenciada pela doutrina de Santo Agostinho, que contrapunha a Cidade de Deus da Igreja à cidade material dos homens, a Idade Média passou a ter como dogma a existência do Paraíso e do Inferno e a terra constituiu-se num campo de batalha onde o Bem e o Mal se enfrentam e o homem luta pela salvação da alma. A religião se insere neste contexto, interferindo nas atitudes mentais e nas ações materiais, conformando um pano de fundo cultural imbuído de um *pathos* de piedade e sofrimento que marcam profundamente o homem: a morte era esperada para a salvação da alma.

A visão da morte que se tinha na era medieval, de acontecimento público, compartilhado em sociedade, é diametralmente oposta à visão moderna e contemporânea da morte e do morrer, evento negado e ocultado. As reações diante do acontecimento da morte mostram-nos dois mundos completamente diversos. Essa aceitação da morte pela recompensa da vida eterna encontra em Santo Agostinho, sem dúvida, sua maior expressão. A beleza de seu poema *A Morte não é Nada* revela como poucos o sentimento que se tinha na mencionada época:

A morte não é nada.  
Eu somente passei  
para o outro lado do Caminho.

Eu sou eu, vocês são vocês.  
O que eu era para vocês,  
eu continuarei sendo.

Me dêem o nome  
que vocês sempre me deram,  
falem comigo  
como vocês sempre fizeram.

Vocês continuam vivendo  
no mundo das criaturas,  
eu estou vivendo  
no mundo do Criador.

Não utilizem um tom solene  
ou triste, continuem a rir  
daquilo que nos fazia rir juntos.

Rezem, sorriam, pensem em mim.  
Rezem por mim.

Que meu nome seja pronunciado  
como sempre foi,  
sem ênfase de nenhum tipo.  
Sem nenhum traço de sombra  
ou tristeza.

A vida significa tudo  
o que ela sempre significou,  
o fio não foi cortado.  
Porque eu estaria fora  
de seus pensamentos,  
agora que estou apenas fora  
de suas vistas?  
Eu não estou longe,  
Apenas estou  
Do outro lado do Caminho...  
Você que aí ficou, siga em frente,  
A vida continua, linda e bela  
Como sempre foi.

Ao mesmo tempo em que Santo Agostinho *não explica* o que é a morte, também não a nega, mas a considera passagem, e nela não há mistério nem dor, mas uma profusa calma de lá estar.

Poderíamos começar a época moderna com Schopenhauer, quem em sua obra *Metafísica do Amor, Metafísica da Morte* (2000) considera a morte como pedra-chave para a filosofia. Enquanto a morte permanece desconhecida, o homem vive de forma tranquila: é o conhecimento de sua existência e a percepção de que se é finito que torna o homem temente à morte.

Para ele, além da vontade individual, existe a realidade como uma vontade irracional em que a noção de finito é apenas uma aparência da realidade. Nessa realidade, o ser humano é uno com o mundo: a essência íntima do mundo é nossa vontade e vice-versa; seu fenômeno é nossa representação. Se o homem conseguisse ter consciência

desse ser-uno, desapareceria a diferença entre a persistência do mundo externo e a própria persistência após a morte.

De fato, o temor da morte é independente de todo conhecimento: o animal possui este temor, embora não conheça a morte. Tudo o que nasce traz consigo ao mundo esse temor. E ele é, *a priori*, apenas o reverso da “Vontade de vida”, que nós todos somos. Por isso, em cada animal, ao lado do cuidado com sua conservação é inato o medo diante da própria destruição. Este pensamento lembra as categorias de *Eros* e *Tanatos*, formuladas por Freud: as pulsões de vida e de morte.

Então, junto com o temor da morte, o ser humano possui a “Vontade de vida”, que determinará o apego à existência como um dos instintos primevos, quando nos deparamos com as dificuldades em nossas vidas, a inconstância temporal, o enfrentamento do desconhecido, a incerteza do após vida. Schopenhauer postula que o conhecimento tem papel fundamental nesse processo, uma vez que possibilita um distanciamento do apego pela vida, assim aliviando o temor da morte.

Schopenhauer, em suas meditações filosóficas, vai além e faz uma comparação entre o estado de não existir antes da vida e o mesmo estado após a morte: a vida acontece e dela nada sabemos, processo que ocorre igualmente com a morte; se na não existência antes da vida não sentíamos perturbação (por não existirmos), também não sentiremos perturbação após a morte, também por não mais existirmos. Postula Schopenhauer :

Entretanto, por meio dessas considerações se confirma: 1) que a Vontade de vida é a essência mais íntima do homem; 2) que ela é em si destituída de conhecimento, cega; 3) que conhecimento é um princípio originalmente estranho, acrescido à Vontade; 4) que o conhecimento luta contra a Vontade e nosso juízo concede aprovação à vitória daquele sobre esta. Se o que faz a morte aparecer-nos tão terrível fosse o pensamento do *não-ser*, então teríamos de pensar, com calafrio igual, no tempo em que ainda não éramos. Pois é incontestavelmente certo que o não ser após a morte não pode ser diferente daquele anterior ao nascimento, e portanto também não é lastimável. (SCHOPENHAUER, 2000, p. 65).

Citando Epicuro, esclarece um pouco mais a ideia:

A partir desse ponto de vista Epicuro considerou a morte, dizendo, portanto com inteiro acerto Ο θάνατος δεν μας αφορά (a morte não nos concerne); elucidando que, quando somos, a morte não é, e, quando a morte é, não somos. De fato, não é essa parte cognoscente de nosso eu que teme a morte, mas é unicamente da Vontade cega que provém *afuga mortis* [fuga da morte], que preenche todo vivente. (SCHOPENHAUER, 2000, p. 67-68).

Porém, o filósofo postula que o fim da vida está sempre ligado à ideia da passagem para um mundo melhor. Ele considera que com a aniquilação do indivíduo, ainda há margem para a continuação, pois a matéria que foi um dia parte do seu ser e que sofre transformações quando separada da consciência de forma definitiva, ainda permanecerá, pois o pó, estado final da matéria em discussão, poderia ser usado em várias circunstâncias dando origem a outras coisas:

Essa matéria, que agora está aí como pó e cinza, se dissolvida na água, logo se consolidará como cristal, brilhará como metal, soltará faíscas elétricas, exteriorizará mediante sua galvânica uma força que, desfazendo a mais firme ligação, reduz terra a metal: sim, ela se transfigurará por si mesma em planta e animal e desenvolverá, a partir do seu ventre pleno de mistério, aquela vida, diante de cuja perda, em vossa limitação, vos inquietais tão angustiosamente. (SCHOPENHAUER, 2000, p. 75).

Schopenhauer propõe, basicamente, três ideias para a relação do homem com a morte: a primeira é a de que a morte somente acontece quando o sujeito desaparece: “A morte, em termos subjetivos, concerne portanto apenas à consciência” (SCHOPENHAUER, 2000, p. 69). Existe, porém, o medo da morte, justificado pela “vontade de vida”, que o conhecimento nos ajuda a paliar; uma segunda ideia é a de que é possível a existência da vida após a morte, de alguma maneira; finalmente, e talvez a reflexão mais importante: a morte oferece-nos a possibilidade de *não-mais-ser*, cessando qualquer desconforto que, aliado à possibilidade de *voltar-a-ser*, faz a morte um evento que se circunscreveria dentro da categoria de um *bem*:

Acima de tudo, entretanto, a morte é a grande oportunidade de não ser mais Eu. O que é bom para aquele que a utiliza. Durante a vida, a vontade do homem é sem liberdade: sobre a base de seu caráter imutável o seu agir se dá com necessidade, ao longo da cadeia dos motivos. Ora, cada um traz em sua memória muita coisa que fez, e sobre o quê não está contente consigo mesmo. Se vivesse sempre, em virtude da imutabilidade do caráter, agiria sempre da mesma maneira. Por isso, tem de cessar de ser o que é, para, a partir do germe do seu ser, ressurgir como um novo e outro ser. (SCHOPENHAUER, p. 138-9).

Alguma coincidência com a filosofia de Schopenhauer apresenta a obra de Soren Kierkegaard. Crítico do postulado hegeliano da dialética do fim da história e das ideias da Igreja Ortodoxa Cristã de sua Dinamarca natal, Kierkegaard postula uma espécie de existencialismo cristão, em que o medo da morte acontece aos indivíduos que “estão no mundo”. Diferentemente do proto-existencialismo nietzscheano e do existencialismo

sartreano, ambos de forte base ateística, a postura de Kierkegaard entende-se somente com a convicção cristã, no sentido de que o homem, ao seguir o exemplo de Cristo, passa a trazer consigo o maior flagelo que a humanidade possa ter: o desespero que traz a angústia.

Kierkegaard considera que o remédio para a angústia é “morrer para o mundo”. Enquanto pagãos, vivemos nossas vidas em constante angústia e desespero diante de todas as provações da vida, morrendo aos poucos; mas morrendo para o mundo, enquanto cristãos, morreremos de uma só vez, libertando-nos para sermos nós mesmos. Mas, o que seria esse morrer para o mundo? Kierkegaard explica:

Visto que na linguagem humana a morte é o fim de tudo, (sendo de) costume dizer-se, enquanto há vida há esperança. Mas, para o cristão, *a morte* de modo algum é o fim de tudo, e nem sequer um simples episódio perdido na realidade única que é a vida eterna; e ela implica para nós infinitamente mais esperança do que a vida comporta, mesmo transbordante de saúde e força. (KIERKEGAARD, 1979, p. 314-5).

Isto é, a morte, na linguagem cristã do pensador, consiste em uma espécie de se desfazer das requisições ordinárias que o “estar no mundo” nos impõe, jogando para fora de nós a “miséria cuja existência o homem, como homem, ignora [...] a doença mortal” (KIERKEGAARD, 1979, p. 316). O cristão, nesse sentido, não conhece a doença mortal, porque não morre e, portanto, não teme; o pagão, porém, teme do que na verdade não deveria, por desconhecimento:

O homem natural pode enumerar à vontade tudo o que é horrível — e tudo esgotar, o cristão ri-se da soma. A diferença que há entre o homem natural e o cristão é semelhante à da criança e do adulto. O que faz tremer a criança nada é para o adulto. A criança ignora o que seja o horrível, o homem sabe e treme. O defeito da infância está, em primeiro lugar, em não conhecer o horrível, e em seguida, devido à sua ignorância, em tremer pelo que não é para fazer tremer. Assim o homem natural; ele ignora onde de fato jaz o horror, o que todavia não o livra de tremer. Mas é do que não é horrível que ele treme. Assim o pagão na sua relação com a divindade; não só ele ignora o verdadeiro Deus, mas adora, para mais, um ídolo como se fosse um deus. (KIERKEGAARD, 1979, p.315).

O homem cristão, pelo contrário, e porque aprendeu a conhecer a *doença mortal*, isto é, a angústia do desespero que provoca o desconhecimento da vida eterna, afasta o temor da morte: “dá-lhe o cristianismo uma coragem ignorada pelo homem natural” (KIERKEGAARD, 1979, p. 316).

O filósofo alemão Friedrich Nietzsche, nas antípodas de Kierkegaard, considera que o verdadeiro problema no relacionamento do homem com a morte é, justamente, o advento do Cristianismo, que teria vindo para deturpar a força de vontade humana, a vontade de viver. Nietzsche é bastante claro:

Em verdade, morreu demasiado cedo aquele hebreu a quem honram os pregadores da morte, e para muitos foi uma fatalidade ele morrer cedo demais. Esse Jesus hebreu só conhecia ainda as lágrimas e a tristeza do hebreu, justamente com o ódio dos bons e dos justos; por isso o acometeu o desejo da morte. Por que não ficou ele no deserto, longe dos bons e dos justos? Talvez houvesse aprendido a viver e a amar a terra e também o riso! Crede-me, meus irmãos! Morreu cedo demais! Retratar-se-ia de sua doutrina se tivesse vivido até minha idade! Era bastante nobre para se retratar! (NIETZSCHE, 2011, p. 70).

Para Nietzsche, o homem vivencia a morte de duas maneiras opostas: por um lado, existe a “morte covarde”, ou “não livre”; por outro, a “morte voluntária”, ou a “liberdade para a morte”. A “morte covarde” pode ser definida, em poucas palavras, como a experiência da morte como um “inevitável”, que potencia o desejo de morrer. Deseja-se morrer porque se morre. A certeza da finitude da vida basta para que se pregue o abandono dela. Aqueles que pensam assim, dirá Nietzsche, são os “pregadores da morte”:

Há pregadores da morte, e a terra está cheia de indivíduos a quem é preciso pregar que desapareçam da vida. A terra está cheia de supérfluos, e os que estão demais prejudicam a vida. Tirem-nos desta com o engodo da “eterna!” (NIETZSCHE, 2011, p. 47).

Os pregadores da morte seriam os que pregam a doutrina cristã, a hierarquia da Igreja Católica; pregam aos indivíduos que “desapareçam da vida”, isto é, uma metáfora do não viver a vida, do afastar-se do “pecado”, do temer o Inferno (aqui institucionalizado). Nietzsche deixa claro que, para ele, a “vida eterna” é um “engodo”, uma isca, um chamariz. Essa, então, é a morte covarde, não livre, a “morte lenta”. O cristianismo é a “religião que, de todas as horas da vida humana, considera a última como a mais importante”. A esperança dos cristãos, ou dos pregadores da morte, é que a renúncia da vida abra o caminho para uma outra vida, uma “vida eterna”, uma esperança que, na realidade, não passa de uma vontade de nada. O homem, para o filósofo alemão, tem a capacidade de se lembrar do “foi assim”, isto é, assim as coisas aconteceram, com o que começa o sofrimento, pois não é possível querer voltar atrás, voltar o tempo. Impotente diante do passado, o homem

reconhece a si mesmo como imerso no tempo que não retrocede, o que lhe tira a força de vontade, a liberdade de usufruir dessa força, uma vez que nada pode fazer perante aquilo que “não é mais”.

Por outro lado, a morte voluntária ou a liberdade para a morte, define o sujeito que não se conforma com a pregação da morte, nos moldes do Cristianismo, e vive a própria vida conforme seus princípios. Este homem deve saber, também, quando morrer. Nietzsche considera que o homem que sabe viver a vida não vê a morte como algo mau, ruim ou trágico, mas como parte da própria vida: a morte “é” do homem, faz parte dele e, quando chegar, há que se ter uma atitude digna, sem que o acontecimento seja visto ou sentido como algo indesejado.

Por exemplo, em vista do direito de procriar, em vista do direito de nascer, em vista do direito de viver... Morrer de uma maneira orgulhosa, quando não é mais possível viver de uma maneira orgulhosa. A morte, eleita livremente, a morte no tempo certo, com clareza e alegria, empreendida em meio a crianças e testemunhas: de modo que uma real despedida ainda é possível, onde este que se despede ainda está aí, assim como uma apreciação real do que foi alcançado e querido, uma soma da vida - tudo em contraposição à comédia deplorável e horripilante que o cristianismo levou a cabo com a hora da morte. (NIETZSCHE, 2001, p. 77).

A interpretação da morte, conforme o autor, não deve ser considerada como um exterior inanimado, mas como parte da própria vida. Vivendo a vida, a eternidade do instante, anula-se o pensamento da morte. O “foi assim” dá lugar ao “assim o quis”: “redimir os passados e transformar tudo “foi assim”, num “assim o quis””. (NIETZSCHE, 2011, p. 126). Para Nietzsche, não há separação entre a vida e a morte, ambas as instâncias são parte única do sujeito, vive-se na vida, mas também se vive na morte: “Assim quero morrer eu para que, por mim, ameis mais a terra, meus amigos: e eu quero tornar-me terra, para encontrar o meu repouso naquela que me gerou” (NIETZSCHE, 2011, p. 72).

Com uma perspectiva psicológica, Freud, em *Luto e Melancolia*, traça-nos um panorama da atitude do ser humano diante da morte; aqui o “deixado”, aquele que sofre a perda de um ser querido, passa por uma série de estádios que são guiados pelo posicionamento do *ego* e os mecanismos de defesa que este aciona em função do acontecimento; às vezes, quando a melancolia dissolve completamente o *ego*, a pessoa chega ao suicídio. Porém, da inevitabilidade da morte poucos talvez tenham sido mais precisos não

já filosoficamente, mas cientificamente quanto ele. Em uma reportagem a George Sylvester Viereck, em 1926, Freud declarou<sup>49</sup>:

A morte é a companheira do amor. Juntos eles regem o mundo. Isto é o que diz meu livro: *Além do Princípio do Prazer*. No começo, a psicanálise supôs que o amor tinha toda a importância. Agora sabemos que a morte é igualmente importante. Biologicamente, todo ser vivo, não importa quão intensamente a vida queime dentro dele, anseia pelo *Nirvana*, pela cessação da febre chamada viver, anseio pelo seio de Abraão. O desejo pode ser encoberto por digressões. Não obstante, o objetivo derradeiro da vida é sua própria extinção.

Freud relacionou desde muito cedo as categorias de compulsão e repetição. Em sua obra *Além do Princípio do Prazer*, ele aponta para a existência de um processo inconsciente e, portanto, impossível de dominar, que faz com que o sujeito repita experiências desagradáveis que teve em sua vida passada (e cujas fixações se dão com maior relevância no período da infância do sujeito), como pensamentos, atos ou inclusive sonhos. Essas experiências de caráter doloroso e gerador de sofrimento tendem a ser repetidas pelo sujeito pelo caráter conservador da categoria da *compulsão à repetição*. Quando Freud diz que “o objetivo verdadeiro de toda vida é a sua própria extinção”, vemos como essa compulsão à repetição pode derivar na aniquilação, muitas vezes por meio do suicídio.

Heidegger, por outro lado, define a morte a partir da negatividade, “um evento que certamente diz respeito ao *Dasein* (existência: ‘*da*’: aí; ‘*sein*’: ser), mas não pertence propriamente a ninguém”, o *Dasein* como sendo um “ser para a morte”. Em sua estrutura existencial o homem é ser-no-mundo, e traz consigo a capacidade de angustiar-se, de contemplar toda sua estrutura existencial, além de temporal e de ser-para-a-morte. Heidegger (2005, p. 28) postula que “no sentido mais amplo, a morte é um fenômeno da vida. Deve-se entender vida como um modo de ser ao qual pertence um ser no mundo”. A temporalidade é revelada na morte inevitável, uma condição existencial impossível de evitar. Haverá um momento em que cada *Dasein* chegará ao fim de sua jornada existencial, “com a morte, a presença completou o seu curso”. Heidegger faz uma comparação das coisas que acabam, como a vida, para explicar o sentido da negatividade que implica a morte, diz ele:

Findar significa, de início, *terminar*, e isso num sentido ontológico diverso. A chuva termina. Ela não mais se dá. O caminho termina, esse findar não faz com que o caminho desapareça. Esse terminar qualifica o caminho como

---

<sup>49</sup> Rara Entrevista, disponível em: <http://www.freudiana.com.br/destaques-home/entrevista-com-freud.html>.

algo simplesmente dado. Findar enquanto terminar pode, pois, significar: passar a não ser mais simplesmente dado ou só ser simplesmente dado com o fim. [...] O findar implicado na morte não significa o ser-e-estar-no-fim da pré-sença<sup>50</sup>, mas o seu *ser-para-o-fim*. A morte é um modo de ser que a presença assume no momento em que é. Para morrer basta estar vivo. (HEIDEGGER, 2005, p.26).

Giorgio Agambem vai rastrear os pensamentos heideggerianos da experiência da morte como nomeada por uma linguagem que “surge como um relâmpago, mas permanece impensada”; a possibilidade da linguagem e a possibilidade da morte são constitutivas do ser humano, mas o seu nexos somente pode ser explicado pela compreensão do lugar que ocupa a *negatividade*. Agambem cita Heidegger, justamente:

Os mortais são aqueles que podem ter a experiência da morte como morte. O animal não o pode. Mas o animal tampouco pode falar. A relação essencial entre morte e linguagem surge como num relâmpago, mas permanece impensada. Ela pode, contudo, dar-nos um indício relativo ao modo como a essência da linguagem nos reivindica para si e nos mantém desta forma junto de si, no caso de a morte pertencer originariamente àquilo que nos reivindica. (AGAMBEN, 2000, p. 10).

Reivindicar no mais puro sentido semântico ‘de reclamar algo a que se tem direito’; eis o que o ser humano reclama: a morte.

Sartre tem um pensamento diametralmente oposto, na medida em que considera a morte como um absurdo total, contra a qual o homem estaria “imunizado”, já que não lhe diz respeito como estrutura subjetiva, por ser um fato exterior. Para Sartre, é necessário parar de fazer de conta que a morte não existe e aceitá-la corajosamente. O homem deve fugir do desejo de imortalidade, seu ideal ético deve ser o de ser “livre para a morte”. O importante aqui é a liberdade, que sustenta a objetividade do homem; ele está “condenado” a ser livre, e essa “condenação” faz com que se libere da angústia da morte para construir seu ser, exercendo sua liberdade. Diz ele:

Assim, devemos concluir, contra Heidegger, que a morte, longe de ser minha possibilidade própria, é *um fato contingente* que, enquanto tal, escapa-me por princípio e pertence originariamente a minha facticidade. Eu não poderia descobrir minha morte, nem esperá-la, nem tomar uma atitude com relação a ela, visto ser aquilo que se revela como o irrevelável, aquilo que desarma todas as esperas e que penetra em todas as atitudes. [...] A morte é um puro fato, como o nascimento; chega-nos de fora e nos transforma em lado de fora puro. (SARTRE, 2009, p. 668).

---

<sup>50</sup> Pré-sença é a tradução filosófica adotada para o termo *dasein*.

Albert Camus também via a morte como um absurdo, mas considerava que a revolta do homem contra sua condição finita não podia ser dada enquanto *negação*, e sim na busca de um sentido para a existência. Em *O Mito de Sísifo* (1942), Camus conta a história de Sísifo, um herói absurdo que desafia os deuses por ter paixão pela vida e é condenado aos infernos a rolar uma pedra morro acima e deixá-la cair por seu próprio peso, repetindo esse ato por toda a eternidade. Nesse sentido, e por ser apaixonado pela vida, todo homem procura dar sentido à vida através dessas repetições diárias como trabalho, estudo, etc., tudo em função de um amanhã que nos lembra, permanentemente, da noção de finitude. Escreve Camus (2008, p.142):

Toda a alegria silenciosa de Sísifo está aí. Seu destino lhe pertence. Seu rochedo é sua questão. Da mesma forma o homem absurdo, quando contempla o seu tormento, faz calar todos os ídolos. No universo subitamente restituído ao seu silêncio, elevam-se as mil pequenas vozes maravilhadas da terra. Apelos inconscientes e secretos, convites de todos os rostos, são o reverso necessário e o preço da vitória. Não existe sol sem sombra, e é preciso conhecer a noite. O homem absurdo diz sim e seu esforço não acaba mais. Se há um destino pessoal, não há nenhuma destinação superior ou, pelo menos, só existe uma, que ele julga fatal e desprezível. No mais, ele se tem como senhor de seus dias. Nesse instante sutil em que o homem se volta sobre sua vida, Sísifo, vindo de novo para seu rochedo, contempla essa seqüência de atos sem nexos que se torna seu destino, criado por ele, unificado sob o olhar de sua memória e em breve selado por sua morte.

A destinação superior, “fatal e desprezível”, tanto para Sísifo como para o homem é a morte.

Fernando Savater conta-nos como foi o processo pelo qual compreendeu que tinha começado a *pensar*, isto é, a deixar de simplesmente reproduzir ideias dos outros para ter um pensamento próprio, processo que se dá quando, aos dez anos, verifica que ele também um dia morreria, ao tomar consciência de que é mortal, humano e mortal. Ele afirma que “não é mortal quem morre, mas quem está certo que vai morrer. [...] É exatamente a certeza da morte que faz a vida algo tão mortalmente importante.” (SAVATER, 1999, p. 32). A certeza da morte faz da vida a destinação superior, como para Sísifo.

Para o ser humano, existirá sempre a necessidade de entender e tentar explicar a realidade em que está inserido. Desde o seu nascimento, o indivíduo é iniciado em rituais, crenças, práticas, concepções, costumes etc. que vão forjando o seu intelecto a interpretar o mundo. Sob essas influências e na necessidade de apreensão do mundo em termos de experiências e vivências, materiais ou espirituais, o indivíduo busca construir uma

argumentação com base transcendente (religiosa, metafísica) ou com base imanente (científica, artística, materialista). O ser humano está constantemente interpretando as coisas ao seu redor, dando sentido a cada coisa. Assim, ele é capaz de suportar infortúnios, pobreza, solidão, dor, mas não suporta uma vida sem sentido (o que se dá na melancolia). Para o sujeito transcendente, Deus não é uma manifestação do mundo, mas seu criador, e está além dos limites cosmológicos, a morte servirá como caminho para ir ao Seu encontro, para conhecê-Lo; assim, conhecer a morte significaria conhecer Deus. Para o sujeito imanente, a ideia de Deus abrange uma manifestação totalmente presente no mundo e nas coisas que cercam o mundo, inclusive no próprio homem e na morte também. Spinoza afirmou que “Deus é causa imanente, não transitiva de todas as coisas” e que “Deus é causa das coisas que estão nele”. Desse modo, podemos entender que o conceito de imanente é aquilo que, fazendo parte da substância de uma coisa, não subsiste fora dela. A categoria da morte se encaixa neste postulado.

A concisa exposição de distintos pensadores que acima foi feita tem a intenção de mostrar, justamente, quão difícil é encontrar uma explicação para o sentido da vida, a finitude humana e a condição de mortal do ser humano. Além disso, tenciona assinalar as distintas posições que podem ser encontradas para o assunto, desde a transcendentalidade, a imanência e a mística. E, por sobre todas as coisas, qual é a atitude do homem quando confrontado com a morte.

Neste primeiro sub-item do terceiro capítulo, faremos a análise de dois contos do escritor Horacio Quiroga que mostram o homem diante da iminência da morte; cremos que a melancolia perpassa estas situações, justamente porque não temos uma resposta concreta para o porquê do sentido da vida.

### 3.1.1 *A la Deriva*

O conto *A la Deriva* foi publicado pela primeira vez na revista *Fray Mocho*, em seu número 6, em 07 de junho de 1912; mais tarde foi incluído na série de contos que compõem *Cuentos de Amor de Locura y de Muerte*, de 1917. Poderia se dizer que *A La Deriva* é, por sua construção, por seu conteúdo e pela data de sua publicação, um dos contos fundacionais da narrativa do *Rio de La Plata*.

É um conto curto, de três páginas, em que as personagens e o conflito aparecem juntos, logo nas primeiras linhas:<sup>51</sup>

El hombre pisó algo blanduzco, y enseguida sintió la mordedura en el pie. Saltó adelante, y al volverse con un juramento vio una yararacusú que arrollada sobre sí misma esperaba otro ataque. (QUIROGA, 2004, p. 106).

O homem pisou algo mole e em seguida sentiu a picada no pé. Saltou adiante, e ao voltar-se com um palavrão, viu uma jararacuçu que, enrolada sobre si mesma, esperava outro ataque. (QUIROGA, 2014, p. 77).

Um homem é picado por uma cobra altamente venenosa e começa a padecer os efeitos do veneno agindo em seu corpo. A rigor, a personagem principal é o homem, sendo a cobra a personagem antagonista. Começa, então, por parte do homem, a busca da resolução do conflito. Percebe a picada e elimina a cobra:

El hombre echó una veloz ojeada a su pie, donde dos gotitas de sangre engrosaban dificultosamente, y sacó el machete de la cintura. La víbora vio la amenaza, y hundió más la cabeza en el centro mismo de su espiral; pero el machete cayó de lomo, dislocándole las vértebras. (p. 106).

O homem deu uma rápida olhada em seu pé, onde duas gotinhas de sangue engrossavam dificultosamente, e sacou o facão da cintura. A víbora viu a ameaça, e afundou mais a cabeça no centro de sua espiral; mas o facão caiu sobre suas costas, deslocando-lhe as vértebras. (p. 77).

O homem, depois de matar a cobra, consegue chegar a sua casa e pede aguardente de canha a sua esposa para aliviar a dor, mas não sente nada.

La mujer corrió otra vez, volviendo con la damajuana. El hombre tragó uno tras otro dos vasos, pero no sintió nada en la garganta. —Bueno; esto se pone feo —murmuró entonces, mirando su pie lívido y ya con lustre gangrenoso. Sobre la honda ligadura del pañuelo, la carne desbordaba como una monstruosa morcilla. (p. 106).

A mulher correu outra vez, voltando com o garrafão. O homem bebeu dois copos, um depois do outro, mas não sentiu nada na garganta. — Bom... isso está feio... — murmurou então, olhando seu pé, lívido e já com lustre gangrenoso. Sobre a profunda amarra do lenço, a carne transbordava como uma monstruosa morcela. (p. 78).

---

<sup>51</sup> Todas as citações dos contos analisados são de *Cuentos* (2004), com exceção de *Los Desterrados*, cujas citações são extraídas de *Cuentos de Amor de Locura y de Muerte* (1994) e *Los Buques Suicidantes*, cujas citações provêm de *Cuentos de Amor de Locura y de Muerte* (2013). As citações em português são de *Contos de Amor de Loucura e de Morte* (2014); caso contrário, será observado como “tradução minha”.

O murmúrio de que “isso está feio”, ao ver seu pé desfigurado, inicia as últimas horas de vida da personagem; Eros (o instinto de vida e preservação), porém, faz com que ele tente se aferrar à vida:

Pero el hombre no quería morir, y descendiendo hasta la costa subió a su canoa. Sentóse en la popa y comenzó a palear hasta el centro del Paraná. Allí **la corriente del río**, que en las inmediaciones del Iguazú corre seis millas, lo llevaría antes de cinco horas a Tacurú-Pucú. (p. 106, grifo meu).

Mas o homem não queria morrer, e descendo até a costa subiu em sua canoa. Sentou-se na popa e começou a remar até o centro do Paraná. Ali a corrente do rio, que nas imediações do Iguazu corre por seis milhas, o levaria antes de cinco horas a Tacurú-Pucú. (2014, p. 78).

No entanto, a luta contra a natureza está já perdida. E podemos ver a corrente do rio como uma metáfora da morte melancólica: estar imerso nela (a corrente do rio, a melancolia) implica uma rendição à vontade dela, uma abstração da qual o melancólico não consegue sair por estar capturado aí, nesse cenário ao qual involuntariamente chega, um caminho sem saída, ou melhor, de saída para o além vida. A narrativa contém outras marcas que reforçam a ideia do fluir melancólico na descrição do cenário natural:

El cielo, **al poniente, se abría ahora en pantalla de oro, y el río se había coloreado también**. Desde la costa paraguaya, ya entenebrecida, el monte dejaba caer sobre el río su frescura crepuscular, en penetrantes efluvios de azahar y miel silvestre. (p. 106, grifo meu).

O céu, ao poente, se abria agora em tela de ouro, e o rio avermelhou-se também. Desde a costa paraguaia, já escurecida, o monte deixava cair sobre o rio seu frescor crepuscular, em penetrantes aromas de flor de laranjeira e mel silvestre. (p. 79).

O momento da descida final pelo rio coincide com o pôr do sol; e este se dá de maneira fulgurante, iluminando o céu com brilho de ouro e refletindo sua imagem no rio, parecendo estender uma ponte entre as águas e o céu, como caminho para uma morte inevitável e para a viagem ao “além”. A visão de “una pareja de guacamayos (que) cruzó muy alto y en silencio hacia el Paraguay”<sup>52</sup> (p. 106) faz o contraste da vida que continua, apesar de tudo. E a narrativa mostra também, metaforicamente, como não é possível ter controle sobre o estado de alma melancólico, como o sujeito fica à sua mercê, como uma canoa nos

---

<sup>52</sup> Um casal de araras atravessou muito alto e em silêncio para o Paraguai.

redemoinhos de um rio: “allá abajo, sobre el río de oro, **la canoa derivaba velozmente**, girando a ratos sobre sí misma ante **el borbollón de un remolino**”<sup>53</sup> (p. 106, grifo meu).

A deriva do homem tem um destino certo: a morte. O mal-estar atinge um ponto culminante a partir do qual há um alívio, dando a sensação de que o homem se salvaria, parecendo o veneno ir perdendo o seu efeito.

El veneno comenzaba a irse, no había duda. Se hallaba casi bien, y aunque no tenía fuerzas para mover la mano, contaba con **la caída del rocío** para reponerse del todo. Calculó que antes de tres horas estaría en Tacurú- Pucú. El bienestar avanzaba, y con él **una somnolencia llena de recuerdos**. No sentía ya nada ni en la pierna ni en el vientre. (p. 107, grifo meu).

O veneno começava a dissipar-se, não tinha dúvida. Se achava quase bem, e ainda que não tivesse forças para mover a mão, contava com a queda do orvalho para repor-se totalmente. Calculou que antes de três horas estaria em Tacurú-Pucú. O bem-estar avançava e com ele uma sonolência cheia de lembranças. Já não sentia mais nada, nem na perna nem no ventre. (p. 79).

As palavras em negrito da citação reforçam a ideia do destino inevitável. A queda do orvalho parece funcionar como um batismo final. A “sonolência cheia de lembranças” aponta a uma saudade nostálgica que não mais voltará.

O bem-estar é puramente alucinatório, uma vez que sua sina já está traçada, o veneno, implacável, age de forma a acabar com qualquer resposta do organismo, aniquilando-o, e assim, “el hombre estiró lentamente los dedos de la mano. [...] Y cesó de respirar”.<sup>54</sup> (p. 108).

O clímax se dá juntamente com o desfecho: o ponto culminante da narrativa determina ao mesmo tempo o final da história, a morte do homem por efeitos do veneno de uma picada de cobra. A construção do conto é relativamente simples, mas de uma simplicidade que inaugura um novo tipo de narrativa: o conto curto, à qual o autor dedicou páginas e mais páginas de longas experimentações. Dá-se, logo no início, o problema ou conflito, desenvolve-se sucintamente a tentativa de resolução desse conflito e culmina-se com o clímax e o desfecho juntos, de maneira abrupta, sem dar ao leitor muita chance de cálculo a respeito das possíveis possibilidades de desenlace da história. Fica uma sensação de certa impotência, pois a *diegese* é trágica, e mal temos tempo de sequer imaginar um final, ele acontece de repente.

---

<sup>53</sup> Lá embaixo, sobre o rio de ouro, a canoa derivava velozmente, girando às vezes sobre si mesma ante a borbulha de um redemoinho.

<sup>54</sup> O homem esticou lentamente os dedos da mão [...] e parou de respirar.

Há, por outro lado, uma inovação quase inédita à época na literatura hispano-americana: o monólogo interior<sup>55</sup>. O homem, na sua deriva pelo rio, fala consigo mesmo, pressentindo a morte: “¿Viviría aún su compadre Gaona en Tacurú-Pucú? Acaso viera también a su ex patrón míster Douglas, y al recibidor del obraje. ¿Llegaría pronto?”<sup>56</sup> (p. 108).

Aqui, as vozes do narrador e do personagem se misturam. Não sabemos, ao certo, quem está falando. Sabemos que as palavras são obra do pensamento da personagem. O discurso indireto livre serve de veículo para o monólogo interior, como também no final do conto:

De pronto sintió que estaba helado hasta el pecho. ¿Qué sería? Y la respiración también... Al recibidor de maderas de míster Dougald, Lorenzo Cubilla, lo había conocido en Puerto Esperanza un viernes santo... ¿Viernes? Sí, o jueves...(p. 108).

De repente sentiu que estava gelado até o peito. O que seria? E a respiração... O recebedor de madeiras de mister Douglas, Lorenzo Cubilla, o havia conhecido em Puerto Esperanza, em uma sexta-feira santa... Sexta-feira? Sim, ou quinta-feira... (p. 79-80).

A narrativa, então, parece estar construída utilizando um código realista tradicional, da observância da objetividade na narração dos acontecimentos sem interferências do narrador onisciente, nem quanto a qualquer apelo ao leitor e nem quanto a “palpites” sobre a resolução da história. Mas o enredo vai se subjetivando, de alguma maneira, em face da própria personagem, com a técnica do monólogo interior e certa figuração de um universo onírico que também marca presença, como quando o narrador nos faz saber da já comentada “sonolência cheia de lembranças”.

Foi comentada, no primeiro capítulo, a influência que o autor Horacio Quiroga teve de um de seus “mestres”, Edgard Allan Poe. A morte e o elemento trágico, como

---

<sup>55</sup>A análise comportamental das pessoas diagnosticadas como melancólicas, em seu estado patológico, observa um retraimento no relacionamento com o mundo exterior, perdendo praticamente toda vontade de contato com outras pessoas; no entanto, verifica-se que a atividade cerebral delas é muito enérgica, vivendo em uma espécie de redemoinho ou turbilhão de não ideias que as acometem a um diálogo constante consigo mesmas, como se dá no monólogo interior. Lambotte (1997, p. 86) o coloca da seguinte maneira: “O que é que não cessa de escapar ao modo de pensamento racional do melancólico e de nele condenar as possibilidades de investimento? O que é que afeiçoa seu discurso como uma seqüência de idéias que caem no vazio muito mais que como uma seqüência de representações destinadas a inserir o objeto exterior em um esquema reflexo?” O objeto exterior se perdeu de tal maneira para o melancólico que qualquer investimento a esse exterior aparece vedado ou sem sentido, pelo que reforça constantemente seu monólogo interior, na busca de respostas, na busca, na verdade, daquele objeto que se perdeu.

<sup>56</sup> Seu compadre Gaona moraria ainda em Tacurú-Pucú? Talvez visse, também, o seu ex-patrão mister Douglas, e o recebedor da obraje.

em Poe, se fazem presente no conto, mas sem qualquer conotação fantástica, sem nenhuma substância detetivesca e nas antípodas da tradição gótica do escritor estadunidense. Pelo contrário, o que Quiroga mostra-nos em sua narrativa é a imponência da natureza, que absorve o homem e o aniquila, na eterna luta que se mantém entre ambos. E diferentemente de Rudyard Kipling (outro de seus “mestres”), em que a selva constitui quase que um simples cenário, para Quiroga a natureza (a selva, os rios, os paredões rochosos, a floresta impenetrável) constitui uma força vital no desenvolvimento humano, uma vez que o homem se faz em seu relacionamento com ela, relacionamento de respeito, mas também de desafio, de temor, de enfrentamento, de batalhas perdidas, porém de luta constante e perene. Em Quiroga, vemos a batalha que o homem americano estabelece com a natureza. Virão depois José Eustasio Rivera, Ricardo Güiraldes e Rómulo Gallegos, e depois ainda Juan Rulfo, Miguel Ángel Asturias e José María Arguedas, entre outros vários narradores que traçaram o perfil do homem americano e o relacionamento com sua terra.<sup>57</sup> Para Quiroga, também, a influência que a floresta exerce sobre o homem não provém de uma simples expressão instintiva: em Quiroga os animais não falam<sup>58</sup>, não há a necessidade de moralização do homem por meio dos animais, é pura força bruta, a força da natureza e do homem nela inserido. Não há a necessidade, tampouco, de descrever os animais em termos de que o homem pareça mais civilizado perante eles. Outra diferença, ainda, reside no fato de que para Kipling a floresta (*the jungle*) foi somente uma desculpa para nela construir seu universo metafórico; não há nenhuma intenção de qualquer articulação entre homem e natureza para a conformação de um quadro de desenvolvimento mútuo. Em Quiroga, o homem se faz com o contato com a natureza, e ao mesmo tempo a vai configurando numa inter-relação vital. O postulado de Christy Rodgers<sup>59</sup> é bastante claro para o entendimento da diferença de conteúdo nas narrativas de Horacio Quiroga e Rudyard Kipling:

---

<sup>57</sup> Cabe mencionar que um dos precursores (talvez o precursor) da temática do relacionamento do homem americano com sua terra, foi o argentino Esteban Echeverría, que em sua obra *La Cautiva* retrata as vivências do homem com sua terra, o deserto argentino; trata-se de um poema épico de 2142 versos correspondente ao período romântico da literatura argentina.

<sup>58</sup> A exceção a esta afirmação a encontramos na obra *Cuentos de la Selva*, de 1918. Nesta coleção de oito contos, em todos eles os animais falam, constituindo, na verdade, uma coleção de fábulas. É interessante notar que Quiroga, conforme ele mesmo manifestou, escreveu estes contos para seus filhos, tanto que inicialmente tinha dado o nome de *Cuentos para Niños*. Com evidente influência de Kipling, há uma intenção moralizante nestes contos, mas podem ser considerados como um “apêndice” dentro de sua obra. Em todo o resto, encontramos o homem confrontado com a natureza, cada um com sua linguagem própria.

<sup>59</sup> Disponível em: <http://portalsjournal.com/2006/rodgers.html>

A selva de Quiroga nesta fábula é um lugar de constante e enorme luta, um constante intercâmbio de vida e morte, tanto de animais quanto de humanos, que nenhum de seus habitantes entende completamente. É um lugar de recorrentes fracassos de compreensão, um lugar em cuja fronteira a civilização humana é confinada, sempre tentando avançar, mas nunca realmente obtendo vantagem alguma. Animais e humanos são ambos sujeitos ao meio ambiente onipresente, cujos preceitos são inescrutáveis e mudos. Para Quiroga, o poder da floresta é aquele que, embora possa ser intimamente conhecido, não pode ser totalmente penetrado e colonizado, mesmo na imaginação. O exotismo, como existe em Kipling, é esse tipo de conquista imaginativa.<sup>60</sup>

A narrativa de Quiroga, assim, denota um discurso próprio da selva *misionera*, a construção linguística de um imaginário autóctone da literatura *rioplatense*. Este universo constitui um lugar sagrado no qual o homem é impelido a provar sua própria condição. No conto analisado, a natureza apresenta-se de forma ominosa e agourenta, mas ao mesmo tempo de maneira esplendorosa e sublime, simbolizada pelo Rio Paraná:

El Paraná corre allí en el fondo de una inmensa hoya, **cuyas paredes, altas de cien metros, encajonan fúnebremente el río**. Desde las orillas bordeadas de negros bloques de basalto, asciende el bosque, negro también. Adelante, a los costados, detrás, la eterna muralla lúgubre, en cuyo fondo el río arremolinado se precipita en incesantes borbollones de agua fangosa. El paisaje es agresivo, y reina en él **un silencio de muerte. Al atardecer**, sin embargo, su belleza sombría y calma cobra una **majestad única**. (p. 108, grifo meu).

O Paraná corre ali no fundo de um imenso vale, cujas paredes, com cem metros de altura, estreitam funestamente o rio. Das margens, limitadas por blocos negros de basalto, cresce o bosque, também negro. Adiante, nas encostas, atrás, a eterna muralha lúgubre, em cujo fundo o rio remoinha e se precipita em incessantes borbulhas de água lamacenta. A paisagem é agressiva, e reina ali um silêncio de morte. Ao entardecer, no entanto, sua beleza sóbria e calma torna-se uma majestade única. (p. 79).

Mais uma vez a descrição da natureza emoldura o estado de alma melancólico. Os paredões rochosos de mais de cem metros de altura servem como armadilha de um lugar do qual é muito difícil sair; o “silêncio de morte” revela de maneira mais crua a

---

<sup>60</sup> Quiroga's jungle in this fable is a place of enormous and continual struggle, a constant exchange of life and death, by both animals and humans, that none of its inhabitants fully understands. It is the site of recurrent failures of comprehension, a place at whose borders human civilization is held in check, always attempting to advance but never really obtaining a solid advantage. Animals and men are both subjected to the overall environment, whose precepts are inscrutable and mute. For Quiroga, the jungle's power is that however intimately it comes to be known, it cannot be fully penetrated and colonized, even in fantasy. Exoticism, as it exists in Kipling, is really about this type of imaginative conquest. (Tradução minha).

própria impossibilidade de sair desse lugar; o entardecer coincidindo com uma “majestade única” condensa a morte agora como libertação.

O rio Paraná, símbolo imponente da natureza, implica melancolia. O rio funciona como uma personagem coadjuvante da morte iminente. No rio, o homem, antes de morrer, escapa do espaço e do tempo, delira, liberta-se. Sigmund Freud (2006, p.20) avalia em três as fontes do sofrimento humano: o poder da natureza, a caducidade de nosso corpo e nossa incapacidade para regular nossos relacionamentos sociais. Os três aspectos do sofrer aparecem no conto e acabam com a vida. O homem pede ajuda ao seu vizinho, com o qual tinha se desentendido, mas não há sinais de ajuda por parte dele: “el hombre pensó que no podría jamás llegar él solo a Tacurú-Pucú, y se decidió a pedir ayuda a su compadre Alves, aunque hacía mucho tiempo que estaban disgustados.”<sup>61</sup> (p. 107). A natureza impiedosa e nossa caducidade farão o resto. Podemos ver aqui, mais uma vez, como o discurso literário não é nem teórico e nem explicativo: encontra-se cifrado e simbolicamente metaforizado. O rio funciona como uma deriva, arrastando com sua corrente a vida de maneira implacável. Embora a personagem não procure a morte, há reminiscências melancólicas em seu morrer: o fato de que a vida se esvai e é pouco o que podemos fazer. Neste ponto, o enfrentamento da finitude e o sentido da vida nos são tão alheios como o objeto de desejo que o melancólico perdeu e não pode recuperar.

### 3.1.2. *El Almohadón de Plumas*

O conto *El Almohadón de Plumas* foi publicado pela primeira vez no número 458 da revista *Caras y Caretas*, na edição de treze de julho de 1907 e adaptado posteriormente para sua inclusão na série de contos que compõem a obra *Cuentos de amor de Locura y de Muerte*.

A narrativa deixa vislumbrar, desde seu início até a morte da protagonista, um típico caso de estado patológico melancólico, em que o sujeito percebe que há alguma coisa que perdeu, mas não sabe o que é, evento que esvazia suas forças para procurar alguma resistência que a tire do estado de torpor e que finalmente causará sua morte.

O leitor adivinha, logo nas primeiras linhas da história, o que falta à protagonista, o que lhe foi tirado ou o que ela supôs que tinha/teria, quando o esposo e o relacionamento dela com ele são conhecidos:

---

<sup>61</sup> O homem pensou que não poderia jamais chegar sozinho a Tacurú-Pucú, e decidiu pedir ajuda a seu compadre Alves, ainda que fizesse muito tempo que estavam desentendidos.

Su luna de miel fue un **largo escalofrío**. Rubia, angelical y tímida, el carácter duro de su marido heló sus soñadas niñerías de novia. Lo quería mucho, sin embargo, a veces con un ligero estremecimiento cuando volviendo de noche juntos por la calle, echaba una furtiva mirada a la alta estatura de Jordán, mudo desde hacía una hora. **Él, por su parte, la amaba profundamente, sin darlo a conocer.** (QUIROGA, 2004, p. 45, grifo meu).

Sua lua-de-mel foi um longo calafrio. Loura, angelical e tímida, o temperamento duro do marido gelou suas sonhadas criancices de noiva. Ela o amava muito, no entanto, às vezes, sentia um ligeiro estremecimento quando, voltando à noite juntos pela rua, olhava furtivamente para a alta estatura de Jordão, mudo havia mais de uma hora. Ele, por sua vez, a amava profundamente, sem demonstrá-lo. (QUIROGA, 2014, p. 73).

No extremo oposto de qualquer anseio de uma moça recém-casada, a lua de mel não foi sequer vazia, mas um “longo calafrio”, algo desagradável, indesejado, assustador. Ao imaginar, esperar e ansiar por algum tipo de felicidade, com quaisquer características que seja, opõe-se lhe uma resposta que causa vazío: a frieza do esposo, eis a perda da qual a protagonista não vai se recuperar. Isso se confirma com os primeiros meses de convivência, após a lua de mel: “Sin duda hubiera ella deseado menos severidad en ese rígido cielo de amor, más expansiva e incauta ternura; pero el impassible semblante de su marido la contenía siempre”.<sup>62</sup> (p. 45). É possível verificar aqui a repressão a que se auto-submete a protagonista: contida, reprimida.

A melancolia apresenta-se como uma condição de sofrimento patológico, e se torna mais complexa que o luto quando assume maiores graus de intensidade. Está relacionada a uma ou várias perdas, ou apenas à ameaça de alguma perda, envolvendo situações de frustração, desconsideração e desprezo. Em suma, reage-se melancolicamente como resposta a uma situação em que algo se perdeu. E essa perda é o elemento que põe em marcha o processo melancólico. A perda torna-se melancólica quando ela incide sobre algo ou alguém considerado imperdível. (FREUD, [1917], p.22). Mas é necessário ressaltar que essa perda às vezes não é consciente, ou melhor, sabe-se que se perdeu algo, mas não se sabe o que se perdeu. É o que parece acontecer com a protagonista, conforme as atitudes dela: o abandono de si como resposta a uma falta.

---

<sup>62</sup> Sem dúvida ela teria desejado menos severidade nesse rígido céu de amor, uma ternura mais expansiva e incauta; porém o impassível semblante de seu marido a continha sempre. (p.73).

En ese extraño nido de amor, Alicia pasó todo el otoño. No obstante, **había concluido por echar un velo sobre sus antiguos sueños**, y aún **vivía dormida** en la casa hostil, **sin querer pensar en nada** hasta que llegaba su marido. (p. 45, grifo meu).

Nesse estranho ninho de amor, Alicia passou todo o outono. Contudo tinha decidido jogar um véu sobre os seus antigos sonhos, e ainda vivia adormecida na casa hostil, sem querer pensar em nada até a chegada do marido. (p. 73).

Esse “viver adormecida” e não querer pensar em nada remete à ausência de sentido para a vida, justamente um dos sintomas da patologia melancólica; por isso que a protagonista “joga um véu” sobre seus antigos sonhos, renunciando-lhes para sempre, porém sem encontrar-lhes um substituto. Nesse sentido, comenta Freud:

Esse desconhecimento ocorre até mesmo quando a perda desencadeadora da melancolia é conhecida, pois, se o doente sabe *quem* ele perdeu, não sabe dizer *oque* se perdeu com o desaparecimento desse objeto amado. [...] a inibição melancólica nos parece enigmática, porque não podemos ver o que estaria absorvendo de tal maneira o doente. (FREUD, [1917], p. 27)

Um dia, inevitavelmente, a protagonista adoece: “No es raro que adelgazara. Tuvo un ligero ataque de influenza que se arrastró insidiosamente días y días; Alicia no se reponía nunca.”<sup>63</sup> (p. 45).

Mas é nas próximas linhas em que o leitor terá pistas concretas da causa da melancolia da protagonista:

Al fin una tarde pudo salir al jardín apoyada en el brazo de él. **Miraba indiferente a uno y otro lado**. De pronto Jordán, con honda ternura, le pasó la mano por la cabeza, y **Alicia rompió enseguida en sollozos**, echándole los brazos al cuello. Lloró largamente todo su espanto callado, redoblando el llanto a la menor tentativa de caricia (p. 46, grifo meu).

Por fim uma tarde pôde sair ao jardim apoiada no braço de seu marido. Olhava indiferente para um e outro lado. De repente Jordão, com profunda ternura, passou a mão pela sua cabeça, e Alicia em seguida se quebrou em soluços, enlaçando seu pescoço com os braços. Chorou longamente todo seu espanto calado, redobrando o pranto à menor tentativa de carícia. (p. 73).

---

<sup>63</sup> Não é estranho que emagrecesse. Teve um ligeiro ataque de gripe que se arrastou insidiosamente dias e mais dias; Alicia não melhorava nunca. (p.73).

A personagem tinha, provavelmente, uma visão romântica do que fosse um marido, um casamento, que não coincidia em absoluto com a maneira em como o esposo a tratava; quando, excepcionalmente, este mostra um pouco de ternura, Alicia estoura num choro convulsivo, num estado catártico. Esse absorver de que Freud fala está presente no olhar *indiferente a um e outro lado* da personagem. Mas não basta para pôr fim ao sofrimento; diante da impossibilidade de preenchimento dessa falta, Alicia se deixa morrer.

**Fue ese el último día que Alicia estuvo levantada.** Al día siguiente amaneció desvanecida. El médico de Jordán la examinó con suma atención, ordenándole calma y descanso absolutos. —No sé —le dijo a Jordán en la puerta de calle, con la voz todavía baja—. **Tiene una gran debilidad que no me explico.** (p. 46, grifo meu).

Foi o último dia que Alicia esteve de pé. No dia seguinte amanheceu desvanecida. O médico de Jordão a examinou com toda a atenção, recomendando muita calma e repouso absolutos. — Não sei — disse para Jordão na porta da casa, em voz ainda baixa. — Tem uma grande debilidade que não consigo explicar. (p.74).

A narrativa marca, a partir daqui, a descida à morte inevitável. O próprio médico não encontra causas orgânicas para a doença de Alicia, e de fato o estado patológico melancólico (confundido comumente com depressão) é de difícil diagnóstico: os sintomas, porém, são de uma vontade de não viver.

Ocupemo-nos, brevemente, da questão da escolha de objeto amoroso, conforme a teoria freudiana. No processo de *narcisismo primário*, a criança faz a escolha de sua própria pessoa como objeto de amor, antes de se voltar para o mundo externo. O que se segue depois é, normalmente, a procura de um objeto exterior para os investimentos libidinais (a escolha do objeto amoroso). Mas há os casos *narcísicos*, não já primários, mas secundários. No *narcisismo secundário*, temos uma “atitude resultante de transposição, para o eu do sujeito, dos investimentos libidinais antes feitos nos objetos do mundo externo” (ROUDINESCO; PLON, 1997, p. 531). Por outro lado, na *idealização*, existe uma exaltação do objeto escolhido (destino das pulsões sexuais) na mente do sujeito. Este processo origina-se considerando os pais, nas primeiras configurações de construção psíquica, como onipotentes: a nutrição do seio materno na mãe e a proteção na figura do pai. Na vida adulta, isto leva à constituição do *ideal do eu*, que vem a ser “o modelo de referência do eu, simultaneamente substituto perdido da infância e produto da identificação com as figuras parentais e seus substitutos sociais” (ROUDINESCO; PLON, 1997, p. 362). O “narcisismo perdido da infância” que o *ideal do eu* vem a atualizar seria, então, a tentativa de preservação

do sentimento de perfeição de si vivido pela criança a partir da educação paterna. Na escolha do objeto amoroso, acontece que há situações em que, como sugere Freud, o *objeto* é colocado no *ideal do eu*:

A tendência que falsifica o julgamento nesse respeito é a *idealização*. Agora, porém, é mais fácil encontrarmos nosso rumo. Vemos que o objeto está sendo tratado da mesma maneira que nosso próprio ego, de modo que, quando estamos amando, uma quantidade considerável de libido narcisista transborda para o objeto. Em muitas formas de escolha amorosa, é fato evidente que o objeto serve de sucedâneo para algum inatingido ideal do ego de nós mesmos. Nós o amamos por causa das perfeições que nos esforçamos por conseguir para o nosso próprio ego e que agora gostaríamos de adquirir, dessa maneira indireta, como meio de satisfazer nosso narcisismo. (FREUD, [1923a], p.122).

Esta escolha, porém, constitui um ideal inatingível. Na *melancolia*, o objeto é idealizado e colocado no *ideal do eu*. Mas há uma decepção para com o objeto que leva o sujeito a abandoná-lo, e este abandono ocorre por insatisfação na relação idealizada com o objeto. Assim, sabe-se *quem* se perdeu, mas não o *que* se perdeu. Sem satisfação, a tensão psíquica torna-se insuportável e o sujeito, que no processo de identificação deslocou o objeto de amor para o seu próprio eu, agora o (se) recrimina por não satisfazer suas expectativas. E se o processo melancólico não encontra algum caminho para sair dessa encruzilhada, a autodestruição é inevitável. No caso da personagem, o esposo parece não preencher esse ideal do eu:

Al otro día Alicia seguía peor. Hubo consulta. **Constatóse una anemia de marcha agudísima, completamente inexplicable.** Alicia no tuvo más desmayos, pero se iba visiblemente a la muerte. Todo el día el dormitorio estaba con las luces prendidas y **en pleno silencio.** Pasábanse horas sin oír el menor ruido. Alicia dormitaba. [...] Pronto Alicia comenzó a tener alucinaciones, confusas y flotantes al principio, y que descendieron luego a ras del suelo. La joven, con **los ojos desmesuradamente abiertos, no hacía sino mirar la alfombra** a uno y otro lado del respaldo de la cama. (p. 47, grifo meu).

No dia seguinte ela piorou. Houve consulta. Constatou-se uma anemia agudíssima, completamente inexplicável. Alicia não teve mais desmaios, mas ia visivelmente andando para a morte. Durante o dia todo, o quarto estava com as luzes acesas e em total silêncio. As horas se passavam sem se ouvir o mínimo barulho. Alicia dormitava. [...] Não demorou muito para Alicia passar a sofrer alucinações, confusas e flutuantes no início, e que desceram depois até o chão. A jovem, de olhos desmesuradamente abertos, não fazia senão olhar para os tapetes que se encontravam a cada lado da cama. (p.74).

As palavras destacadas em negrito voltam a mostrar os sintomas do melancólico: anemia inexplicável, silêncio profundo, olhar extraviado. O desenlace trágico é inevitável e Alicia sucumbe à melancolia.

Los médicos volvieron inútilmente. Había allí delante de ellos una vida que se acababa, desangrándose día a día, hora a hora, **sin saber absolutamente cómo**. En la última consulta Alicia yacía en **estupor** mientras ellos la pulsaban, pasándose de uno a otro la muñeca inerte. [...] Alicia fue extinguiéndose en su **delirio de anemia**. [...] Murió por fin. (p. 47, grifo meu).

Os médicos voltaram inutilmente. Havia ali, diante deles, uma vida que se acabava, dessangrando-se dia após dia, hora após hora, sem se saber absolutamente por quê. Na última consulta, Alicia permanecia imóvel enquanto eles a examinavam, passando de um para o outro o pulso inerte. [...] Alicia foi-se extinguindo no seu delírio de anemia,. [...] Alicia morreu, por fim.” (p. 75).

Enquanto os médicos não conseguem entender as causas da doença da protagonista, esta jaz em estupor, em entorpecimento patológico, ao mesmo tempo em que cai num *delírio de anemia*. A personagem morre, mas o final do conto apresenta uma surpresa, um final *à la Poe*. Na verdade, a causa da morte de Alicia é um inseto que sugou seu sangue, escondido embaixo do almofadão de penas (nome do título do conto), sem quem ninguém notasse.

La sirvienta, que entró después a deshacer la cama, sola ya, miró un rato extrañada el almohadón. —¡Señor! —llamó a Jordán en voz baja—. En el almohadón hay manchas que parecen de sangre. [...]Jordán lo levantó; pesaba extraordinariamente. Salieron con él, y sobre la mesa del comedor Jordán cortó funda y envoltura de un tajo. Las plumas superiores volaron, y la sirvienta dio un grito de horror con toda la boca abierta, llevándose las manos crispadas a los bandós: —sobre el fondo, entre las plumas, moviendo lentamente las patas velludas, había un animal monstruoso, una bola viviente y viscosa. Estaba tan hinchado que apenas se le pronunciaba la boca. (p. 48).

A empregada, que entrou depois para desfazer a cama, já vazia, olhou um momento com estranheza para a almofada. — Senhor! — chamou ao Jordão em voz baixa. — Na almofada há manchas que parecem ser de sangue. [...] Jordão levantou a almofada; pesava extraordinariamente. Saíram com ela, e sobre a mesa da sala Jordão cortou a fronha e a capa. As penas superiores voaram, e a empregada deu um grito de horror com a boca inteiramente aberta, levando as mãos crispadas às bandós. Sobre o fundo, entre as penas, mexendo devagar os pés aveludados, havia

um animal monstruoso, uma bola viva e viscosa. Estava tão inchada que quase não se lhe via a boca. (p.75).

O final da história aparece com reminiscências fantásticas. Mas o autor, talvez por seu estilo realista ou por se tratar de um conto publicado inicialmente em um jornal, que costuma pedir finais fechados, foge da mera *sugestão* e nos faz saber, a respeito do inseto, que:

Noche a noche, desde que Alicia había caído en cama, había aplicado sigilosamente su boca —su trompa, mejor dicho— a las sienes de aquélla, chupándole la sangre. Estos parásitos de las aves, diminutos en el medio habitual, llegan a adquirir en ciertas condiciones proporciones enormes. La sangre humana parece serles particularmente favorable, y no es raro hallarlos en los almohadones de pluma. (p. 48).

Noite após noite, desde que Alicia tinha caído de cama, tinha aplicado sigilosamente sua boca — sua trompa, melhor dizendo — às têmporas de Alicia, sugando-lhe o sangue. [...]“Esses parasitos das aves, diminutos no seu meio habitual, chegam a adquirir proporções enormes em certas condições. O sangue humano parece ser para eles particularmente favorável, e não é raro encontrá-los nas almofadas de penas”. (p. 75)

Há que se levar em consideração que Horacio Quiroga escrevia no início para jornais e revistas, com a mente posta na cultura popular, com certo cunho sensacionalista, inclusive em termos de aceitação e possibilidades de sucesso. A explicação no final do conto parece-nos hoje um tanto falida, uma vez que quebra a tensão e a sensação de horror que a história vem mantendo até então. Mas é só uma impressão, evidentemente; Julio Cortázar também se referiu ao assunto, dizendo que:

Desde muy joven me tentó la idea de reescribir textos literarios que me habían conmovido pero cuya factura me parecía inferior a sus posibilidades internas; creo que algunos relatos de Horacio Quiroga llevaron esa tentación a un límite que se resolvió, como era preferible, en silencio y abandono. Lo que hubiera tratado de hacer por amor sólo podía recibirse como insolente pedantería; acepté lamentar a solas que ciertos textos me parecieran por debajo de lo que algo en ellos y en mí había reclamado inútilmente. (CORTÁZAR, 1994, p. 161).

Milagros Ezquerro (In: Quiroga, 1996, p. 1389), nessa direção, assinala:

Tampoco hay que olvidar, al analizar un cuento, que la lectura funciona por lo menos a dos niveles: un nivel explícito donde los indicios anticipatorios no pueden ser interpretados, aunque sorprendan, y un nivel latente e inconsciente donde la memoria graba informaciones que serán inmediatamente justificadas e interpretadas en cuanto la revelación final permita situar el conjunto de los datos.

Podemos dizer, então, que nossa leitura está baseada nos dois níveis de análise: por um lado, e nas entrelinhas do texto, os indícios que permitem vislumbrar o comportamento melancólico; por outro lado, a certeza de tal comportamento na revelação final advinda com a morte da personagem.<sup>64</sup> Há uma interpretação similar que Rodríguez Monegal faz incorporando o tandem esposo/inseto:

Una versión completamente distinta a la anecdótica es también posible: en la impasibilidad y lejanía del marido cabe ver el motivo de los delirios eróticos de la mujer. Quiroga introduce un monstruoso insecto para no decir que el ser que ha vaciado a esta mujer es el marido: con su monstruosa indiferencia ha secado las fuentes de la vida. (MONEGAL, 1967, p. 115-116).

Mas a psicanálise sabe que o marido é simplesmente o depositante de uma carga de libido que funciona como objeto de desejo, mas que está longe de poder oferecer qualquer tributo a essa libido, portanto não correspondida: não se pode dar o que não se tem. Esta falta constitui uma perda, que se encontra na origem da melancolia. Essa perda, porém, pode ser de natureza mais ideal do que real, podendo ir além do real, de uma morte, por exemplo. O que há é uma perda de um objeto investido e idealizado narcisicamente, a perda de satisfação de um ideal. Esse investimento da personagem não encontrou eco no marido, constituindo uma perda que o melancólico não pode nem conceber nem perceber. E o conseguinte processo de autodestruição, às vezes, é inevitável. O inseto que suga o sangue da personagem funciona como metáfora para a melancolia que consome sua alma.

---

<sup>64</sup> Embora a revelação não esteja propriamente manifestada no final do conto, já que muito antes o narrador comenta a respeito da personagem que *“fue ese el último día que Alicia estuvo levantada”*, o fato da morte consoma efetivamente o ciclo melancólico.

### 3.2 O EXÍLIO

O exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experimentar. Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e o seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada. E, embora seja verdade que a literatura e a história contêm episódios heróicos, românticos, gloriosos e até triunfais da vida de um exilado, eles não são mais do que esforços para superar a dor mutiladora da separação. As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre. [...] A moderna cultura ocidental é, em larga medida, obra de exilados, emigrantes, refugiados.

*Edward Said*

O conceito de *exílio* é, sem dúvida alguma, de difícil definição. A extraordinária complexidade da explicação e conceituação do alcance semântico do termo deve-se a sua intrínseca polissemia e a sua natureza inter e transdisciplinar, podendo abarcar o lado jurídico, sociológico, psicológico, religioso, cultural, econômico etc. Uma definição de dicionário ofereceria conceitos como expulsão da pátria, desterro, deportação, degredo, ou ainda em sentido figurado, retiro, solidão em que se vive. Etimologicamente, a palavra exílio tem sua origem do vocábulo latino *exsilium* (exílio, desterro), o qual por sua vez procede de *exul*. A palavra *exul* provém de um arcaico verbo que em latim clássico somente aparece em formas verbais prefixadas e em algum adjetivo isolado. É formado com a raiz indo-europeia *al*, (andar, vagar), raiz que sofre apofonia ao ser prefixada, aparecendo com a forma *ul*. Em latim, esta raiz originou o verbo *ambulare* (andar, caminhar), formado com o prefixo *amb* (por um e outro lado), do qual temos *ambulante*, *deambular*, *noctâmbulo*; originou também o vocábulo *exul* (o que se foi, o que se retirou), do qual temos *exílio*, *exilar*, *exilado*. Joel Gonçalves Araújo (2010, p. 17), comenta que:

Deste modo, pela sua complexidade e fluidez polissêmica, a noção de exílio não é susceptível de reunir consenso nas diversas áreas onde é abordada. Podemos, no entanto, afirmar que, transversal e comum a todas as tentativas de definição, está o núcleo da ausência ou da deslocação de alguém do pátrio solo.

A deslocação de alguém de seu lugar de origem, sua pátria amada, estaria, então, na origem do que poderíamos enquadrar, em sentido nominativo, como *exílio*. Mas sabemos que o sentimento de estar (sentir-se) exilado ultrapassa essas fronteiras semânticas e bem pode estar atrelado a outra coisa que não a terra natal. Edward Said (2003,

p. 58) comenta que "o exilado atravessa fronteira, rompe barreiras do pensamento e da experiência". O exilado não se inscreve somente como:

afirmado a partir da existência da terra natal, do amor por ela e de uma ligação real com ela; a verdade universal do exílio não é que se tenha perdido esse lar, esse amor, mas que inerente a cada um, existe uma perda inesperada e indesejada (SAID, 1999, p. 411).

Do ponto de vista psicanalítico, a angústia que gera o exílio corresponde à *perda* do objeto de amor, como acontece na melancolia, e que muitas vezes induz ao suicídio, por ser o caminho que menos sofrimento acarreta (por ser talvez o único caminho possível).

Freud valeu-se de mitos para a elaboração de vários de seus conceitos da Teoria Psicanalítica, nomeadamente o mito de Édipo. León e Rebeca Grinberg (1982), em *Psicoanálisis de La Migración y del Exilio*, oferecem uma explicação também a partir da mitologia. Os autores partem do postulado de que o homem sempre procurou “migrar” na tentativa de alcançar o conhecimento, transpondo fronteiras já delimitadas muito especificamente, pelo que a tarefa esteve sempre obstaculizada por proibições que transformaram a “migração-busca” em “migração-expulsão-castigo”, originando dor, confusão e falta de comunicação.

A primeira migração seria, então, a de Adão e Eva. Impulsionados pela curiosidade e o desejo de conhecimento, deslocaram-se à região proibida do Paraíso, onde jazia a árvore da qual Deus tinha proibido comer:

E vendo a mulher que aquela árvore *era* boa para se comer, e agradável aos olhos, e árvore desejável para dar entendimento, tomou do seu fruto, e comeu, e deu também a seu marido, e *ele* comeu com ela. Então foram abertos os olhos de ambos, e conheceram que *estavam* nus. (BÍBLIA SAGRADA, 1997, Gn 3, 6-7).

Com a desobediência, Adão e Eva foram impedidos do conhecimento, uma vez que Deus colocou no caminho da árvore da vida, para protegê-la, querubins com espadas acesas que se mexiam a todos os lados. O mito do Éden, ademais, representa:

o símbolo do nascimento, a primeira migração da história individual, com a sua dissociação (souberam do bem e do mal), com o incremento das ansiedades mais primitivas (paranoides e depressivas) determinadas pela

perda do objeto ideal, e a angústia do eu de ficar desamparado e livrado a suas próprias forças. (GRINBERG; GRINBERG, 1982, p. 5).

As próprias forças são entendidas como uma metáfora do processo pelo qual passa a criança quando se vê diante da necessidade de ter que renunciar à mãe como objeto de amor, na resolução do Complexo de Édipo: a procura do objeto substituto será a tarefa de nossas vidas. Por isso que o Deus:

à mulher disse: Multiplicarei grandemente tua dor e tua conceição, com dor terás filhos; e o teu desejo será para o teu marido, e ele te dominará. E a Adão disse: Porquanto deste ouvidos à voz de tua mulher e comeste da árvore de que te ordenei, dizendo: não comerás dela, maldita é a terra por causa de ti; com dor comerás dela todos os dias de tua vida. (BÍBLIA SAGRADA, 1997, Gn 3, 16-17).

Isso significa perder o fornecimento contínuo e incondicional do cordão umbilical, a necessidade de procurar o próprio alimento, a falta do peito materno, o sofrimento pela perda desse objeto (o desmame) e todo o esforço que significa sua reparação e recuperação. Estas são algumas “experiências migratórias” pelas quais o homem deverá passar em seu desenvolvimento evolutivo, afastando-se de maneira progressiva de seu objeto original materno. (GRINGERG; GRINBERG, 1982, p.5).

Outro mito secular é o de Édipo, grandiosa tragédia da qual Freud se serviu para simbolizar parte de sua teoria. A história de Sófocles é bastante conhecida e está recolhida nas obras “Édipo Rei” e “Édipo em Colono”.

Laio, o rei de Tebas, havia sido alertado pelo Oráculo de Delfos que uma maldição iria se concretizar: seu próprio filho o mataria e este filho se casaria com a própria mãe. Por tal motivo, ao nascer Édipo, Laio o abandona no monte Citerão, pregando um prego em cada pé para tentar matá-lo. O menino é recolhido mais tarde por um pastor e batizado como "Edipodos", o de "pés-furados"; é adotado depois pelo rei de Corinto. Aqui temos o primeiro exílio de Édipo, saindo de Tebas para Corinto.

Anos depois, Édipo consulta o Oráculo e este lhe dá a mesma previsão dada a Laio: que mataria seu pai e desposaria sua mãe. Então, sem saber que os seus pais eram adotivos, foge de Corinto, para não matá-los conforme dizia a profecia. Este é o segundo exílio, de Corinto a Tebas.

No caminho, Édipo encontra um homem, se desentendem e acaba matando-o; era seu pai: Laio. Édipo segue à sua cidade natal, Tebas, que está consternada por

dois motivos: o rei havia sido morto e uma Esfinge aterrorizava a cidade e tinha lançado um desafio: "Qual é o animal que tem quatro patas de manhã, duas ao meio-dia e três à noite?" Jocasta, mãe biológica de Édipo, oferece sua mão a quem derrotasse a Esfinge. Édipo conseguiu resolver o enigma: é o homem: "Ao amanhecer é a criança engatinhando, ao entardecer é o adulto caminhando, ao anoitecer é o velho que se ajuda da bengala para andar". E se casa, sem saber, com sua mãe, com quem tem quatro filhos. Quando consulta o oráculo, por ocasião de uma peste, Jocasta e Édipo descobrem que são mãe e filho; ela comete suicídio e ele fura os próprios olhos por ter estado cego e não ter reconhecido a própria mãe. Após sair do palácio, Édipo é avisado pelo Corifeu que não é mais rei de Tebas: Creonte ocupara o trono. Édipo pede para ser exilado, e ajudado por Teseu, rei de Atenas, segue para Colono. Eis o terceiro exílio.

O mito de Édipo foi abordado por Freud na teoria do complexo de Édipo, sublinhando especialmente seu significado sexual e os sentimentos de ciúmes, rivalidade, amor e ódio. Freud tinha já especulado a respeito em *Totem e Tabu* (1913), com a teoria da horda primitiva e suas leis totêmicas, que impunham a interdição do relacionamento sexual com a mãe biológica e a exogamia para evitar o parricídio e o incesto. Temos dois depoimentos interessantes para ilustrar essa condição. Um é de Charles Darwin:

Podemos na verdade concluir, do que sabemos do ciúme de todos os quadrúpedes masculinos, armados, como muitos se acham, de armas especiais para bater-se com os rivais, que as relações sexuais promíscuas em um estado natural são extremamente improváveis. [...] a visão mais provável é que o homem primevo vivia originalmente em pequenas comunidades, cada uma com tantas esposas quanto podia sustentar e obter, as quais zelosamente guardava contra todos os outros homens. Ou pode ter vivido sozinho com diversas esposas, como o gorila, pois todos os antigos concordam que apenas um macho adulto é visto num grupo; quando o macho novo cresce, há uma disputa pelo domínio, e o mais forte, matando ou expulsando os outros, estabelece-se como chefe da comunidade. [...] Os machos mais novos, sendo assim expulsos e forçados a vagarear por outros lugares, quando por fim conseguiam encontrar uma companheira, preveniram também uma endogamia muito estreita dentro dos limites da mesma família (DARWIN, 1974, p. 247-253).

Sigmund Freud, apoiado nos postulados de Darwin, entre outros, elabora uma teoria similar. Estar-se-ia em condições, desta maneira, de unir, através da interpretação psicanalítica, o ritual da refeição totêmica com as teorias darwinianas do estado primitivo da sociedade humana. Nestes primórdios, o que se tinha era um pai tirano e ciumento que

obtinha para si todas as fêmeas e expulsava os outros machos, ainda mais fracos que ele. Estes, no entanto, uniram-se e atacaram o pai, tomando suas fêmeas e devorando-o, identificando-se neste ato com ele. Os irmãos odiavam o pai por este possuir todas as fêmeas; o assassinato, porém, trouxe duas conseqüências: a primeira foi o remorso sentido, e o pai passou então a ter mais poder morto que vivo; a segunda foi que os irmãos perceberam que a partir de então, a única maneira possível de subsistência requereria a renúncia, de todos por igual, das fêmeas do bando. Criaram-se, assim, os dois tabus primordiais do totemismo: não matar o animal totêmico e não ter relações sexuais com membros do mesmo clã, inaugurando a moralidade e a cultura humanas.

Essa consequência ulterior permite sugerir a possibilidade concreta das religiões terem seu antecedente no totemismo, como Freud assinala:

Foram assim criadas características que daí por diante continuaram a ter uma influência determinante sobre a natureza da religião. A religião totêmica surgiu do sentimento filial de culpa, num esforço para mitigar esse sentimento e apaziguar o pai por uma obediência a ele que fora adiada. Todas as religiões posteriores são vistas como tentativas de solucionar o mesmo problema. Variam de acordo com o estágio de civilização em que surgiram e com os métodos que adotam; mas todas têm o mesmo fim em vista e constituem reações ao mesmo grande acontecimento com que a civilização começou e que, desde que ocorreu, não mais concedeu à humanidade um momento de descanso (FREUD, [1913] p. 173).

Daí a verificação de que a ambivalência emocional (amor e ódio) pelo assassinato do pai persiste nas religiões e no totemismo. A satisfação pela conquista sobre o pai implica, na celebração, além do regozijo, o pranto, com a repetição periódica do ritual da aliança que reforça os vínculos entre os participantes. “A importância que em toda parte, sem exceção, é atribuída ao sacrifício, reside no fato dele oferecer satisfações ao pai pelo ultraje que lhe foi infligido no mesmo ato em que aquele feito é comemorado” (FREUD, [1913] p. 178).

E vimos que desde o tempo de Sófocles (muito anterior ao Cristianismo e, portanto, ao rito do consumo do sangue e do corpo de Cristo), o tabu e o remorso que causavam o parricídio e o incesto eram determinantes da ruína humana, uma verdadeira tragédia.

Mas o mito de Édipo pode ser estudado também por outro viés, além daquele que contém o elemento sexual como determinante da tragédia. Referimo-nos ao

vínculo que o mito tem com o conhecimento, tão importante no ser humano, como os sentimentos de amor e ódio.

O enigma da Esfinge seria uma expressão da curiosidade do homem, seu anseio pelo saber, da mesma maneira que a determinação com que Édipo investiga o crime do próprio pai, apesar do conselho do sábio da cidade, Tirésias, de não fazê-lo<sup>65</sup>. Édipo volta a Tebas para buscar a verdade. Desafiando o enigma da Esfinge consegue o conhecimento. Na narrativa, há um aspecto de Édipo que tenta obstruir a investigação ao mesmo tempo em que há outro que quer seguir com a busca da verdade, que finalmente se impõe. Isto está nas entrelinhas, de maneira dissociada, com a negativa de Tirésias de querer ajudar Édipo (Tirésias é cego e simbolicamente poder-se-ia inferir que o perder a visão foi fruto de querer buscar o conhecimento, como Adão e Eva com a árvore da vida). Psicanaliticamente falando, estamos na presença de um conflito inerente a todo ser humano, em que uma parte reprime os impulsos de arrebatado ao pai seu bem mais prezado e outro que tende a consumir o fato, expondo-se ao castigo e à morte (por suicídio muitas vezes, diante da angústia intolerante) ou ao exílio. Na teoria psicanalítica, a mãe é possessão do pai e objeto de rivalidade e de ciúmes por parte do filho; no outro enfoque, o conhecimento seria o bem mais prezado, propriedade do Pai e, portanto, proibido ao homem. (GRINBERG; GRINGBERG, 1982). Nesse sentido, os autores interpretam:

La prohibición del conocimiento profundo parece provenir de no poder sentirlo como símbolo, sino como si realmente fuera una relación sexual incestuosa, tomando al pie de la letra la expresión bíblica de «conocer a una mujer» en el sentido de vincularse sexualmente a ella. La ceguera de Edipo condensa el castigo de ambos pecados: pierde los ojos como instrumentos para la satisfacción de la curiosidad, y como representantes simbólicos de los órganos sexuales que sufren la castración.(GRINBERG; GRINGBERG, 1982, p. 7).

Da mesma maneira, e com respeito a Adão e Eva:

El exilio convierte el movimiento de indagación, la migración voluntaria, en castigo y migración forzada. Análogamente, la expulsión del vergel del Edén convierte el trabajo-parir-creación (con dolor de desprendimiento y alegrías de nacimiento) en trabajo-parir-castigo (con el dolor como maldición). (GRINBERG; GRINGBERG, 1982, p. 7).

---

<sup>65</sup> Tirésias aconselha Édipo, já rei, a não seguir adiante com a investigação acerca de quem matara seu pai. Édipo e Jocasta já haviam tido quatro filhos e uma peste tinha assolado a cidade. Édipo insistiu em querer saber a verdade e acabou descobrindo que ele próprio tinha matado o pai e que Jocasta era sua mãe.

Simbolicamente, então, o conhecimento equipara-se ao objeto de amor materno, o qual buscaremos com insistência perene durante toda nossa vida.

No terceiro mito, o da torre de Babel, o impulso migratório está expresso com o desejo de “alcançar o céu”, para atingir o conhecimento ulterior, do outro mundo. Este desejo é castigado por Deus com a confusão de línguas e a abolição da comunicação. É o que pode acontecer com um imigrante que chega a um lugar novo e encontra enormes (às vezes insuperáveis) diferenças com aquele lugar que deixou: idioma diferente, cultura diferente, costumes diferentes. Existe a possibilidade de a confusão ser tal que há uma ruptura na comunicação, trazendo inclusive a despersonalização. Com frequência o sujeito, nestas situações, apela ao mecanismo de dissociação, com a idealização de todas as experiências novas pelas quais passa no novo ambiente que o acolhe, ao mesmo tempo em que desvaloriza tudo o que deixou para trás. Ou bem com o processo inverso, ao menos até uma adaptação nem que seja parcial, quando ocorre. Esta dissociação serve para evitar o luto, o remorso, a angústia, a depressão que o exílio pode causar. (GRINBERG; GRINBERG, 1982, p. 8). Simbolicamente, na ruptura da comunicação por parte do sujeito que deseja o conhecimento “alcançando o céu”, configura-se o exílio.

Cabe destacar que nos três mitos, o do jardim do Éden, no mito edípico e no mito da torre de Babel, a curiosidade e o afã de conhecimento têm o mesmo *status* de pecado e é castigado da mesma maneira com o exílio dos sujeitos.

Em seu imponente trabalho acerca da história do exílio, a “síndrome do desterro”, o sofrimento e a dor do exílio são chamados como “males de ausência” por Maria José de Queiroz (1998). É justamente essa ausência que se dá no estado de alma melancólico: algo falta, há um vazio, uma necessidade de preenchimento, uma sensação de angústia inexplicada, um estatuto de falência emocional, tristeza, apatia, desânimo, isolamento, um flertar com a morte, muitas vezes. Amanda Pérez Montañez, em *Vozes do Exílio*, e acerca de como o conceito manifesta-se na narrativa literária, comenta justamente que:

A marca do trauma do exílio fica refletida na perda de identidade, na dor, na fratura e no estranhamento. [...] Na modernidade, o homem ainda não superou a desdita de permanecer em permanente desterro. As conquistas de qualquer desterrado são constantemente carcomidas pelo sentimento de estranhamento e de perda. Todo exilado é um naufrago que luta por sobreviver num território estranho onde a desesperação, a aniquilação e o silêncio se fazem presentes. [...] No âmago da solidão, o exilado sente, no silêncio de seu ser, o verdadeiro destino da existência humana. (MONTAÑEZ, 2013, p. 15).

Perda, estranhamento, ausência, palavras interligadas que explicam o estado de alma melancólico dos desterrados: algo se perdeu, mas não sei o quê; portanto, há um estranhamento. Se a ausência se prolongar, não há mais remédio que partir para outra situação, para outro estado, qualquer um será melhor. É o que se percebe nos dois seguintes contos aqui analisados

### 3.2.1 *Los Desterrados*

O conto *Los Desterrados*, de Horacio Quiroga, foi publicado pela primeira vez na revista *Caras y Caretas*, no número 1396 de 4 de julho de 1925. Pertence à obra homônima, publicada em 1926 e considerada por muitos críticos (Emir Rodrigues Monegal, Liliana Hecker, Ezequiel Martínez Estrada, Napoleón Baccino Ponce de León, Jorge Lafforgue, Elías Castelnuovo) como o ponto culminante em sua trajetória como escritor. O subtítulo da obra é *Tipos de ambiente* e está dividido em duas partes que tratam primeiro do ambiente (em *Anaconda*, com claras reminiscências de Rudyard Kipling) e depois dos tipos, em sete contos em que “lo que importa en ellas no es la anécdota, sino la caracterización de los personajes: los sucesos sirven para revelarlos, para desnudar las máscaras y mostrar el verdadero ser.” (MONEGAL, 1967, p. 137).

O relato pode ser lido como uma denúncia sobre os abusos sofridos pelos imigrantes que à época habitavam a região da província argentina de Misiones; nossa leitura aqui está centrada em como o exílio durante toda uma vida produz a melancolia.

O conto narra a história de João Pedro e Tirafogo, dois imigrantes brasileiros que, ao chegar à velhice e após anos de vida aventureira, sentem o visceral desejo, na iminência pressentida da morte, de voltar à terra natal. Mas a empreitada supõe em si mesma um suicídio, haja vista as dificuldades intransponíveis que os homens sabem que irão enfrentar. Morrem durante a viagem, acreditando ver a terra natal, da mesma maneira que Moisés avistou a terra prometida (ROSEMBERG, 1987).

O primeiro a ser apresentado no relato é João Pedro, que: “había desembocado un mediodía del monte con el pantalón arremangado sobre la rodilla, y el grado de general, al frente de ocho o diez brasileños en el mismo estado que su jefe.”<sup>66</sup> (Quiroga, 1994, p. 91). O narrador faz-nos saber, também, que:

---

<sup>66</sup> Tinha desembocado num meio-dia do monte com as calças enroladas até os joelhos, e o grau de general, com oito ou dez brasileiros no mesmo estado que seu chefe. (Tradução minha).

En aquel tiempo –como ahora– el Brasil desbordaba sobre Misiones, a cada revolución, hordas fugitivas cuyos machetes no siempre concluían de enjugarse en tierra extranjera. João Pedro, mísero soldado, debía a su gran conocimiento del monte su ascenso a general. (p. 91).

Naquele tempo –como agora– o Brasil transbordava sobre Misiones, a cada revolução, hordas fugitivas cujos facões nem sempre terminavam de enxugar-se em terra estrangeira. João Pedro, mísero soldado, devia ao seu grande conhecimento do monte sua promoção a general. (Tradução minha).

João Pedro é retratado como um sujeito de cuidado, temerário, com várias mortes, que trabalha sempre para algum dos muitos estrangeiros que chegavam a uma região inóspita, naquela época cheia de possibilidades, um lugar em que a natureza, com inúmeros rios, florestas, animais selvagens e as inundações bíblicas do Rio Paraná apenas permitia abrigar em seu seio os espíritos mais indomáveis.

O narrador conta-nos também acerca da outra personagem:

El otro tipo pintoresco que alcanzó hasta nosotros era también brasileño, como lo fueron casi todos los primeros pobladores de Misiones. Se le conoció siempre por Tirafofo, sin que nadie haya sabido de él nombre otro alguno, ni aun la policía, cuyo dintel por otro lado nunca llegó a pisar. (p. 94-95).

O outro tipo pitoresco que chegou até nós era também brasileiro, como foram quase todos os primeiros colonos de Misiones. Era conhecido como Tirafofo, sem que ninguém tenha sabido de outro nome dele, nem mesmo a polícia, cuja porta, diga-se, nunca chegou a pisar. (Tradução minha).

Tirafofo compõe uma figura quase quixotesca, cujo otimismo é sua qualidade específica e encontra eco em sua satisfação por ter vivido tanto tempo:

Una de sus vanidades era el pertenecer a los antiguos pobladores de la región, que solíamos recordar con agrado. –¡Eu só antigo! –exclamaba, riendo y estirando desmesuradamente el cuello adelante–. ¡Antiguo! (p. 95-96).

Uma de suas vaidades era a de pertencer aos antigos colonos da região, que costumávamos lembrar de maneira agradável. –Eu sou antigo! – exclamava, rindo e esticando desmesuradamente o pescoço para adiante – Antigo! (Tradução minha).

As tarefas que Tirafofo desempenhava eram duas, domar mulas e capinar mandiocas. Para a primeira atividade tinha um método simples, encarava a mula embravecida até um penhasco de certa altura e se jogava: “Sus costillas se habían roto y

soldado infinidad de veces, sin que su propietario guardara por ello el menor rencor a las mulas. –¡Eu gosto mesmo –decía– de lidar con elas!<sup>67</sup> (p.95). Quanto às mandiocas, transcrevemos o trecho do conto que comenta o estilo de Tirafogo:

En el período de las plantaciones se le reconocía desde lejos por sus hábitos para carpir mandioca. Este trabajo, a pleno sol de verano, y en hondonadas a veces donde no llega un soplo de aire, se lleva a cabo en las primeras horas de la mañana y en las últimas de la tarde. Desde las once a las dos, el paisaje se calcina solitario en un vaho de fuego. Éstas eran las horas que elegía Tirafogo para carpir descalzo la mandioca. Se quitaba la camisa, se arremangaba el calzoncillo por encima de la rodilla, y sin más protección que la de su sombrero orlado entre paño y cinta de puchos de chala, se doblaba a carpir concienzudamente su mandioca, con la espalda deslumbrante de sudor y reflejos. Cuando los peones volvían de nuevo al trabajo a favor del ambiente ya respirable, Tirafogo había concluido el suyo. Recogía la azada, quitaba un pucho de su sombrero, y se retiraba fumando y satisfecho. –¡Eu gosto –decía– de poner os yuyos pés arriba ao sol! (p. 96).

No período do plantio era reconhecido de longe por seus hábitos para capinar mandioca. Esse trabalho, em pleno sol do verão e em valas onde às vezes não chega uma mínima brisa, é feito nas primeiras horas da manhã e nas últimas horas da tarde. Das onze às duas, a paisagem se calcina solitária numa névoa de fogo. Eram essas as horas que escolhia Tirafogo para capinar descalço a mandioca. Tirava a camisa, subia as calças por cima do joelho, e sem mais proteção do que seu chapéu e fitas de cigarros de palha, se dobrava capinando com consciência a mandioca, com as costas deslumbrantes de suor e reflexos. Quando os peões voltavam outra vez ao trabalho com o ambiente já respirável, Tirafogo tinha acabado. Recolhia a enxada, tirava um cigarro de seu chapéu, e se afastava fumando e satisfeito. –Eu gosto –dizia–, de por o capim pés para cima no sol. (Tradução minha).

Os dois brasileiros passam uma vida inteira num exílio determinado pelo destino. O narrador faz-nos saber disto abruptamente, percorrendo de um parágrafo a outro sem nenhum tipo de referências temporais:

En la época en que yo llegué allá, solíamos hallar al paso a un negro muy viejo y flaquísimo que caminaba con dificultad y saludaba siempre con un trémulo “Bon día, patrón” quitándose humildemente el sombrero ante cualquiera. Era João Pedro. (p.96).

Na época em que eu cheguei, costumávamos encontrar no caminho um negro muito velho e magérrimo que caminhava com dificuldade e cumprimentava sempre com um trémulo “Bom dia, patrão”, tirando humildemente o chapéu perante qualquer pessoa. Era João Pedro. (Tradução minha).

---

<sup>67</sup> Suas costelas tinham quebrado e soldado infinitas vezes, sem que seu proprietário sentisse o menor rancor pelas mulas. –Eu gosto mesmo –dizia– de lidar com elas! (Tradução minha).

Por outro lado, comenta que “en el mismo tiempo, Tirafogo no carpía más para los vecinos. Aceptaba todavía algún trabajo de lonja que demoraba meses en entregar, y no se vanagloriaba ya de ser antiguo en un país totalmente transformado.”<sup>68</sup> (p. 90).

O tempo passa e as coisas mudam:

Ahora el país era distinto, nuevo, extraño y difícil. Y ellos, Tirafogo y João Pedro, estaban ya muy viejos para reconocerse en él. El primero había alcanzado los ochenta años, y João Pedro sobrepasaba esa edad. (p. 97).

Agora o país era distinto, novo, estranho e difícil. E eles, Tirafogo e João Pedro, estavam muito velhos para se reconhecerem nele. O primeiro havia alcançado os oitenta anos, e João Pedro ultrapassava essa idade. (Tradução minha).

É neste ponto que aparecem os sinais de melancolia, a reação à perda de um objeto amado:

El enfriamiento del uno, a quien el primer día nublado relegaba a quemarse las rodillas y las manos junto al fuego, y las articulaciones endurecidas del otro, les hicieron acordarse por fin, en aquel medio hostil, del **dulce calor de la madre patria**. (p. 90, grifo meu).

O resfriamento de um, a quem o primeiro dia nublado relegava a queimar seus joelhos e mãos junto ao fogo, e as articulações endurecidas do outro, lembraram-nos, por fim, naquele meio hostil, do doce calor da mãe pátria. (Tradução minha).

Uma perda de uma natureza ideal, uma vez que neste caso o objeto de amor, que é a terra natal, o “doce calor da mãe pátria”, não morre, mas se perde como objeto erótico, sendo impossível para João Pedro e Tirafogo conseguirem voltar a ela, fato do qual eles são conscientes, pode se observar claramente também no seguinte trecho:

–E' –decía João Pedro a su compatriota, mientras se resguardaban ambos del humo con la mano–. Estemos lejos de **nossa terra**, seu Tira... E un día temos de morrer. –E –asentía Tirafogo, moviendo a su vez la cabeza–. Temos de morrer, seu João... E lonje da terra. (p. 90, grifo meu).

---

<sup>68</sup> No mesmo tempo, Tirafogo não capinava mais para os vizinhos. Aceitava ainda algum trabalho com couros que demorava meses em entregar, e não se vangloriava agora de ser antigo em um país totalmente transformado. (Tradução minha).

–É –dizia João Pedro a seu compatriota, enquanto se protegiam ambos da fumaça com a mão–. Estamos longe de nossa terra, seu Tira... E um dia temos de morrer. –É –assentia Tirafogo, mexendo a cabeça... Temos de morrer seu João... E longe da terra. (Tradução minha).

Na comparação entre luto e melancolia, Freud (1917) comenta que nesta última não é possível perceber claramente o que se perdeu; para o desencadeamento da perturbação, o objeto escolhido, isto é, o *link* da libido com a pessoa ou coisa amada foi retirado do jogo e a carga libidinal não encontra substituto contra o qual arremeter, o sujeito é consciente da perda que deu origem à melancolia, mas apenas no sentido de que se sabe *quem* se perdeu, mas não *o que* se perdeu nesse alguém, como já comentado. Na situação de luto, há uma subtração da libido do objeto que passa a outro objeto, mas na melancolia esta carga libidinal volta-se contra o próprio eu, que em casos extremos busca sua autodestruição. Os diálogos de João Pedro e Tirafogo em sua velhice melancólica parecem ir nesse sentido:

–Havíamos na casa dois vacas... –decía el uno muy lentamente–. E eu brinqué mesmo con os cachorros de papae... –Pois não, seu João... –apoyaba el otro, manteniendo fijos en el fuego sus ojos en que sonreía una ternura casi infantil. –E eu me lembro de todo... E de mamee... A mamee moça... Las tardes pasaban de este modo, **perdidos ambos de extrañeza** en la flamante Misiones. (p. 98, grifo meu).

–Tinha na casa dois bois... –dizia um deles lentamente–. E eu brinquei mesmo com os cachorros de papai... –Pois não, seu João... –assentia o outro, mantendo fixos no fogo os olhos que sorriam com uma ternura quase infantil. –E eu me lembro de tudo... E de mamãe... A mamãe moça... As tardes passavam desse modo, ambos perdidos de estranhamento na flamante Misiones. (Tradução minha).

Nenhum dos dois velhos desterrados está exatamente cômico da natureza de sua melancolia, mas o estranhamento paira no ar, revelando uma perda. A carga objetual está representada pela terra natal, mas a melancolia dilui-se entre reminiscências de infância e lembranças de pai e de mãe. O quadro se agrava quando estouram os movimentos de operários que se juntam em manifestações a cantar a Internacional e se testemunham detenções “sin que la caña fuera su motivo”<sup>69</sup> (p. 98). Neste ponto de estranhamento diante de um cenário totalmente modificado, João Pedro e Tirafogo sentem a necessidade de encarar a viagem final, representada pela volta ao seu Brasil natal.

---

<sup>69</sup> Sem que a aguardente fosse seu motivo.

–¡Seu Tira! –dijo de pronto João Pedro, con lágrimas fluidísimas a lo largo de sus viejos carrillos–. ¡Eu nao quero **morrer sin ver a minha terra!**... E muito lonje o que eu tengo vivido... A lo que Tirafogo respondió: –Agora mesmo eu tenía pensado proponer a você... Agora mesmo, seu João Pedro... eu vía na ceniza a casinha... O pinto bataraz de que eu só cuidei... Y con un puchero, tan fluido como las lágrimas de su compatriota, balbuceó: –¡Eu quero ir lá!... ¡A nossa terra é lá, seu João Pedro!... **A maae** do velho Tirafogo...<sup>70</sup>” (p. 99, grifo meu).

–Seu Tira! –disse de repente João Pedro, com fluidas lágrimas ao longo de suas velhas bochechas–. Eu não quero morrer sem ver a minha terra!... É muito longe o que eu tenho vivido... E Tirafogo respondeu: –Agora mesmo eu tinha pensado propor a você... Agora mesmo, seu João Pedro... eu via a cinza na casinha... O pintinho bataraz que só eu cuidei... E com um biquinho, tão fluido como as lágrimas de seu compatriota, balbuciu: –Eu quero ir lá!... A nossa terra é de lá, seu João Pedro!... A mamãe do velho Tirafogo... (Tradução minha).

Freud chegou à conclusão de que:

o ego pode se matar se, devido ao retorno da catexia objetal, puder tratar a si mesmo como um objeto – se for capaz de dirigir contra si mesmo a hostilidade relacionada a um objeto, e que representa a reação original do ego para com objetos do mundo externo. (FREUD, [1917], p.257).

João Pedro e Tirafogo sabem que a viagem ao Brasil, atravessando a floresta em época de chuvas, os dois com mais de oitenta anos e quase sem poder andar, é uma tarefa impossível. Mas a melancolia faz com que os impulsos sádicos destinados ao objeto de desejo (a terra natal) voltem-se contra o próprio ego, diante da perda do objeto e da impossibilidade de se deslocarem (os impulsos) para outro objeto. “É exclusivamente esse sadismo que soluciona o enigma da tendência ao suicídio, que torna a melancolia tão interessante – e tão perigosa” (Freud, [1917], p.257).

Assim, os dois amigos iniciam a derradeira jornada:

Los preparativos fueron breves, pues breve era lo que dejaban y lo que podían llevar consigo. Plan, en verdad, no poseían ninguno, si no es el marchar perseverante, ciego y luminoso a la vez, **como de sonámbulos**, y que los acercaba día a día a la ansiada patria. (p. 99, grifo meu).

Os preparativos foram breves, pois breve era o que deixavam e o que podiam levar com eles. Planos, na verdade, não tinham nenhum, a não ser o marchar

---

<sup>70</sup> É possível ver aqui claramente como o inconsciente é atemporal.

de maneira perseverante, cega e luminosa ao mesmo tempo, como de sonâmbulos, e que os aproximava dia a dia da pátria amada. (Tradução minha).

O processo melancólico avança na medida em que João Pedro e Tirafogo também avançam lastimosamente pela selva impenetrável:

Los **recuerdos** de la edad infantil subían a sus mentes con exclusión de la gravedad del momento. Y caminando, y sobre todo cuando acampaban de noche, uno y otro partían en detalles de la **memoria** que parecían dulces novedades, a juzgar por el temblor de la voz. (p. 99, grifo meu).

As lembranças da idade infantil vinham a suas mentes sem importar a gravidade do momento. E caminhando, e sobretudo quando acampavam de noite, um e outro partiam em detalhes da memória que pareciam doces novidades, a julgar pelo tremer da voz. (Tradução minha).

As lembranças e a memória exercem um papel crucial nos melancólicos. O postulado freudiano assevera, em *Luto e Melancolia*:

Nas análises, torna-se frequentemente evidente que primeiro uma lembrança, e depois outra, é ativada, e que os lamentos que soam sempre como os mesmos, e são tediosos em sua monotonia, procedem, não obstante, cada vez de uma fonte inconsciente diferente (FREUD, [1917], p.261).

Daí as lamentações de João Pedro e Tirafogo: “–Eu nunca dije para você, seu Tira... ¡O meu irmao mau piqueno esteve uma vez muito doente! [...]. –O mate de papae cayóse uma vez de mim... ¡E batióme, seu João!”<sup>71</sup> (p. 100).

Após um tempo, começaram as grandes chuvas pelo que tiveram que se internar na floresta densa, para se proteger. Na floresta, por violentas que sejam as chuvas, a água não corre sobre a densa capa de húmus, mas “la miseria y la humedad ambiente no favorecen tampoco el bienestar de los que avanzan por él”<sup>72</sup>. (p. 100).

E o pretendido final acontece, já que “Llegó pues una mañana en que los dos viejos proscriptos, abatidos por la consunción y la fiebre, no pudieron ponerse de pie.”<sup>73</sup> (p.100).

---

<sup>71</sup> Eu nunca disse para você, seu Tira... O meu irmão pequeno esteve uma vez muito doente! [...] A cuia de papai caiu uma vez de mim... E me bateu, seu João! (Tradução minha).

<sup>72</sup> A miséria e a humidade do ar tampouco favorece o bem-estar dos que avançam por ele. (Tradução minha).

<sup>73</sup> Chegou então uma manhã em que os dois velhos proscritos, consumidos e abatidos pela febre, não conseguiram levantar-se. (Tradução minha).

Freud ([1917], p. 262-3), postula que “das três precondições da melancolia-perda do objeto, ambivalência emocional e regressão da libido ao ego-, as duas primeiras também se encontram nas auto-recriminações obsessivas que surgem depois da ocorrência de uma morte”. Esta ocorrência de uma morte se dá no luto, em que objeto de desejo do sujeito realmente morre, e a ambivalência emocional (*Eros VS Tanatos*) recrimina ao objeto tê-lo abandonado, ao mesmo tempo em que continua a amá-lo. Passado o tempo de luto, a carga libidinal desloca-se para outro objeto. Na melancolia, porém, o fator preponderante é o terceiro, o da volta da libido ao ego. Pelo que o objeto de desejo desloca-se para o próprio ego, num processo narcisista (narcisismo secundário) e o sujeito se recrimina a si mesmo. Dessa forma -comenta Freud ([1917], p.262)-, “refugiando-se no ego, o amor escapa à extinção”. Neste ponto, o processo melancólico pode desaparecer ou pode se tornar consciente, “sendo representado à consciência como um conflito entre uma parte do ego e o agente crítico” (FREUD, [1917], p.262). O outro caminho possível, que já conhecemos, é o que escolheram João Pedro e Tirafogo, na procura da morte:

–¡Seu João! –murmuró, sosteniéndose apenas sobre los puños– ¡E'a terra o que você pode ver lá! ¡Temo chegado, seu João Pedro! Al oír esto, João Pedro abrió los ojos, fijándolos inmóviles en el vacío, por largo rato. –Eu cheguei ya, meu compatricio... –dijo. Tirafogo no apartaba la vista del rozado. –Eu vi a terra...E' lá... –murmuraba. –Eu cheguei –respondió todavía el moribundo–. Você viu a terra. E eu estó lá. –O que é... seu João Pedro –dijoTirafogo–, o que é, é que você está de morrer... ¡Você não chegou! João Pedro no respondió esta vez. Ya había llegado. Durante largo tiempo Tirafogo quedó tendido de cara contra el suelo mojado, removiendo de tarde en tarde los labios. Al fin abrió los ojos, y sus facciones se agrandaron de pronto en una expresión de infantil alborozo: –¡Ya cheguei, **mamae!**... O João Pedro tinha razão... ¡Vou com ele!...(p. 100-101, grifo meu).

–Seu João! –murmurou, segurando-se apenas sobre os punhos– É a terra o que você pode ver lá! Chegamos, seu João Pedro! Ouvindo isso, o João Pedro abriu os olhos, fixando-os imóveis na distância, um longo tempo. –Eu cheguei já, meu camarada... –disse. Tirafogo não tirava a vista da rosa. –Eu vi a terra.. É lá... –murmurava. –Eu cheguei –respondeu ainda o moribundo–. Você viu a terra. E eu estou lá. –O que é... seu João Pedro –disse Tirafogo–, o que é, é que você está de morrer... Você não chegou! João Pedro não respondeu esta vez. Já havia chegado. Durante um longo momento Tirafogo ficou esticado de bruços no chão molhado, mexendo uma e outra vez os lábios. Finalmente abriu os olhos, e sua face aumentou de repente em uma expressão de infantil alvoroço: –Já cheguei mamãe!... O João Pedro tinha razão... Vou com ele! (Tradução minha).

A obra de Horacio Quiroga parece ter uma obsessão com a morte, mortes violentas, tristes, absurdas, sádicas, desnecessárias. Da mesma forma que em sua vida, o fatalismo, a tragédia, a angústia permeiam sua narrativa envolvidas numa melancolia que tem como destino a libertação. O próprio Quiroga foi um desterrado em vida, à procura desse objeto de desejo inatingível. E em *Los Desterrados*, João Pedro e Tirafogo mostram que esse processo melancólico pode levar à libertação, porém fica claro o preço a ser pago. De qualquer maneira, para o ego, o problema é a catarse e, uma vez que não temos domínio de nosso inconsciente, em termos de economia libidinal o suicídio, em quaisquer de suas muitas formas, é uma saída lógica, um fato, talvez, menor.

### 3.2.2 *Los Inmigrantes*

O conto *Los Inmigrantes* foi publicado pela primeira vez na revista *Fray Mocho*, em dezembro de 1912, e forma parte da obra *El Salvaje*, publicada em 1920. Entre os anos de 1912 e 1916, Horacio Quiroga publica uma série de contos que se contam entre os melhores de sua produção: *A la Deriva* (1912), *El Alambre de Púas* (1912), *Yaguai* (1913), *Los Mensú* (1914), *Uma Bofetada* (1916), entre outros. Estes relatos estão inspirados pelas histórias de aventureiros que chegavam à província de Misiones vindos de diversos países, poloneses, alemães, belgas, franceses, brasileiros, que fracassam na tentativa de alcançar “*El Dorado*” daquela remota região, assim como aconteceu ao próprio Quiroga. Há neles uma fuga do mundo urbano, como habitat, mas também de seus fracassos e desesperanças vividos em seus lugares nativos e que os conduzem ao destino inevitável da morte (MORA, 1995).

O relato mostra-nos de maneira impiedosa a sina humana. Nesse sentido, poder-se-ia dizer que é um conto com traços existencialistas, da preocupação pelo homem com seu sentido de existência no mundo e também como responsável de suas ações. Este sentimento unamuniano<sup>74</sup> permeia praticamente toda a obra de Quiroga e serve de alimento, muitas vezes, para os desenlaces de suas histórias. Alberto Acereda (s/d, p.8)<sup>75</sup> comenta que

---

<sup>74</sup> Miguel de Unamuno trata, em sua obra *Del Sentimiento Trágico de la Vida*, a questão existencial no homem. Embora o assunto tenha sido abordado já de alguma maneira por Schopenhauer, Nietzsche e Kierkegaard, considera-se uma das primeiras obras de ficção a tratar da temática. Martin Heidegger, Karl Jaspers e Jean Paul Sartre retomarão a questão que servirá de coluna vertebral a suas filosofias.

<sup>75</sup> Disponível em: [https://www.google.com.br/?gws\\_rd=ssl#q=fatlidad+y+angustia+quiroga](https://www.google.com.br/?gws_rd=ssl#q=fatlidad+y+angustia+quiroga). Acessado em 03 fevereiro 2014.

“la visión que del hombre tiene Quiroga como ser abocado a la muerte se enmarca dentro de lo que algo después comporta buena parte del existencialismo filosófico como visión de la presencia trágica del hombre en el mundo”.

Em *Los Inmigrantes*, a questão existencial está emoldurada pela luta do homem com o meio, como em grande parte da obra do autor: desta vez, porém, a implacabilidade da natureza vai atingir seu zênite de maneira dilacerante. O homem constitui-se junto com o meio natural, ambos compartilham um destino, mas por vezes sucumbe às armadilhas da natureza, à força hostil que o ataca por surpresa e lhe causa a morte.

A história relata a peripécia de um homem com sua esposa grávida partindo de um lugar que mais tarde saberemos que é a silésia, na Europa, com a intenção de chegar a Makallé<sup>76</sup>: metaforicamente, é a caminhada do homem em direção ao seu destino; e simbolicamente constitui uma alegoria do homem que volta à terra, ao pó, donde veio.

Logo nas primeiras linhas, o narrador mostra o embate entre homem e natureza:

El hombre y la mujer caminaban desde las cuatro de la mañana. El tiempo, descompuesto en asfixiante calma de tormenta, tornaba aún más pesado el vaho nitroso del estero. La lluvia cayó por fin, y durante una hora la pareja, calada hasta los huesos, avanzó obstinadamente. (QUIROGA, 2004, p. 121).

O homem e a mulher caminhavam desde as quatro da manhã. O tempo, decomposto em asfixiante calma de temporal, tornava ainda mais pesada a névoa nitrosa do estuário. A chuva veio por fim, e durante uma hora o casal, molhado até os ossos, avançou obstinadamente. (Tradução minha).

O panorama apresenta-se denso e não demorará muito para o leitor saber quem vai sucumbir na luta do homem com a mãe natura: “El agua cesó. El hombre y la mujer se miraron entonces con **angustiosa desesperanza**”<sup>77</sup>. (p. 121, grifo meu).

Neste ponto, anuncia-se a batalha perdida; há angústia e desesperança, não é possível vencer os desígnios do destino; não só o casal pressente a iminência da morte, mas há qualquer coisa de absurdo no fato de ter que enfrentá-la:

—¿Tienes fuerzas para caminar un rato aún? —dijo él—. Tal vez los alcancemos... La mujer, lívida y con profundas ojeras, sacudió la cabeza. [...] El hombre, tras una larga mirada a su alrededor, se convenció de que

---

<sup>76</sup> Cidade do norte da Argentina, na província do Chaco.

<sup>77</sup> A água parou. O homem e a mulher olharam-se então com angustiosa desesperança. (Tradução minha).

nada podía hacer. Su mujer estaba encinta. Entonces, sin saber dónde ponía los pies, **alucinado de excesiva fatalidad**, el hombre cortó ramas, tendiolas en el suelo y acostó a su mujer encima. El se sentó a la cabecera, colocando sobre sus piernas la cabeza de aquélla. (p. 121, grifo meu).

—Você tem forças para caminhar mais um pouco ainda? —disse ele—. Talvez os alcancemos... A mulher, lívida e com manchas azuladas ao redor dos olhos, mexeu a cabeça. [...] O homem, depois de olhar longamente ao seu redor, convenceu-se de que nada podia fazer. Sua mulher estava grávida. Então, sem saber onde colocava os pés, alucinado de excessiva fatalidade, o homem cortou galhos, colocou-os no chão e deitou sua mulher grávida. Ele sentou na frente, colocando sobre suas pernas a cabeça dela. (Tradução minha).

Mannoni (1995, p.86), com respeito à relação entre *ego* e *superego*, isto é, entre nossa consciência e a “voz da consciência”, surgida das imposições proibitivas dos pais primeiramente e da escola e da sociedade mais tarde, comenta:

Voltando à questão da angústia da morte, Freud a situa ou na reação a uma ameaça exterior, ou, como na melancolia, ao desenrolar de um processo interno. Trata-se sempre, porém, de um processo que se passa entre o eu e a severidade de um super-eu. Freud mostra uma espécie de hierarquia do perigo, afinal, pode-se traduzir pelo *desejo de morrer*<sup>78</sup> (desejo que se torna fonte de angústia de morte). Todavia, em toda doença grave, o desejo de viver intervém e tenta se impor, ali onde a morte atua. Resta o núcleo do sentimento do perigo, que Freud situa do lado de um *desamparo impensável*, aquele que surge quando a possibilidade de ser imortal se impõe como ilusão ao sujeito.

A mulher protagonista do conto está grávida e sofre de convulsões, pelo que o homem a deita, esperando que tudo cesse. O homem sabe que não há esperanças, que ela morrerá. O homem está “*alucinado de excessiva fatalidade*”, porque o *superego* lhe cobra o fato de ter embarcado em uma aventura da qual agora sairá sozinho, com muita sorte se conseguir escapar às inclemências da natureza, mas nunca com sua esposa, que falece na tentativa. O sentimento de culpa por se encontrar naquela situação age no âmago da angústia da morte e ainda, inconscientemente, no desejo de morrer. A pulsão de vida faz com que se esgotem antes todas as possibilidades, mas ocorre o desamparo impensável quando se depara com a impossibilidade da imortalidade.

---

<sup>78</sup>Em itálico no original.

Pasó un cuarto de hora en silencio. Luego la mujer se estremeció hondamente y fue menester enseguida toda la fuerza maciza del hombre para contener aquel cuerpo proyectado violentamente a todos lados por la eclampsia<sup>79</sup>. [...] Hubo otro ataque de eclampsia, del cual la mujer salió más inerte. Al rato tuvo otro, pero al concluir éste, **la vida concluyó también**. (p. 121-122, grifo meu).

Passou quinze minutos em silêncio. Depois a mulher estremeceu-se profundamente e foi necessária toda a força maciça do homem para conter aquele corpo projetado violentamente a todos os lados pela eclampsia. [...] Houve outro ataque de eclampsia, do qual a mulher saiu mais inerte. Um momento depois teve outro, mas quando concluiu, a vida concluiu também. (Tradução minha).

O homem depara-se, então, com a perda. Tenta entender a situação, ainda, para aliviar a consciência:

—Es demasiada fatalidad —murmuró. —Es demasiada fatalidad... —murmuró otra vez, esforzándose entretanto por precisar lo que había pasado. Venían de Europa, eso no ofrecía duda; y habían dejado allá a su primogénito de dos años. Su mujer estaba encinta e iban a Makallé con otros compañeros... Habían quedado retrasados y solos porque ella no podía caminar bien... Y en malas condiciones, acaso, acaso su mujer hubiera podido encontrarse en peligro. Y bruscamente se volvió, mirando enloquecido: —¡Muerta, allí!...(p. 122).

—É muita fatalidade —murmurou—. É muita fatalidade... —murmurou outra vez, esforçando-se, no entanto, por precisar o que tinha acontecido. Vinham da Europa, disso não havia dúvidas; e tinham deixado lá seu primogênito de dois anos. Sua mulher estava grávida e iam a Makallé com outros companheiros... Haviam se demorado e ficaram sozinhos porque a mulher não podia caminhar bem... E em más condições, talvez, talvez sua mulher poderia estar em perigo. E bruscamente voltou a cabeça, olhando enlouquecido: —Morta ali!... (Tradução minha).

A partir daí, o homem empreenderá um longo caminho para levar a mulher de volta (supõe-se que ao ponto de partida, donde eles vieram, o narrador nada nos diz a respeito). São três dias de longa e extenuante caminhada, quase inumana:

---

<sup>79</sup> Afecção que se manifesta nas parturientes ou nas mulheres que estão próximas do termo da gestação, caracterizada por espasmos convulsivos epileptiformes e urinas albuminúricas. (Fonte: *Diccionario de la Real Academia Española*).

Durante tres días, descansando, siguiendo de nuevo, bajo el cielo blanco de calor, devorado de noche por los insectos, el hombre caminó y caminó, sonambulizado de hambre, envenenado de miasmas cadavéricas —toda su misión concentrada en una sola y obstinada idea: arrancar **al país hostil** y salvaje el cuerpo adorado de su mujer.(p. 122, grifo meu).

Durante três dias, descansando, continuando outra vez, sob o céu branco de calor, devorado à noite pelos insetos, o homem caminhou e caminhou, como um sonâmbulo pela fome, envenenado de miasmas cadavéricas —toda sua missão concentrada em uma só e obstinada ideia: tirar do país hostil e selvagem o corpo adorado de sua mulher. (Tradução minha).

O país hostil e selvagem apresenta-se, aqui, como o contraposto do país de nascença que as personagens deixaram para trás; há uma necessidade de substituição, de deslocamento do objeto de desejo, mas aquele país, fica claro, não substituirá este, pelo contrário, age impiedosamente para lhes tolher a vida. Finalmente, o homem percebe que não será possível levar sua mulher:

La mañana del cuarto día vióse obligado a detenerse, y apenas de tarde pudo continuar su camino. Pero cuando el sol se hundía, un profundo escalofrío corrió por los nervios agotados del hombre, y tendiendo entonces el cuerpo muerto en tierra, se sentó a su lado.(p. 123, grifo meu).

Na manhã do quarto dia se viu obrigado a parar, e somente à tarde pôde continuar seu caminho. Mas quando o sol afundava, um profundo calafrio passou pelos nervos esgotados do homem, e deitando então o corpo morto na terra, sentou-se ao seu lado. (Tradução minha).

A imagem do homem que carregou durante quatro dias sua esposa morta e se vê obrigado a ter que deixá-la sem poder levá-la para seu lugar de origem é brutal e dramática. O tender o corpo na terra implica um reconhecimento da derrota.

Nesse momento, a narrativa vai se definir completando o processo melancólico; se já havia a cobrança do *superego* por ter deixado um pequeno filho de dois anos para trás, lá na Europa, e ter empreendido uma aventura suicida com a esposa grávida, se durante o percurso da viagem a angústia do exilado manifesta-se fugindo em direção a uma morte segura, agora que se consumou a perda, restará a saudade do que não mais está e o vazio que configura um não saber completamente o que se perdeu:

El hombre echó una ojeada a la horrible masa blanduzca que yacía a su lado, y cruzando sus manos sobre las rodillas quedóse **mirando fijamente** adelante, al estero venenoso, en cuya lejanía el **delirio** dibujaba una aldea de Silesia, a la cual él y su mujer, Carlota Phoening, regresaban felices y ricos a buscar a su adorado primogénito. ( p. 123, grifo meu).

O homem deu uma olhada na horrível massa embranquecida que jazia ao seu lado, e cruzando suas mãos sobre os joelhos ficou olhando fixamente à frente, ao estuário venenoso, em que lá longe o delírio desenhava uma aldeia da Silésia, à qual ele e sua mulher Carlota Phoening, voltavam felizes e ricos a procurar seu adorado primogênito. (Tradução minha).

Novamente, é possível encontrar as marcas da imersão na melancolia. O olhar fixo e o delírio mostram o sem sentido de uma situação para a qual não há saída nem explicação. No caso dos imigrantes que deixam tudo para trás em busca da “terra prometida”, o desterro, de uma ou outra maneira, cobra seu preço. O que se nota nos contos de Quiroga que abordam esta temática é que o preço a pagar é alto, geralmente a morte, uma morte que de alguma forma é buscada por não poder suportar o fato da dor melancólica que o exílio traz consigo.

### 3.3 O VAZIO EXISTENCIAL

O psiquiatra austríaco Viktor Emil Frankl, fundador da logoterapia<sup>80</sup>, foi um dos primeiros cientistas a se preocupar e investigar o sentido existencial do indivíduo e a dimensão espiritual da existência. Na teoria acima mencionada, Frankl procura constatar o grau de importância da questão do sentido da vida como o principal fator de sobrevivência do ser humano. Conforme o autor, as pessoas que têm definido um “sentido” para a existência, um “por que” ou “para que” viver a vida têm mais possibilidades de suportar os fatos adversos e os problemas decorrentes do existir. A noção é parecida com os caminhos que Freud aponta para a busca da felicidade, em *O Mal-estar na Civilização*.

A questão do “para que” viver está atrelada, sem dúvida alguma, à noção de objeto de desejo, alvo dos investimentos libidinais por parte do sujeito. Quando da

---

<sup>80</sup> A Logoterapia consiste em um sistema teórico – prático de psicologia, tornado mundialmente conhecido a partir da obra "Em Busca de Sentido (Um Psicólogo no Campo de Concentração)", em que o autor expõe suas experiências nas prisões nazistas e lança as bases da teoria. A Logoterapia é conhecida como a Terceira Escola Vienense de Psicoterapia, sendo a Psicanálise Freudiana a Primeira e a Psicologia Individual de Adler a Segunda.

ocasião de falarmos das pulsões, comentamos que constituem a carga energética alojada na origem da atividade motora e do funcionamento psíquico inconsciente do sujeito, e elas entrarão em ação diante da falta, da ausência, do desassossego, que por outro lado acontece de maneira inconsciente. Por isso a importância de termos um sentido para nossas vidas que nos *impulsione* (do latim *pulsio*). Diante da perda desse objeto de desejo, o sujeito entra numa fase de luto. É um processo de sofrimento lento e gradual, cujas fases já comentamos, que resulta finalmente na desinibição da libido que, passando o luto, encontrar-se-á novamente livre para um novo investimento em outro objeto de desejo.<sup>81</sup>No caso da melancolia, não se tem a noção do que se perdeu, assim o processo de luto não se resolve e o sujeito não encontra outro objeto de desejo, não acha um “para que” viver.

Voltando a Frankl, ele notou que muitos dos pacientes que o procuravam tinham desconforto ético e filosófico, isto é, uma falta de sentido para suas vidas, por isso adoeciam psiquicamente. Frankl passou a considerar, então, a *vontade de sentido* como a necessidade do ser humano de encontrar um sentido para sua vida:

A busca do indivíduo por um sentido é a motivação primária em sua vida, e não uma "racionalização secundária" de impulsos instintivos. Esse sentido é exclusivo e específico, uma vez que precisa e pode ser cumprido somente por aquela determinada pessoa. Somente então esse sentido assume uma importância que satisfará sua própria vontade de sentido. Alguns autores sustentam que sentidos e valores são "nada mais que mecanismos de defesa, formações reativas e sublimações". Mas, pelo que toca a mim, eu não estaria disposto a viver em função dos meus "mecanismos de defesa". Nem tampouco estaria pronto a morrer simplesmente por amor às minhas "formações reativas". O que acontece, porém, é que o ser humano é capaz de viver e até de morrer por seus ideais e valores! (FRANKL, 1987, p.58).

É necessário, então, destacar uma diferença que Frankl faz entre logoterapia e psicoterapia:

A logoterapia considera sua tarefa ajudar o paciente a encontrar sentido em sua vida. Na medida em que a logoterapia o conscientize do logos oculto de sua existência, trata-se de um processo analítico. Até esse ponto a logoterapia se assemelha à psicanálise. Entretanto, quando a logoterapia procura tornar algo novamente consciente, ela não restringe sua atividade a fatos instintivos dentro do inconsciente do indivíduo, mas se preocupa também com realidades existenciais, tais como o sentido em potencial de sua

---

<sup>81</sup>A etiologia das psiconeuroses, psicopatias e perversões (as três possíveis estruturas psíquicas) são produtos dessa falta, e embora de origem sexual, não necessariamente o objeto de desejo deva ser uma pessoa, outro sujeito, mas pode ser qualquer tipo de ideal, como no caso da *sublimação*.

existência a ser cumprido, bem como a sua vontade de sentido. Qualquer análise, porém, mesmo que se abstenha de incluir a dimensão noológica em seu processo terapêutico, procura tornar o paciente consciente daquilo por que ele realmente anseia na profundidade do seu ser. A logoterapia diverge da psicanálise na medida em que considera o ser humano um ente cuja preocupação principal consiste em cumprir um sentido, e não na mera gratificação e satisfação de impulsos e instintos, ou na mera reconciliação dos reclamados conflitantes de id, ego e superego, ou na mera adaptação e no ajustamento à sociedade e ao meio ambiente. (FRANKL, 1987, p. 70).

Creemos, no entanto, que esse cumprir um sentido (existencial) escapa muitas vezes à mera consciência humana e, por vezes, pode ser origem de angústia e de insatisfação de maneira inconsciente. Os estados de alma melancólicos entrariam nesta categoria. De qualquer maneira, fica claro que o ser humano tem a necessidade de encontrar um sentido a sua vida.

Viktor Frankl (1987) considera que o vazio existencial no homem acontece por duas diferentes razões: a primeira postula que, no início da história, o homem foi perdendo instintos animais básicos que regulam a sobrevivência; o segundo fator, com o advento da modernidade, diz respeito à perda das *tradições*. Assim, o autor comenta que as tradições que serviam de apoio para dar um sentido existencial à vida estão diminuindo com extrema velocidade. Sem o instinto que o aconselhe e sem a tradição que o contenha, o ser humano se vê diante de um vazio: não sabe o que fazer e nem o que quer fazer. Como contrapartida, ele faz o que os outros fazem, de maneira conformista; ou faz o que outras pessoas querem que ele faça, de forma embrutecida e alienada. Conforme o autor, o homem só sente a sua completude quando se vê envolvido completamente na dedicação a uma tarefa, a uma causa, ao amor a uma pessoa. O sentido da vida tem um caráter de exigência e encontra-se no mundo e não no sujeito que o experiencia. Assim, diz ele (1987, p.68):

Entre as coisas que parecem tirar o sentido da vida humana estão não apenas o sofrimento, mas também a morte. Nunca me canso de dizer que os únicos aspectos realmente transitórios da vida são as potencialidades; porém no momento em que são realizadas, elas se transformam em realidades. [...] O ser humano está constantemente fazendo uma opção diante da massa de potencialidades presentes; quais delas serão condenadas ao não-ser, e quais serão concretizadas? Qual opção se tornará realidade de uma vez para sempre, imortal "pegada nas areias do tempo"? A todo e qualquer momento a pessoa precisa decidir, para o bem ou para o mal, qual será o monumento de sua existência.

Por outro lado, o sentido da vida só pode ter sua razão de ser, “fazer sentido”, se nos considerarmos como seres sociais. Em efeito, o ser humano constitui-se

basicamente em seu relacionamento com outros seres humanos. Do ponto de vista psicanalítico, a teoria desenvolvida por Freud começa com a explicação da saga do *eu*. No período chamado de *autoerotismo*, por volta do primeiro ano de vida, o bebê constitui o próprio corpo como objeto de amor. Ama a si mesmo e não consegue ver a separação que existe entre ele e a mãe, ela é uma extensão dele. No seguinte período, chamado de *narcisismo*, o bebê consegue reconhecer a separação entre ele e sua mãe: o fato de reconhecer sua imagem é prova de que existe o *ego*. Freud postula um *novo ato psíquico* para o aparecimento do *ego* no período narcisista, mas nunca explica este conceito. Uns trinta anos mais tarde, o psicanalista francês Jacques Lacan oferece uma explicação com o *estádio do espelho*, que tem alguma origem filosófica em Hegel, que afirmava que a consciência de si depende da consciência do outro. Ferreira Netto (2011, p.86) resume o conceito:

Lacan define a data de seis a dezoito meses para a fase do espelho. As experiências com filhotes de animais [...] e com crianças a partir dos seis meses de idade, revelam três reações importantes: de início, colocados diante de um espelho, tanto os filhotes quanto as crianças tiveram a mesma reação: considerar a imagem no espelho como sendo outro animal ou criança real. Eles cheiram, latem (no caso dos cachorrinhos); a criança tenta pegar o outro com as mãos etc. Algum tempo depois, percebem que a imagem não é real. Não tem cheiro, não tem as três dimensões, é só imagem. Daí Lacan retira o conceito de imaginário, referente a imagens, não a imaginação. Até aí, criança e animal estão empatados. [...] Num terceiro momento, a criança ultrapassa, e para sempre, o animal, porque tem uma percepção que os filhotes nunca alcançam. Ela percebe, já pelo final do prazo de dezoito meses, que aquela imagem é *sua própria imagem*. Há aí uma representação simbólica. Neste momento, ela volta-se para a pessoa que a segura, e sorri para comunicar sua descoberta e receber a confirmação do outro. O que ela indica é: *sou eu*. Nasce aí o psiquismo da criança, ao tomar consciência de si mesma.

O fato da confirmação do outro é *crucial*. Por isso Lacan também vai dizer que nosso inconsciente está estruturado como linguagem, em forma de significantes e significados. As representações inconscientes dos atos falhos e as piadas, por exemplo, têm estreito relacionamento com a linguagem. O inconsciente está na linguagem e aparece quando falamos, na importância dada às palavras, em sua utilização, nos estados anímicos que elas provocam em nós. “O inconsciente é, em seu fundo, estruturado, tramado, encadeado, tecido de linguagem”. (LACAN, 1981, p.135). Ele o diz ainda de uma maneira mais poética: “O homem não pensa com sua alma, como imagina o Filósofo. Ele pensa com uma estrutura, a da linguagem” (LACAN, 1988, p.512). Uma das características humanas mais importantes e

notórias é a capacidade para a linguagem herdada por todas as crianças, sem exceção; a linguagem e a cultura definirão o homem inserido em sociedade.

A essas certezas humanas, acrescentaremos a de que o homem é um ser mortal. E no tecido entre cultura, linguagem, sociedade e morte, pode-se vislumbrar a importância de um sentido para a vida. Claude Lévi-Strauss, em *Paroles Données*, comenta o seguinte:

Tudo acontece, na verdade, como se a cultura e a sociedade surgissem entre os seres vivos como duas respostas complementárias ao problema da morte; a sociedade, por evitar que o animal saiba que é mortal, a cultura como uma reação do homem à consciência de que ele realmente o é. (LÉVI-STRAUSS, 1984, p. 28).<sup>82</sup>

Isto é, sociedade e cultura são subprodutos do gênero humano como resposta à questão da morte: a primeira, para produzir de maneira mancomunada a enorme tarefa de recriar a vida para afastar a ideia de mortalidade; a segunda, pelo contrário, para lembrar o homem de sua condição de mortal. Na verdade, o que está em jogo aqui é a importância da questão do sentido da vida como fator de sobrevivência para o ser humano: ao ter uma projeção para o futuro, um “para que” viver, afastam-se as situações de dor na adversidade e a sensação de “ser mortal”. A necessidade do ser humano de buscar e encontrar um sentido para sua vida seria uma tendência natural na procura de uma finalidade para sua existência. Nessa direção, aponta Zigmunt Bauman:

É porque sabemos que devemos morrer que estamos tão ocupados vivendo. É porque somos conscientes de nossa condição de mortal que preservamos o passado e criamos o futuro. A mortalidade é nossa sem questionamentos, mas mortalidade é algo que devemos construir nós mesmos. A imortalidade não é simplesmente a ausência da morte; é desafiar e negar a morte [...] Não haveria imortalidade sem mortalidade. Sem mortalidade, não haveria história, nem cultura, nem humanidade. (BAUMAN, 1992, p. 34).<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> Tout se passe, envérité, comme si culture et société surgissaient chez les êtres vivants comme deux réponses complémentaires au problème de La mort: La société, pour empêcher l’animal de savoir qu’il est mortel, La culture comme une réaction de l’homme à la conscience qu’il est.

<sup>83</sup> It is because we know that we must die that we are so busy making life. It is because we are aware of mortality that we preserve the past and create the future. Mortality is ours without asking – but immortality is something we must build ourselves. Immortality is not a mere absence of death; it is defiance and denial of death. [...] There would be no immortality without mortality. Without mortality, no history, no culture – no humanity. (Tradução minha).

O problema da construção da imortalidade confronta-se com a questão do vazio existencial. Se o homem não encontra um sentido para a sua existência, ele adocece psiquicamente. O senso de finitude, da inevitabilidade de nosso cessar, confere à existência um sentido: o que sabemos é que a vida é única e irreversível, por isso agimos sabendo que a qualquer momento podemos “não mais ser”. A aporia do homem constitui a tensão existencial entre “ser” e “dever-ser”; precisamos ser algo, precisamos de um sentido para a vida, precisamos que não haja vazio existencial. No caso dos sujeitos melancólicos, esse vazio se presentifica ocasionando dor insuportável, levando ao suicídio, como tentará mostrar a análise dos dois próximos contos.

### 3.3.1 *Los Buques Suicidantes*

Julguei apropriado fazer esta introdução por temer que a incrível história que tenho para contar possa ser considerada antes o desvario de uma imaginação rude do que a experiência concreta de uma mente para a qual os devaneios da fantasia eram letra morta e nulidade.

*Edgard Allan Poe*

O conto *Los Buques Suicidantes* foi escrito inicialmente em 27 de outubro de 1906 na revista *Caras e Caretas*, na edição nº 421 e incluído na obra *Cuentos de Amor de Locura y de Muerte* de 1917.

A epígrafe supracitada corresponde a um excerto do conto *Manuscrito encontrado numa garrafa* (1837), do genial escritor norte-americano Edgard Allan Poe, e pode servir como exemplo do significado de “estado de alma melancólico”, já comentado em linhas anteriores. Não se trata de uma “imaginação rude”, como nos diz o narrador, mas da experiência *concreta* de uma mente que não consegue já mais localizar um referente: a fantasia se obnubila e se perde o significado, porque o significante passa a ser “letra morta”; ocorre assim o registro da perda, entendida em seu mais *lato sensu*, isto é, uma perda real ou ideal, como acontece na melancolia.

Em outro plano, o conto de Poe tem características muito similares em sua estrutura, na composição das personagens e no desfecho às do conto *Los Buques Suicidantes*, que vamos aqui analisar. Digamos que o relato de Quiroga possui notórias reminiscências do relato de Poe, inclusive se se tenta uma aproximação da categoria psicanalítica da melancolia.

*Manuscrito encontrado numa garrafa* conta a história da personagem principal, o narrador em primeira pessoa que relata suas experiências nos mares do sul. O navio em que navega é atingido por um fortíssimo temporal provocado pelos ventos provenientes da África, o *simum*, arrasando o navio e matando todos os tripulantes menos ele e um velho sueco. O navio é carregado pelas correntes em direção ao sul, totalmente desgovernado e ao sabor dos ventos, durante semanas. Até que entra num redemoinho e se choca com uma embarcação muito maior e mais pesada, e claramente mais antiga; o navio do narrador afunda e este cai na nova embarcação; o velho sueco morre. O relato centra-se, então, na natureza estranha e fantástica do novo navio, em que seus tripulantes agem como zumbis, desconhecendo o narrador que não consegue estabelecer contato com eles, como se fossem entes de outra dimensão. O narrador limita-se a registrar em seu diário as peripécias para, chegado o momento, se necessário, lançar ao mar numa garrafa a história contada em um manuscrito.

No relato de Quiroga, os navios se “suicidam” (daí o título do conto), de maneira parecida com a história de Poe, em que o narrador adverte ao capitão sobre a iminência dos ventos: o capitão não aceita o conselho e direciona o navio rumo à catástrofe. Na verdade, o suicídio dos navios é simbólico, porque aparecem à deriva em qualquer parte dos oceanos, mas a tripulação desses navios comete suicídio real e por razões enigmáticas e incompreensíveis. O narrador começa o relato explicando as razões do “suicídio” destes navios:

El principal motivo de estos abandonos de buque son sin duda las tempestades y los incendios que dejan a la deriva negros esqueletos errantes. Pero hay otras causas singulares entre las que se puede incluir lo acaecido al *María Margarita*, que zarpó de Nueva York el 24 de agosto de 1903, y que el 26 de mañana se puso al habla con una corbeta, sin acusar novedad alguna. (QUIROGA, 2013 p. 35).

O principal motivo desses abandonos de barcos são, sem dúvida, as tempestades e os incêncios que deixam à deriva negros esqueletos errantes. Mas há outras causas singulares, entre as quais se pode incluir o que aconteceu ao *Maria Margarita*, que zarpou de Nova Iorque em 24 de agosto de 1903, e que na manhã do dia 26 se comunicou com uma corveta, sem acusar novidade alguma. (QUIROGA, 2014, p. 69).

Essas outras razões *singulares* estão contempladas, na narrativa fantástica, dentro do sucesso inexplicável, o misterioso e insondável, o enigma. Não somente Horacio Quiroga, mas muitos escritores descreveram histórias de navios à deriva; os relatos marítimos ocupam, sem dúvida, um lugar de privilégio dentro da literatura. Quiroga,

certamente pela influência de seus “mestres”, principalmente Edgard Allan Poe e Joseph Conrad, deixou sua marca neste relato; a singularidade conferida pelo narrador à história será analisada aqui desde a doença, desde o patológico.

Sabe-se, então, que o navio *María Margarita* entra em contato com outro navio e depois deixa de atender as chamadas, fato pelo qual é decidido ir até ele para ver o que acontece:

Cuatro horas más tarde, no obteniendo respuesta, desprendió una chalupa<sup>84</sup> que abordó al *María Margarita*. En el buque no había nadie. Las camisetas de los marineros se secaban a proa. La cocina estaba prendida aún. Una máquina de coser tenía la aguja suspendida sobre la costura, como si hubiera sido dejada un momento antes. No había la menor señal de lucha ni de pánico, todo en perfecto orden. Y faltaban todos. ¿Qué pasó? (p. 35).

Quatro horas mais tarde, um vapor, não tendo resposta, mandou uma chalupa que abordou o *Maria Margarita*. No barco não havia ninguém. As camisetas dos marinheiros secavam na proa. Na cozinha, o fogão ainda estava aceso. Uma máquina de costurar tinha a agulha suspensa sobre a costura, como se tivesse sido deixada momentos antes. Não havia o menor sinal de luta nem de pânico, tudo em perfeita ordem. Mas não havia ninguém. O que aconteceu?. (p. 69).

A narração começa a dar pistas que sugerem o desconcerto: diante da absoluta ausência humana, uma agulha jaz pendurada ainda da máquina de costura, como se o tempo tivesse sido parado naquele momento. Neste ponto, porém, o relato toma outra direção: sabemos que o narrador soubera do relato do *María Margarita* quando estava em uma viagem em outro navio e o capitão contou a história para entreter os passageiros. Esta analepse, além de consistir claramente em um recurso estilístico do narrador, tem a intenção de reforçar que esse tipo de acontecimento com navios que naufragam é bastante comum. E dando palavra a outra personagem, um homem “discreto” (simplesmente assim é descrito), acontece outra ruptura temporal do relato, uma vez que este homem recorre a suas memórias para nos contar um caso parecido com o do *María Margarita*. A quebra do tempo linear reforça e intensifica os “suicídios” dos navios.

En dos palabras: en los mares del norte, como el *María Margarita* del capitán, encontramos una vez un barco a vela. Nuestro rumbo –viajábamos también a vela–, nos llevó casi a su lado. El singular aire de abandono que no engaña en un buque llamó nuestra atención, y disminuimos la marcha

---

<sup>84</sup>Embarcação pequena que serve para viajar de um grande navio a outro quando estes se encontram em alto mar.

observándolo. Al fin desprendimos una chalupa; a bordo no se halló a nadie, todo estaba también en perfecto orden. Pero la última anotación del diario databa de cuatro días atrás, de modo que no sentimos mayor impresión. Aun nos reímos un poco de las famosas desapariciones súbitas. Ocho de nuestros hombres quedaron a bordo para el gobierno del nuevo buque . (p. 36).

Em duas palavras: “Nos mares do norte, como o *Maria Margarita* do capitão, encontramos uma vez um barco a velas. Nosso rumo — também viajávamos com vela — nos levou quase ao seu lado. O singular aspecto de abandono, que não engana num barco, chamou nossa atenção, e diminuimos a marcha observando-o. Finalmente enviamos uma chalupa; a bordo não se achou ninguém, e tudo estava também em perfeita ordem. Mas a última anotação do diário datava de quatro dias atrás, de maneira que não sentimos maior impressão. Até ríamos um pouco dos famosos desaparecimentos súbitos. Oito de nossos homens ficaram a bordo para governar o barco. (p. 70).

O detalhe que mais chama a atenção, novamente, é o *abandono* do navio, a ausência total de pessoas, um esvaziamento da alma do navio, que assim fica à deriva. Então, oito marinheiros ficam no navio abandonado encontrado e o resto segue no navio original: a partir daí viajariam juntos. Mas acontece outra vez o inesperado:

Al anochecer aquél nos tomó un poco de camino. Al día siguiente lo alcanzamos, pero no vimos a nadie sobre el puente. Desprendióse de nuevo la chalupa, y los que fueron recorrieron en vano el buque: todos habían desaparecido. Ni un objeto fuera de su lugar. El mar estaba absolutamente terso en toda su extensión. En la cocina hervía aún una olla con papas. (p. 36).

Ao anoitecer o barco abriu um pouco de distância. No dia seguinte o alcançamos, mas não vimos ninguém na cabine. Mandamos de novo a chalupa, e os que foram percorreram em vão o navio: todos haviam desaparecido. Nem um objeto fora de lugar. O mar estava absolutamente limpo em toda sua extensão. Na cozinha, uma panela com batatas ainda fervia. (p. 70).

O navio abandonado, conduzido pelos oito marinheiros, adianta-se um pouco do outro navio; quando finalmente é alcançado, não há notícias nem vestígios dos oito marinheiros. Uma panela com batatas está cozinhando ainda no fogão: o efeito da suspensão do tempo que, esvaecido, sugere o mesmo destino para os tripulantes.

Aqui a narrativa adquire uma tensão que irá em direção crescente. O narrador e mais seis marinheiros embarcam no navio em que os outros oito marinheiros desapareceram.

Como ustedes comprenderán, el terror supersticioso de nuestra gente llegó a su colmo. A la larga, seis se animaron a llenar el vacío, y yo fui con ellos. Apenas a bordo, mis nuevos compañeros se decidieron a beber para desterrar toda preocupación. Estaban sentados en rueda, y a la hora la mayoría cantaba ya. (p. 36).

Como os senhores compreenderão, o terror supersticioso de nossa gente chegou a seu ápice. Algum tempo depois, seis se animaram a preencher o vazio, e eu fui com eles. Mal chegamos a bordo, meus novos colegas decidiram beber para desterrar toda preocupação. Estavam sentados em roda e rapidamente a maioria já cantava. (p. 70).

Começa a agir, então, o impulso melancólico que deriva em suicídio, a *passagem ao ato*, como descrito na psicanálise. Cabe observar o comentário de Gustavo Pis Diez (2000, p. 78):

De inmediato, Quiroga nos va a deslizar, insensiblemente, de lo normal a lo anormal, a una situación de extrañamiento, que no obstante, no interrumpe la naturalidad de la narración y que no quedará sin un intento de explicación. Esta explicación vendrá dada con categorías y términos de la psicología de la época, lo que no hace más que aumentar la ambigüedad y misterio de la situación. Como los grandes escritores, el uruguayo sabía perfectamente que lo extraño es lo cotidiano mismo apenas modificado, si se lo sabe ver, claro, y no tanto lo que le trastorna. El lector tiene la sensación que la historia queda suspendida en el aire, como un acorde imperfecto.

Na questão acerca de como se origina a melancolia, Freud (1894) fala de uma hemorragia interna, produzida como consequência de uma “anestesia [sexual] psíquica”, diferentemente das neuroses de angústia em que há “esgotamento sexual”, gerando depressão, tristeza etc. No processo de luto, há uma reação, deslocando-se o objeto de desejo para outro, depois da constatação da perda, “reação à perda de um ente querido, como os pais, a liberdade ou o ideal de alguém, e assim por diante” (FREUD, [1917], p. 273); na melancolia, como a perda é caracterizada como ideal, ela é desconhecida e provoca aquela “anestesia”. Há uma “disposição patológica”, caracterizada psiquicamente por:

um estado de desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição dos sentimentos de auto-estima (FREUD, [1917], p.278)

O que ocorre, então, é o retorno da libido ao *eu* a partir da identificação narcísica (desejo a mim mesmo), pela impossibilidade de ligação com qualquer outro objeto, haja vista a perda em questão. Temos, assim, primeiramente, uma *perda* de objeto de desejo e em segundo lugar, um retorno da libido ao *eu*; a terceira característica da melancolia é a de ambivalência emocional, amor e ódio (ao próprio objeto de desejo)<sup>85</sup>, e que pode causar a mania (no característico processo cíclico melancolia/mania, quando o amor triunfa), ou o suicídio (se o ódio é intolerante e qualquer negociação com o *superego* é impossível). Freud ([1917], p. 273) utiliza as seguintes palavras: “auto-recriminação e auto-envilecimento, culminando numa expectativa delirante de punição”. E culmina o ensaio *Luto e Melancolia* da seguinte maneira:

Das três precondições da melancolia — perda do objeto, ambivalência e regressão da libido ao ego —, as duas primeiras também se encontram nas auto-recriminações obsessivas que surgem depois da ocorrência de uma morte. Indubitavelmente, nesses casos é a ambivalência que constitui a força motora do conflito, revelando-nos a observação que, depois de determinado o conflito, nada mais resta que se assemelhe ao triunfo de um estado de mente maníaco. Somos levados assim a considerar o terceiro fator como o único responsável pelo resultado. O acúmulo de catexia que, de início, fica vinculado e, terminado o trabalho da melancolia, se torna livre, fazendo com que a mania seja possível, deve ser ligado à regressão da libido ao narcisismo. O conflito dentro do ego, que a melancolia substitui pela luta pelo objeto, deve atuar como uma ferida dolorosa que exige uma anticatexia extraordinariamente elevada. (FREUD, [1917], p.291).

E essa anticatexia leva muitas vezes ao suicídio, tão difícil de entender em algumas circunstâncias. Parece ser o que sucede com as personagens de nosso conto. O narrador conta-nos o que acontece aos seis companheiros depois do estado de *mania* provocado pelos efeitos do álcool:

Llegó mediodía y pasó la siesta. A las cuatro, la brisa cesó y las velas cayeron. Un marinero se acercó a la borda y miró el mar aceitoso. Todos se habían levantado, paseándose, **sin ganas** ya de hablar. Uno se sentó en un cabo arrollado y se sacó la camiseta para remendarla. Cosió un rato **en silencio**. De pronto se levantó y lanzó un largo silbido. Sus compañeros se volvieron. Él los miró **vagamente**, sorprendido también, y se sentó de nuevo. Un momento después dejó la camiseta en el rollo, avanzó a la borda y se tiró al agua. Al sentir ruido, los otros dieron vuelta la cabeza, con el ceño ligeramente fruncido. Pero enseguida parecieron olvidarse del incidente, volviendo a la **apatía** común. (p. 37, grifo meu).

---

<sup>85</sup> O *Eros* e *Tanatos* originado dos sentimentos para com nosso pai de amor (por identificação) e ódio (por ele possuir o nosso mais prezado objeto de desejo: nossa mãe).

Chegou o meio-dia e passou a sesta. Às quatro, a brisa cessou e as velas caíram. Um marinheiro se aproximou da borda e olhou o mar oleoso. Todos tinham levantado, passeando, já sem vontade de falar. Um se sentou em um cabo enrolado e tirou a camiseta para remendá-la. Costurou um momento em silêncio. De repente, se levantou e lançou um longo assobio. Seus colegas se voltaram. Ele os olhou vagamente, surpreso também, e se sentou de novo. Um momento depois deixou a camiseta no cabo enrolado, avançou para a borda, e se atirou na água. Ao ouvir o ruído, os outros viraram a cabeça, com o cenho ligeiramente franzido. Em seguida se esqueceram, voltando à apatia comum. (p. 71).

Podemos ver como as palavras em negrito têm um notório componente melancólico. O suicida está sem vontade, permanece *silencioso*, observa seus companheiros de maneira *vaga* (indeterminada, indefinida). Depois que este se joga ao mar, cometendo suicídio, os outros marinheiros olham de soslaio para continuar de maneira *apática*. Como se o final tivesse que ser esse mesmo, sem muita reflexão, sem nenhuma sensação de assombro. Esse estado de alma melancólico aparece tanto no enunciado (com a leitura da semântica das palavras, nas entrelinhas) quanto na enunciação (é o que aconteceu porque *era* o que tinha que acontecer, inevitavelmente). A anticatexia não termina aí:

Al rato otro se desperezó, **restregóse los ojos** caminando, y se tiró al agua. Pasó media hora; el sol iba cayendo. Sentí de pronto que me tocaban en el hombro. — ¿Qué hora es? —Las cinco —respondí. El viejo marinero que me había hecho la pregunta me miró desconfiado, con las manos en los bolsillos. Miró largo rato mi pantalón, **distraído**. Al fin se tiró al agua. (p. 37, grifo meu).

Pouco depois outro se espreguiçou, esfregou os olhos caminhando e se atirou na água. Passou meia hora, o sol ia caindo. Senti de repente que me tocavam no ombro. — Que horas são? — Cinco horas — respondi. O velho marinheiro que me havia feito a pergunta me olhou desconfiado, com as mãos nos bolsos, recostando-se na minha frente. Olhou um longo momento minhas calças, distraído. Finalmente se atirou na água. (p. 71).

Não há anúncio prévio nem cartas suicidas que expliquem os atos: um esfrega os olhos e se joga ao mar; outro olha por um momento um ponto, de maneira distraída, e também se joga ao mar. Finalmente:

Los tres que quedaban, se acercaron rápidamente y observaron el remolino. Se sentaron en la borda, silbando despacio, **con la vista perdida a lo lejos**. Uno se bajó y se tendió en el puente, cansado. Los otros desaparecieron uno tras otro. A las seis, el último de todos se levantó, se compuso la ropa, apartóse el pelo de la frente, **caminó con sueño aún**, y se tiró al agua. (p. 37, grifo meu).

Os três que ficaram se aproximaram rapidamente e observaram o redemoinho. Se sentaram na borda assobiando devagar com a vista perdida ao longe. Um se abaixou e deitou no convés, cansado. Os outros desapareceram um após o outro. Às seis o último se levantou, ajeitou a roupa, afastou o cabelo da testa, caminhou ainda com sono, e atirou-se na água. (p. 71).

Mais uma vez, os três marinheiros restantes cometem suicídio de maneira mecânica, com o olhar perdido longe, e até com “sono”. Interessantemente, o narrador fica sozinho no navio e não comete suicídio. Quando perguntado se tinha sentido algo, ele responde:

– Sí; un gran **desgano** y obstinación de las mismas ideas, pero nada más. No sé por qué no sentí nada más. Presumo que el motivo es éste: en vez de **agotarme en una defensa angustiosa** y a toda costa contra lo que sentía, como deben de haber hecho todos, y aun los marineros sin darse cuenta, **acepté sencillamente esa muerte hipnótica**, como si estuviese anulado ya. (p. 38, grifo meu).

— Sim, uma grande falta de vontade e obstinação pelas mesmas ideias, porém nada mais. Não sei por que não senti nada mais. Presumo que o motivo é este: em vez de esgotar-me em uma defesa angustiosa e a qualquer custo contra o que sentia, como devem ter feito todos, e também os marinheiros sem se dar conta, aceitei simplesmente essa morte hipnótica, como se já estivesse anulado. (p. 72).

As palavras em negrito, mais uma vez, veiculam as marcas enunciativas que explicam o estado patológico: os sintomas são os mesmos (*desgano*), mas a solução é diferente: em vez de se “esgotar numa defesa angustiante” (que nos outros provocou o suicídio), o narrador “aceita a morte hipnótica”: poder-se-ia falar aqui em uma superação da melancolia, o que ocorre é a superação do processo de luto, pelo que o narrador fica apto para escolher outro objeto de desejo. A proposição de PisDiez (2000, p.86), abordada a partir da explicação de uma etiologia para as atitudes dos marinheiros, oferece uma pista para o porquê suicida:

En «Los buques suicidantes» los términos cuasi-médicos utilizados para explicar la extraña conducta de los marineros suicidas son perfectamente aplicables a las mismas naves, por así decirlo. Podemos predicar de ellos, también, un estado de **sonambulismo moroso** o **muerte hipnótica** sin violentar el texto. Con estos dos estados de consciencia, que no son en sí mismos nada espectaculares, Quiroga nos introduce en lo enigmático, en lo

desconocido, que tradicionalmente ha estado **asociado a la alteración mental**. Justamente, lo que provoca extrañeza y temor ante el alienado, es que para nuestra percepción primaria no tiene nada en el cuerpo que indique enfermedad, sino que **un aspecto de su persona (el comportamiento) está alterado**. Los marineros parecen estar en sus cabales...no obstante se arrojan al agua, uno a uno. (Grifo meu).

Nossa percepção primária, é verdade, não vê nada no corpo indicando doença, mas do que se trata aqui, e é nossa proposição, é de uma alteração psíquica provocada por estados de alma melancólicos, com a perda do objeto de desejo, o vazio e a irrupção da melancolia que leva ao suicídio.

### 3.3.2 *Los Destiladores de Naranja*

O conto *Los Destiladores de Naranja* foi publicado pela primeira vez em Buenos Aires, na revista *Atlántida*, em seu número 293 no dia 15 de novembro de 1923. Ele faz parte da série de contos que compõem a obra *Los Desterrados*, publicada pela editora Espasa Calpe, em Buenos Aires, em 1926.

O relato conta a história do Doutor Else, um cientista europeu dos tantos que migraram para a região de Misiones em busca de fortuna, mas que acabaram caindo numa decadência física e, sobretudo, psíquica que terminou levando-os à morte. O narrador introduz assim a personagem:

Hacia 1900, el gobierno del Paraguay contrató a un buen número de sabios europeos, profesores de universidad, los menos, e industriales, los más. Para organizar sus hospitales, el Paraguay solicitó los servicios de Else, joven y brillante biólogo sueco que en aquel país nuevo halló ancho campo para sus grandes fuerzas de acción. Dotó en cinco años a los hospitales y sus laboratorios de una organización que en veinte años no hubieran conseguido otros tantos profesionales. Luego, sus bríos se aduermen. El ilustre sabio paga al país tropical el pesado tributo que quema como en alcohol la actividad de tantos extranjeros, y el derrumbe no se detiene ya. Durante quince o veinte años nada se sabe de él. Hasta que por fin se lo halla en Misiones, con sus bombachas de soldado y su boina terciada, exhibiendo como única finalidad de su vida, el hacer comprobar a todo el mundo la resistencia de su palo. (QUIROGA, 2004, p. 340-341).

Por volta de 1900, o governo do Paraguai contratou um bom número de sábios europeus, professores de universidade alguns, e outros em maior número donos de indústrias. Para organizar seus hospitais, o Paraguai solicitou os serviços do Else, jovem e brilhante biólogo sueco que naquele país novo achou um campo enorme para suas forças de ação. Em cinco anos conseguiu organizar os hospitais e seus laboratórios de uma maneira que em

vinte anos não teriam conseguido outros tantos profissionais. Depois, sua vontade esmoreceu. O ilustre sábio paga ao país tropical o pesado tributo que queima como álcool a atividade de tantos estrangeiros, e o colapso não para. Durante quinze ou vinte anos nada se sabe dele. Até que por fim encontram-no em Misiones, com suas calças de soldado e sua boina de tecido misturado, exibindo como única finalidade de sua vida, fazer comprovar a todo mundo a resistência de sua bengala. (Tradução minha).

O país tropical faz com o Doutor Else o que fez com tantos outros estrangeiros que acabam em solidão pelo vazio que suas vidas enfrentam, a combinação de exílio, vazio existencial e solidão levam à personagem ao alcoolismo. Uma leitura atenta mostrará as marcas melancólicas nesse processo todo. Com efeito, Else só faz uma coisa:

Fue visto en todos los boliches de Iviraromí, **bebiendo como no se había visto beber a nadie**, si se exceptúan Rivet y Juan Brown. Vestía bombachas de soldado paraguayo, zapatillas sin medias y una mugrienta boina blanca terciada sobre el ojo. Fuera de beber, el hombre no hizo otra cosa que cantar alabanzas a su bastón –un nudoso palo sin cáscara–, que ofrecía a todos los peones para que trataran de romperlo. (p. 340, grifo meu).

Foi visto em todos os botecos de Iviraromí, bebendo como não se tinha visto ninguém beber, com exceção de Rivet e Juan Brown. Vestia calças de soldado paraguaio, tênis sem meias e uma suja boina branca com tecido misturado encima do olho. Fora de beber, o homem não fez outra coisa que cantar louvores a sua bengala –um pau sem casca cheio de nós–, que oferecia a todos os peões para que tentassem quebrá-lo. (Tradução minha).

A história começa com outra personagem, o maneta, que de maneira épica, como em todos seus empreendimentos na vida, tem a ideia de extrair álcool das laranjas, destilando-as. Homem de um entusiasmo e otimismo ímpares e de certo gênio prático, além de possuir os dois primeiros volumes da *Enciclopedia* francesa, o maneta decide que a destilação de laranjas será um bom negócio e, mesmo sem saber nada do assunto, abraça a causa.

Otro cualquiera, con más dinero y menos generosidad intelectual que el manco, hubiera apagado los fuegos de su alambique. Pero mientras miraba melancólico su máquina remendada, en que cada pieza eficaz había sido reemplazada por otra sucedánea, el manco pensó de pronto que aquel cáustico barro amarillento que se vertía del tambor, podría servir para fabricar alcohol de naranja. Él no era fuerte en fermentación; pero dificultades más grandes había vencido en su vida. Además, Rivet lo ayudaría. Fue en este momento preciso cuando el doctor Else hizo su aparición en Iviraromí. El manco había sido el único individuo de la zona que, como había acaecido con Rivet, respetó al nuevo caído. Pese al abismo

en que habían rodado uno y otro, el devoto de la gran “Enciclopedie” no podía olvidar lo que ambos ex hombres fueran un día. [...] —La caña los perdió —respondía con seriedad sacudiendo la cabeza—. Pero saben mucho. (p. 343-344).

Qualquer outro, com mais dinheiro e menos generosidade intelectual que o maneta, teria apagado o fogo de seu alambique. Mas enquanto olhava melancólico sua máquina consertada, em que cada peça eficaz tinha sido substituída por outra parecida, o maneta pensou de repente que aquela cáustica lama amarelada que vertia do tambor, poderia servir para fabricar álcool de laranja. A fermentação não era seu forte; mas dificuldades maiores tinha superado na vida. Ademais, Rivet o ajudaria. Foi nesse momento preciso quando o doutor Else apareceu em Iviraromí. O maneta havia sido o único indivíduo da região que, como acontecera com Rivet, respeitou o novo falido. Apesar do abismo que tinham rodado um e o outro, o devoto da grande “Enciclopedie” não podia esquecer o que ambos ex homens foram um dia. [...]—A aguardente os perdeu — respondia com seriedade mexendo a cabeça—. Mas sabem muito. (Tradução minha).

O narrador menciona aqui outro imigrante, o francês Rivet, que terá destino similar ao do Else: ambos acabam seus dias alcoolizados. Else chega ao ponto de beirar a loucura:

Fuera de beber en todos los boliches y todos los días, de 11 a 16, no hacía nada más. Tampoco frecuentaba el bar, diferenciándose en esto de su colega Rivet. Pero en cambio solía hallárselo a caballo a altas horas de la noche, cogido de las orejas del animal, al que llamaba su padre y su madre, con gruesas risas. Paseaban así horas enteras al tranco, hasta que el jinete caía por fin a reír del todo. (p. 345-346).

Fora beber em todos os botecos e todos os dias, de 11 a 16, não fazia mais nada. Tampouco frequentavam o bar, diferenciando-se disto de seu colega Rivet. Mas por outro lado costumavam achá-lo no seu cavalo a altas horas da noite, agarrado das orelhas do animal, que chamava de pai e mãe, com enormes risadas. Passeavam, assim, horas inteiras trotando, até que o ginete caía por fim a rir à toa. (Tradução minha).

As três personagens, então, o maneta, o Dr. Else e o francês Rivet (também químico) começam a árdua tarefa da destilação das laranjas; ajudava também um servente negro, Malaquias. Na verdade quem mais trabalha é o maneta, pois os outros dois são alcoólatras.

Una vez aclimatada la levadura de Borgoña, el manco y Malaquíás procedieron a llenar las cubas. El negro partía las naranjas de un tajo de machete, y el manco las estrujaba entre sus dedos de hierro; todo con la misma velocidad y el mismo ritmo, como si machete y mano estuvieran unidos por la misma biela. Rivet los ayudaba a veces, bien que su trabajo consistiera en ir y venir febrilmente del colador de semillas o los barriles, a fuer de director. En cuanto al médico, había contemplado con gran atención estas diversas operaciones, con las manos hundidas en los bolsillos y el bastón bajo la axila. Y ante la invitación a que prestara su ayuda, se había echado a reír, repitiendo como siempre: —¡Yo no entiendo nada de estas cosas! (p. 347).

Uma vez aclimatada a levedura de Borgonha, o maneta e Malaquíás procederam a encher as cubas. O negro partia as laranjas de um golpe de facão, e o maneta as espremia entre seus dedos de ferro; todo com a mesma velocidade e o mesmo ritmo, como se facão e mão estivessem unidos pelo mesmo haste. Rivet os ajudava às vezes, bem que seu trabalho consistisse em ir e vir febrilmente do coador de sementes aos barris, como um diretor. Quanto ao médico, havia contemplado com atenção essas diversas operações, com as mãos afundadas nos bolsos e a bengala embaixo da axila. E diante do convite para que ajudasse, começava a rir, repetindo como sempre: — Eu não entendo dessas coisas! (Tradução minha).

Finalmente, conseguem algum resultado:

No hicieron los destiladores en esos duros días más que cortar y cortar, y estrujar y estrujar naranjas bajo un sol de fuego y almibarados de zumo desde la barba a los pies. Pero cuando los primeros barriles comenzaron a alcoholizarse en una fermentación tal que proyectaba a dos dedos sobre el nivel una llovizna de color topacio, el doctor Else evolucionó hacia la bodega caldeada, donde el manco se abrió el escote de entusiasmo .(p. 347-348).

Os destiladores ficaram nesses duros días cortando e cortando, espremendo e espremendo laranjas sob um sol de fogo e lambuzados de suco da barba aos pés. Mas quando os primeiros barris começaram a fermentar de modo a projetar dois dedos de uma garoa de cor topázio, o doutor Else evoluiu em direção a adega caldeada, onde o maneta abria o decote entusiasmado. (Tradução minha).

O problema, então, é que, embora a ideia do maneta tenha tido êxito e conseguisse produzir uma bebida alcoólica destilando laranjas, o Dr. Else bebia toda a produção:

Trotó en consecuencia unos días en procura de algunos frascos de cien gramos para enviar muestras a Buenos Aires, y aprontó unas muestras, que alineó en el banco para enviarlas esa tarde por correo. Pero cuando volvió a buscarlas no las halló, y sí al doctor Else, sentado en la escarpa del camino, satisfechísimo de sí y con el bastón entre las manos —incapaz de un solo movimiento. La aventura se repitió una y otra vez, al punto de que el pobre

manco desistió definitivamente de analizar su alcohol: el médico, rojo, lacrimoso y resplandeciente de euforia, era lo único que hallaba. No perdía por esto el manco su admiración por el ex sabio. —¡Pero se lo toma todo! —nos confiaba de noche en el bar—. ¡Qué hombre! ¡No me deja una sola muestra! (p. 348-349).

Trotou em consequência uns dias à procura de alguns vidros de cem gramas para enviar amostras a Buenos Aires, e preparou umas amostras, que enfileirou no banco para enviá-las essa tarde pelo correio. Mas quando voltou para buscá-las, não as achou, e sim encontrou o doutor Else, sentado na beira do caminho, muito satisfeito de si e com a bengala entre as mãos. — incapaz de um só movimento. A aventura se repetiu uma e outra vez, ao ponto de que o pobre maneta desistiu definitivamente de analisar seu álcool: o médico, vermelho, lacrimoso e resplandecente de euforia, era o único que encontrava. Não perdia por isso o maneta sua admiração pelo ex sábio. — Mas bebe tudo! —falava para nós à noite no bar—. Que homem! Não deixa uma só amostra! (Tradução minha).

O Dr. Else tem, por outro lado, uma filha professora, que o visitava algumas vezes ao ano; eram estas as únicas oportunidades em que Else não bebia e se mantinha sóbrio:

A pesar de esta vida ligera, algo había sin embargo capaz de arrancar al ex hombre de su limbo alcohólico; y esto lo supimos la vez que con gran sorpresa de todos, Else se mostró en el pueblo caminando rápidamente, sin mirar a nadie. Esa tarde llegaba su hija, maestra de escuela en Santo Pipó, y que visitaba a su padre dos o tres veces en el año. (p. 346).

Embora aquela vida ligeira, havia alguma coisa porém capaz de tirar o homem de seu limbo alcoólatra; e soubemos disso na vez que com grande surpresa de todos, Else se mostrou no vilarejo caminhando rapidamente sem olhar ninguém. Essa tarde chegava sua filha, professora em uma escola em Santo Pipó, e que visitava seu pai duas ou três vezes no ano. (Tradução minha).

E é justamente em uma das visitas de sua filha que se dá o desfecho da história. Else, em um quadro de abstinência agudo, padece de um *deliriuns tremens* que o leva a matar sua filha; ao delirar e ver inúmeros animais que o atacam, acredita ver em sua filha um rato e a mata com um golpe com um galho de uma árvore.

Desde las tinieblas comenzaban ya a asomar el hocico bestias innumerables. Del techo se desprendían también cosas que él no quería ver. Todo su terror sudoroso estaba ahora concentrado en la puerta, en aquellos hocicos puntiagudos que aparecían y se ocultaban con velocidad vertiginosa. Algo como dientes y ojos asesinos de inmensa rata se detuvo un instante contra el marco, y el médico, sin apartar la vista de ella, cogió un pesado leño: la bestia, adivinando el peligro, se había ya ocultado. Por los flancos del ex sabio, por atrás, hincábanse en sus bombachas cosas que trepaban. Pero el hombre, con los ojos fuera de las órbitas, no veía sino la puerta y los hocicos fatales. Un instante, el hombre creyó distinguir entre el crepitar de la lluvia, un ruido más sordo y nítido. De golpe la monstruosa rata surgió en la puerta, se detuvo un momento a mirarlo, y avanzó por fin contra él. Else, enloquecido de terror, lanzó hacia ella el leño con todas sus fuerzas. (p. 351).

Desde a escuridão começavam já mostrar o focinho inúmeras bestas. Do teto caíam coisas também que ele não queria ver. Todo o suor do seu terror estava agora concentrado na porta, naqueles focinhos em ponta que apareciam e se escondiam com velocidade vertiginosa. Algo como dentes e olhos assassinos de uma imensa ratazana se deteve um instante contra a porta, e o médico, sem tirar a vista dela, pegou um pesado lenho: a besta, adivinhando o perigo, tinha se escondido. Nos lados do ex sábio, por trás, agarravam-se em suas calças coisas que trepavam. Mas o homem, com os olhos fora das órbitas, via somente a porta e os focinhos fatais. Num instante, o homem distinguiu entre o barulho da chuva um ruído mais surdo e nítido. De repente, a monstruosa ratazana surgiu na porta, deteve-se um momento para olhá-lo e avançou por fim contra ele. Else, enlouquecido de terror, jogou contra ela o lenho com todas suas forças. (Tradução minha).

O narrador ainda deixa entrever que o destino final do Dr. Else é a morte, finalizando assim o conto no último parágrafo:

El ex hombre tuvo aún tiempo de dejar caer ambas manos sobre las piernas, en un desplome y una renuncia más desesperada que el más desesperado de los sollozos de que ya no era capaz. Y ante el cadáver de su hija, el doctor Else vio otra vez asomar en la puerta los hocicos de las bestias que volvían a un asalto final. (p. 352).

O ex homem teve ainda tempo de deixar cair ambas mãos sobre as pernas, em uma decadência e uma renúncia mais desesperada que o mais desesperado dos soluços dos que já não era capaz. E diante do cadáver de sua filha, o doutor Else viu outra vez na porta os focinhos das bestas que voltavam para um ataque final. (Tradução minha).

O assalto final da doença que acaba com a personagem.

Sintomático do narrador chamá-lo de “*ex hombre*”, o trágico final da história e do Dr. Else mostram o vazio existencial em sua face mais extrema: a que leva um

sujeito a se perder na intoxicação. E essa condição está dada, evidentemente, por uma falta, que o álcool neste caso pretende suprir. Não há nenhum interesse na vida por parte da personagem, e o refúgio na droga funciona como um autocastigo, uma autorrecriação por não encontrar um objeto de desejo:

O paciente nos descreve seu Eu como não tendo valor, como sendo incapaz e moralmente reprovável. Ele faz autocensuras e insulta a si mesmo e espera ser rejeitado e punido. Rebaixa-se perante qualquer outra pessoa, e lamenta pelos seus parentes, por estarem ligados a uma pessoa tão indigna como ele. O doente não chega a pensar que uma mudança das circunstâncias de vida se tenha abatido sobre ele; ao contrário, estende sua autocrítica ao passado e afirma, em verdade, nunca ter sido melhor (FREUD, [1917] p. 43).

A ausência de valor no eu faz com que o Dr. Else busque o suicídio, sabe (seu inconsciente sabe) que o conseguirá bebendo até a morte. O traço melancólico causa a desestruturação da consciência e a constituição de um estado de anorexia psíquica, não se manifesta nenhuma intenção vital e o sujeito se deixa morrer.

Freud considerou o suicídio uma questão básica do ser humano passível de ocorrer a qualquer pessoa, cujas origens se encontram no instinto de morte que procura o estado de repouso final e eterno. Existe uma hostilidade inconsciente dirigida ao objeto amado introjetado pelo *ego*, ao não conseguir desviar a libido a outro objeto de desejo. Se o luto consegue elaborar esse processo<sup>86</sup>, a melancolia acaba na punição do próprio eu diante de sentimentos de desesperança, abandono e inutilidade: “O melancólico agride seu próprio *ego* e encontra satisfação em expor sua própria precariedade” (FREUD, [1917], p. 35). Ou, como o coloca em outra passagem:

Uma vez tendo de abdicar do objeto, mas não podendo renunciar ao amor pelo objeto, esse amor refugia-se na identificação narcísica, de modo que agora atua como ódio sobre este objeto substituto, insultando-o, rebaixando-o, fazendo-o sofrer e obtendo desse sofrimento alguma satisfação sádica. A indubitavelmente prazerosa autoflagelação do melancólico expressa, como fenômeno análogo na neurose obsessiva, a satisfação de tendências sádicas e de ódio (FREUD, [1917], p. 47).

A satisfação de tendências sádicas e de ódio do estado de alma melancólico do Dr. Else levou-o a sucumbir afogado no álcool. A falta do objeto de desejo e a perda que o fato ocasionou fizeram com que a melancolia se cobrasse mais uma vítima.

---

<sup>86c</sup>A prova da realidade mostrou que o objeto amado já não existe mais e agora exige que toda a libido seja retirada de suas ligações com este objeto”. (FREUD, [1917], p.32).

### 3.4 A SOLIDÃO (SOLIDÃO BUSCADA, SOLIDÃO OCORRIDA, CARREGAR DAS PERDAS)

Da mesma maneira em que o ser humano somente tem uma certeza, a da morte, assim também ele está condenado a viver em sociedade, a se comportar de maneira gregária, a ser e constituir-se, como sujeito, pelo *outro*.

Sob o ponto de vista psicanalítico, este sujeito é o sujeito da linguagem, só podendo ser atravessado por ela, ser social que se subjetiva (tornando-se sujeito) em sua inter-relação com o outro da mesma espécie que lhe transmite significantes. A construção psíquica constitui o processo pelo qual todos nós passamos para nos tornarmos sujeitos e, para tal, dependemos do *outro* e, portanto, da linguagem.

Esta transmissão de significantes ocorre pela falta. E essa falta é constituída pelas marcas deixadas pelo *outro* no corpo do sujeito. A mãe, ao retirar o seio, constrói a falta do objeto, produz uma marca, inaugura um significante que inscreverá no filho o traço de memória que trará à tona uma e outra vez esse desejo, movido pelas pulsões, de suprimento da falta. Para a estruturação psíquica do sujeito, então, a falta é necessária, e é ela a que traça no inconsciente o objeto de desejo que, por outro lado, acompanhar-nos-á pelo resto da vida.

Este pressuposto tem raízes filosóficas nas reflexões de Hegel, que afirmou que a nossa consciência depende da consciência dos outros; da mesma maneira, para Freud, nosso *ego* se constrói com a inter-relação com os outros, isto é, com outros *egos*: o processo vai moldar nossa personalidade. As representações psíquicas não suportadas pela consciência (*ego*) são recalçadas, passando ao inconsciente (*id*), pelo crivo do *superego*, o regulador moral que emana justamente de nossa vida em sociedade, os pais em primeira instância, a escola e a vida em sociedade depois. A dinâmica resultante dessas três instâncias psíquicas conformará nossa personalidade, por isso que não nos é indiferente o *outro* (o que ele pensa, o que ele sente etc.), da mesma maneira que todas nossas ações levam em consideração esse *outro*.

Por isso a solidão ocupa um espaço de extrema importância em nossas vidas, pois somos somente se o *outro* existir como referência. Conforme Vicente Da Silva (1949, p.1863):

O homem não se basta a si mesmo não só em sentido físico, como também em sentido metafísico, isto porque a autocompreensão de seus fins, propósitos, ideais, valores e empreendimentos postula uma ordem de vigências sociais que condiciona todas as tarefas particulares. Se a nossa

conexão com os outros homens é, pois, uma lei tão entranhada ao nosso ser, como podemos então falar em solidão e ruptura, como podemos aceitar o testemunho de tantos pensadores que situaram nesse enclausuramento da vida um dos ideais máximos da existência sobre a terra?

A solidão pode ser considerada então levando em consideração esses pressupostos da teoria psicanalítica, em cujo caso estaríamos diante de uma condição *ontológica* da solidão, da qual não temos escapatória. Esta nos é dada pela própria natureza de nosso ser: somos constituídos como sujeitos pelo *outro* que inscreve em nós as marcas significantes que nos acompanharão pelo resto da vida, num processo em que somente a volta a nosso estado inanimado pode interromper. Assim, comenta Bernardo Tanis:

Na teoria psicanalítica, a solidão tem como pano de fundo as relações entre o Eu e o objeto. Constitui-se tanto como estado quanto como sentimento, num campo no qual o outro será crucial para sua compreensão. Este é o território no qual se assenta já um dos paradoxos da solidão: *não há solidão sem uma referência ao outro*.<sup>87</sup>Referência que pode adquirir múltiplos sentidos, conforme o grau de desenvolvimento da estrutura do eu e a posição que o outro ocupa no balanço narcisista das relações de objeto. (TANIS, 2005, p. 279).

Desse modo, aquelas marcas de significação com que nossa psique foi estruturada entrarão em jogo nesse “balanço narcisista das relações de objeto”: não por acaso preferimos alguém em lugar de outro. E nessa falta, ocorre a solidão.

Na sociedade (pós?)moderna em que vivemos, as causas da solidão correspondem a diversos fatores: “aludem a uma atomização da sociedade, a uma incapacidade de comunicação, a uma certa falência da linguagem, a um regime de atos compulsivos, sexuais ou outras adições” (TANIS, 2005, p. 276). Todos esses fatores são passíveis de intervir na origem daquela falta que deriva na solidão, mas vê-se que há, ao mesmo tempo, uma interligação entre eles, circunstância que vai servir de base para a solidão do sujeito: o desagregamento do grupo que torna os indivíduos isolados em uma pseudocomunidade está dado pela falta de comunicação, originada justamente por essa “falência” da linguagem, significantes que já não mais são, ou não mais se encontram ou se correspondem como quando fomos constituídos como sujeitos. Como no conto de Horacio Quiroga que será analisado após esta breve digressão; sobre a teoria da solidão, comenta Tanis (2005, p. 276) que:

---

<sup>87</sup>Itálico meu.

A imagem alienada e solitária das personagens denuncia a solidão nas grandes cidades. As angústias não encontram contenção a não ser em atos compulsivos das personagens. [...] Vivências de desencontro, sentimentos mórbidos de solidão e desamparo, desesperança melancólica, sexualidade maníaca. Nossa cultura globalizada das grandes cidades parece ter homogeneizado a subjetividade.

A homogeneização da subjetividade implica na despersonalização do sujeito e, portanto, na aniquilação do *outro*. A *falta* desse outro implica, por sua vez, um vazio que não é possível preencher: a ausência do objeto de desejo; o vazio e a solidão configuram aqui a melancolia. Nesse sentido, comenta Da Silva (1949, p. 1864):

Neste caso, ao negar o "outro", ao insular-se em seu espaço próprio, o solitário só procura uma nova imunidade para sua mais íntima escravidão. Escapando ao olhar do próximo, o homem, neste caso, não se proporciona qualquer nova possibilidade, não potencia sua faculdade de comunhão, mas unicamente se contrai num mutismo redutor e sombrio. Como vemos, a ruptura do convívio humano não é um fato unívoco e simples, pois comporta toda uma gama de especificações e motivações.

Se essa solidão não nasce de um impulso próprio do coração do solitário que busca no não encontro com seu semelhante seu objeto de desejo, possível, por exemplo, na sublimação por meio das artes, ou na busca da verdade científica; se essa procura já não ontológica, mas sociológica da solidão não provém da força do espírito, então estamos diante do abandono, da necessidade, da falta.

A solidão tem sido tratada pelos mais diversos ramos da ciência, desde a filosofia, a sociologia, a teologia, a psicologia e, é claro, a psicanálise. Cada abordagem oferece um viés distinto do qual aproximam o olhar, e como sugere Tanis (2005, pág. 276):

A solidão se exprime numa multiplicidade de estados. Do isolamento voluntário à exclusão. Da solidão do exílio, do imigrante, do estrangeiro, àquela de quem se sente rejeitado e incompreendido em sua própria terra. Da solidão do gênio, da alienação. A solidão do corpo, da qual emana a singularidade. Do angustiante sentimento de solidão à solidão como reencontro com o *self*, fonte de criatividade e liberdade.

A solidão das personagens do último conto analisado inscreve-se na falta do objeto de desejo que os leva ao isolamento e que provoca a melancolia que, por sua vez, leva-as ao suicídio.

### 3.4.1 *Taquara Mansión*

O conto *Taquara-Mansión* é outro dos que compõem a obra *Los Desterrados*, de 1926, e foi publicado pela primeira vez na revista *El Hogar* em seu número 568, no dia 27 de agosto de 1920. A história narra as peripécias de dois homens, Don Juan Brown e Monsier Rivet, ambos imigrantes na região em que se desenvolve o relato, desterrados que chegaram ali no posfácio de suas vidas. Assim como o Dr. Else do conto *Los Destiladores de Naranjas*, Brown e Rivet eram homens com certa ilustração: o primeiro tinha cursado três “brilhantes anos” do curso de engenharia; o último era químico, vindo da Europa. E assim como o Dr. Else, os dois parecem estar à procura do derradeiro ato de suas vidas, a considerar que a única coisa que eles fazem é se entregar à bebida para dar algum (sem) sentido a suas existências.

O narrador nos adverte, logo nas primeiras linhas da narração, o fim que um deles terá:

Frente al rancho de Juan Brown, en Misiones, se levanta un árbol de gran diámetro y ramas retorcidas, que presta a aquél frondosísimo amparo. Bajo este árbol murió, mientras esperaba el día para irse a su casa, Santiago Rivet, en circunstancias bastante singulares para que merezcan ser contadas. (QUIROGA, 2004, p. 264).

Diante da choça de Juan Brown, em Misiones, ergue-se uma árvore de grande diâmetro e galhos tortos, que oferece àquele frondosíssima proteção. Sob esta árvore morreu, enquanto esperava o dia para ir para sua casa, Santiago Rivet, em circunstâncias bastante singulares para que mereçam ser contadas. (Tradução minha).

Com efeito, Rivet encontra na morte uma libertação de sua existência miserável. O narrador nos descreve também a outra personagem, Juan Brown:

Brown era argentino y totalmente criollo, a despecho de una gran reserva británica. Había cursado en La Plata dos o tres brillantes años de ingeniería. Un día, sin que sepamos por qué, cortó sus estudios y derivó hasta Misiones. Creo haberlo oído decir que llegó a Iviraromí por un par de horas, asunto de ver las ruinas. Mandó más tarde a buscar sus valijas a Posadas para quedarse dos días más, y allí lo encontré yo quince años después, sin que en todo ese tiempo hubiera abandonado una sola hora el lugar. No le interesaba mayormente el país; se quedaba allí, simplemente, por **no valer sin duda la pena hacer otra cosa.** (p. 264-265, grifo meu).

Brown era argentino e totalmente crioulo, a despeito de algum traço britânico. Havia cursado em La Plata dois ou três brilhantes anos de engenharia. Um dia, sem que soubéssemos por que, terminou seus estudos e derivou até Misiones. Creio ter ouvido dele que chegou a Iviraromí por algumas horas, para ver as ruínas. Mandou mais tarde buscar suas malas a Posadas para ficar mais dois dias, e lá o encontrei quinze anos depois, sem que em todo aquele tempo tivesse abandonado por uma hora sequer o lugar. Não se interessava maiormente pelo país, ficava ali, simplesmente, por não valer a pena sem dúvida fazer outra coisa. (Tradução minha).

Há um indicativo, nas duas últimas linhas da citação, do estado de alma melancólico da personagem, uma vez que “não vale a pena fazer outra coisa”, mas do que “ficar simplesmente por aí”: não se interessando pelo país, Brown parece esperar... nada, ou melhor, talvez terminar com aquela inexistência.

Quanto a Santiago Rivet, o narrador é mais explícito em sua descrição:

Era éste un perfecto **ex hombre**, arrojado hasta Iviraromí por la última oleada de su vida. Llegado al país veinte años atrás, y con muy brillante actuación luego en la dirección técnica de una destilería de Tucumán, redujo poco a poco el límite de sus actividades intelectuales, hasta **encallar** por fin en Iviraromí, en carácter de **despojo humano**. (p. 266, grifo meu).

Era este um perfeito ex homem, levado até Iviraromí pela última leva de sua vida. Chegado ao país vinte anos atrás, e com uma muito brilhante atuação depois na direção de uma destilaria de Tucumán, reduziu pouco a pouco o limite de suas atividades intelectuais, até encalhar por fim em Iviraromí, em condição de resto humano. (Tradução minha).

O aspecto de Rivet é terminal: o narrador resiste a chamá-lo de homem, sente a necessidade de dizer “ex-hombre”; que acaba por “encalhar” no fim de mundo dos seus dias convertido em um “resto humano”. Efetivamente, assim como Brown, a única coisa que Rivet faz é beber até desmaiar, daí sua condição. Como levados pela mesma corrente da vida, as duas personagens encontram-se todos os dias para tal feito:

Recostado al despacho de bebidas, veía pasar las horas una tras otra, sin moverse ni oír al barman, que para advertir a don Juan salía a cada instante afuera a pronosticar lluvia. Como Monsieur Rivet demostraba a su vez una gran resistencia, pronto llegaron el ex ingeniero y el ex químico a encontrarse en frecuentes vis à vis. No vaya a creerse sin embargo que esta común finalidad y fin de vida hubiera creado el menor asomo de amistad entre ellos. Don Juan, en pos de un Buenas noches, más indicado que dicho, no volvía a acordarse para nada de su compañero. M. Rivet, por su parte, no disminuía en honor de Juan Brown el desprecio que le inspiraban los doctores de Iviraromí, entre los cuales contaba naturalmente a don Juan.

Pasaban la noche juntos y solos, y a veces proseguían la mañana entera en el primer boliche abierto; pero sin mirarse siquiera. (p. 267-268).

Apoiado no balcão das bebidas, via passar as horas uma trás outra, sem se mexer nem ouvir o bárman, que para advertir Don Juan saía a todo o momento fora para prever chuva. Como Monsier Rivet demonstrava por sua vez uma grande resistência, logo chegaram o ex engenheiro e o ex químico a se encontrar em freqüentes *vis à vis*. Não se creia, porém, que essa comum finalidade e fim da vida criara o mínimo grau de amizade entre eles. Don Juan, com um Boa Noite, mas insinuado que dito, não se lembrava mais de seu colega. M. Rivet, por sua vez, não diminuía em honra de Juan Brown o desprezo que lhe inspiravam os doutores de Iviraromí, entre os quais contava naturalmente Don Juan. Passavam a noite juntos e sozinhos, e às vezes prosseguiam a manhã inteira no primeiro boteco aberto; mas sem sequer se olhar. (Tradução minha).

Como diante de uma necessidade inescrutável, os dois homens estão juntos, mas não se dirigem a palavra, sequer se olham; passam as noites “juntos e sozinhos”.

O conto aproxima-se, então, do seu clímax. Em uma dessas noites, os eventos sucedem de maneira a pôr fim àquela não existência de Rivet:

Por las razones antedichas y el manifiesto lucro que el dueño del bar obtenía con ellas, éste pasaba las noches en blanco, sin otra ocupación que atender los vasos de los dos socios, y cargar de nuevo la lámpara de alcohol. Frío, habrá que suponerlo en esas crudas noches de junio. Por ello el bolichero se rindió una noche, y después de confiar a la honorabilidad de Brown el resto de la damajuana de caña, se fue a acostar. (p. 268).

Pelas causas já ditas e o manifesto lucro que o dono do bar otinha com elas, este passava as noites em branco, sem outra tarefa que atender os copos dos dois sócios, e abastecer de novo a lâmpada de álcool. Frio, é de se supor nessas cruas noites de junho. Por isso o dono do boteco se rendeu uma noite, e depois de confiar à honorabilidade de Brown o resto do garrafão de aguardente, foi deitar. (Tradução minha).

O dono do bar vai dormir e deixa os dois homens sozinhos. Em um momento, eles percebem que tinha acabado o garrafão de aguardente. Elididos pelo álcool, a melhor ideia deles é a de beber o álcool carburado da lamparina que iluminava o ambiente:

La situación, sin embargo, se volvía intolerable. La mirada de don Juan, fija desde hacía rato en la lámpara, cayó por fin de costado sobre su socio: — Vos que sabés de todo, industrial... ¿Se puede tomar el alcohol carburado? ¡Alcohol! La sola palabra sofocó, como un soplo de fuego, la irritación de Rivet. Tartamudeó, contemplando la lámpara: —¿Carburado?... ¡Tzsh!... Porquería... Benzinas... Biridinas... ¡Tzhs!... Se puede tomar. No bastó más.

Los socios encendieron una vela, vertieron en la damajuana el alcohol con el mismo pestilente embudo, y ambos volvieron a la vida. (p. 269).

A situação, no entanto, tornou-se intolerável. O olhar de Don Juan, fixo desde havia um tempo na lâmpada, caiu por fim de soláio sobre seu sócio: — Você que sabe de tudo industrial... Pode se beber o álcool carburado? Álcool! A palavra sufocou, como um golpe de fogo, a irritação de Rivet. Gaguejou, contemplando a lâmpada: —Carburado?...Tzsg!...Porcaria.... Benzinás... Biridinas... Tzhs!... Dá para beber. Não precisou mais. Os sócios acenderam uma vela, verteram no garrafão o álcool com o mesmo funil pestilento, e ambos voltaram à vida. (Tradução minha)

O voltar à vida que só se mantinha por intoxicação não dura muito, uma vez que também o álcool carburado acaba. Não resta mais do que partir:

El alcohol carburado no es una bebida para seres humanos. Cuando hubieron vaciado la damajuana hasta la última gota, don Juan perdió por primera vez en la vida su impasible línea, y cayó, se desplomó como un elefante en la silla. Rivet sudaba hasta las mechas del cabello, y no podía arrancarse de la baranda del billar. —Vamos —le dijo don Juan, arrastrando consigo a Rivet, que resistía. Brown logró cinchar su caballo, pudo izar al químico a la grupa, y a las tres de la mañana partieron del bar al paso del flete de Brown, que siendo capaz de trotar con 100 kilos encima, bien podía caminar cargado con 140. (p. 269).

O álcool carburado não é uma bebida para seres humanos. Quando esvaziaram o garrafão até a última gota, Don Juan perdeu por primeira vez na vida sua impassível linha, e caiu, colapsou como um elefante na cadeira. Rivet suava até os fios do cabelo, e não podia sair da mesa de bilhar. — Vamos, disse Don Juan, arrastando consigo a Rivet, que resistia. Brown conseguiu colocar a cela no cavalo, pôde içar o químico na garopa, e às três da manhã partiram do boteco ao compasso do cavalo de Brown, que sendo capaz de trotar com 100 quilos em cima, bem podia caminhar carregado com 140. (Tradução minha).

É a última partida de Rivet. Após chegarem ao que Juan Brown considerou ser o início da mata e após o cavalo negar-se a querer andar um passo mais, sem ter encontrado a casa em que Brown morava, a “Taquara-Mansión”, os homens decidem passar a noite ao relento, com o brutal frio de junho da região.

El monte los detuvo de nuevo. Don Juan consideró entonces que había hecho cuanto era posible para llegar a su casa. Allí mismo ató su caballo en el primer árbol, y tendiendo a Rivet al lado suyo se acostó al pie de aquél. El químico, muy encogido, había doblado las rodillas hasta el pecho, y temblaba sin tregua. No ocupaba más espacio que una criatura —y eso flaca. Don Juan lo contempló un momento; y encogiéndose ligeramente de

hombros, apartó de sí el mandil que se había echado encima, y cubrió con él a Rivet, hecho lo cual, se tendió de espaldas sobre el pasto de hielo. (p. 270).

O monte os deteve outra vez. Don Juan considerou então que tinha feito tudo o possível para chegar a sua casa. Ali mesmo atou seu cavalo na primeira árvore, e deitando Rivet ao seu lado, deitou nos pés dele. O químico, muito encolhido, tinha dobrado os joelhos até o peito, e tremia sem parar. Não ocupava mais espaço que uma criança pequena. Don Juan o observou um momento; e encolhendo ligeiramente os ombros, apartou o manto que tinha jogado encima de si e cobriu com ele Rivet, feito o que, deitou de costas sobre a grama gelada. (Tradução minha).

É o ponto final do destino de Rivet, o qual não despertará com vida; chega por fim ao descanso.

Cuando volvió en sí, el sol estaba ya muy alto. Y a diez metros de ellos, su propia casa. Lo que había pasado era muy sencillo: Ni un solo momento se habían extraviado la noche anterior. El caballo habíase detenido la primera vez –y todas–, ante el gran árbol de Tacuara-Mansión, que el alcohol de lámparas y la niebla habían impedido ver a su dueño. Las marchas y contramarchas, al parecer interminables, habíanse concretado a sencillos rodeos alrededor del árbol familiar. De cualquier modo, acababan de ser descubiertos por el húngaro de don Juan. Entre ambos transportaron al rancho a Monsieur Rivet, en la misma postura de niño con frío en que había muerto. (p. 270).

Quando acordou, o sol estava já muito alto. E a dez metros deles, sua própria casa. O que tinha acontecido era muito simples: Nem um só momento tinham se extraviado na noite anterior. O cavalo tinha parado a primeira vez –e todas–, diante da enorme árvore de Tacuara-Mansión, que o álcool de lâmpadas e a neblina impediram ver a seu dono. As idas e vindas, intermináveis em aparência, tinham sido simples rodeios em volta da árvore familiar. De qualquer maneira, acabavam de serem descobertos pelo húngaro de Don Juan. Entre ambos transportaram à choça a monsieur Rivet, na mesma postura de criança com frio com que tinha morrido. (Tradução minha).

Os estados de alma melancólicos não poucas vezes acabam sucumbindo da maneira em que aconteceu com Rivet, da maneira em que possivelmente poderíamos imaginar como fim para o próprio Juan Brown, da forma como também acabou o Dr. Else, todos desterrados da pátria e da vida.

O melancólico perde o seu amor próprio, o que aponta uma perda relativa ao seu próprio *ego*. Assim, se no luto o que se torna pobre e vazio é o mundo externo, na melancolia esse empobrecimento acontece com o eu (*ego*).

As pulsões habitam o inconsciente humano e se encontram ativadas em uma dinâmica constante. Elas constituem os impulsos que impelem o homem a realizar ações que contribuam para sua sobrevivência e para manter a tensão pulsional/libidinal em níveis economicamente aceitáveis para o conforto psíquico e em consonância com o princípio de prazer. Cada pulsão tem como destino um objeto de desejo que responde restituindo o sujeito a libido investida e realimentando constantemente o ciclo pulsional. Ao faltar o objeto de desejo, diante da perda, o sujeito passa a se autopunir como consequência de um sentimento de culpa diante da impossibilidade da satisfação plena que as pulsões lhe reclamam. O melancólico se pune das mais diversas maneiras: a intoxicação das personagens do conto de Horacio Quiroga é uma delas, vê-se nelas o rastro deixado pela melancolia.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme anunciado no Resumo e na Introdução, o trabalho aqui apresentado teve como principal objetivo encontrar as marcas enunciativas da patologia melancólica, como proposta pela teoria psicanalítica de Sigmund Freud, nas personagens da narrativa do escritor Horacio Quiroga, melancolia que termina inevitavelmente em morte.

A justificativa do problema proposto está dada pela verificação da inexistência de abordagens similares por nós procuradas na fortuna crítica do autor. Trabalhos e artigos sobre Quiroga analisam os mais diversos assuntos, como a doença, a angústia, a fatalidade, a loucura, a luta do homem com a natureza, a solidão, enfim o autor é analisado sob as mais diversas perspectivas: econômicas, sócio-políticas, culturais, artísticas. Há análises psicanalíticas de alguns contos, também, mas não encontramos uma abordagem que trate da melancolia como patologia na narrativa quiroguiana.

Assim, cremos que a tentativa de abordagem proposta tem sua justificativa, no sentido de que pode aportar outra visão que não tenha sido antes formulada.

A advertência apoia-se no fato de que, embora no Brasil Horacio Quiroga seja relativamente pouco conhecido e muito menos ainda estudado, no contexto da literatura *rioplatense* configura um autor reconhecido, inclusive com um lugar no cânone; o problema com esses autores é justamente fundar uma análise que não tenha sido feita antes.

Isto posto, e face às premissas apontadas no início do trabalho, o ponto de partida para a organização da argumentação esteve centrado nas marcas melancólicas que a enunciação permite rastrear dentro dos diálogos, comportamentos, expressões, atitudes e pensamentos das personagens do universo quiroguiano e como esta melancolia levará as personagens à morte. Com o alvo traçado, dividimos o trabalho em três etapas.

A primeira etapa do trabalho teve por finalidade apresentar o embasamento teórico. Para a tarefa, propusemos oferecer uma explicação da Teoria Psicanalítica freudiana de maneira esquemática e sumária, tentando ao mesmo tempo dispô-la de forma didática. Tratam-se dos conceitos da Teoria já mencionados na Introdução, retomados na análise do *corpus* do trabalho no terceiro capítulo.

O conceito de melancolia como estado de alma patológico é explicado à luz de outros conceitos da teoria psicanalítica freudiana, como o das pulsões, o recalque (uma dos mecanismos de defesa do *ego*), a ambivalência emocional, a constituição do sujeito na psicanálise e sua construção psíquica, a economia libidinal, o objeto de desejo. Esses

elementos e outros que conformam a teoria psicanalítica são definidos, comentados e analisado à luz de renomados autores da área da psicanálise ou do eixo Literatura/Psicanálise, como Terry Eagleton, Jean Laplanche, Jean Bertrand Pontalis, Daniel Lagache, Fábio Herrmann, Luis Alfredo Garcia-Rosa, Elisabeth Roudinesco, Michel Plon e Alberto Talaferro, além da palavra do próprio fundador da Teoria, Sigmund Freud.

Como consta da Introdução, a intenção deste capítulo teórico foi a de fornecer ao leitor ao menos uma mínima informação em relação à teoria psicanalítica.

A segunda etapa do trabalho consistiu em apresentar ao leitor o escritor uruguaio Horacio Quiroga. Para tal, propusemos fazer uma sucinta biografia literária do autor, analisando sua obra ao mesmo tempo em que sua vida era contada, de maneira cronológica.

Por um lado, há uma narração da vida do autor enquanto homem e artista, juntando ou sobrepondo os acontecimentos de vida com o percurso artístico e de estilo como escritor. Vimos, então, que as diversas peripécias de vida influenciaram sua temática, considerando os lugares onde viveu e as pessoas as quais conheceu. Estes acontecimentos marcaram também a evolução do escritor quanto a sua inscrição em um ou outro movimento literário. O Romantismo tardio de suas origens encontra inspiração em Ruben Darío, Gustavo Adolfo Becker e as primeiras leituras de Alexandre Dumas. Em seguida, desentende-se da áurea romântica e tenta uma incursão no Decadentismo, influenciado pela efervescência cultural europeia após sua viagem a Paris. Mas logo deixa de lado também o espírito decadente, após matar, sem querer, seu melhor amigo, para se situar no que anos depois será considerado como uma nova estética chamada de Modernismo. A influência de Leopoldo Lugones aqui é determinante, tanto como escritor quanto como colega de profissão: existia certa veneração velada de Quiroga por Lugones a quem imitava em sua narrativa quase como um plágio manifesto; precisamos lembrar que eram outras épocas, em que não era tão inválido forjar-se como escritor copiando outros escritores até encontrar um estilo próprio. Seu primeiro livro, *Los Arrecifes de Coral*, de 1901, está justamente dedicado a Leopoldo Lugones. Assim, aparece no escritor uma ambígua rebeldia criativa, uma tentativa de refinamento e polimento estilístico, uma renovação estética da linguagem. Quiroga manterá reminiscências modernistas ao longo de toda sua obra, principalmente por sua cultura cosmopolita, mas a partir de 1910, quando se instala em Misiones, o escritor começa sua jornada para uma escrita mais realista, por momentos naturalista, de descrição de sucessos, personagens e lugares do ambiente da selva *misionera*.

A história de Horacio Quiroga apresentada está fundamentada em análises de diversos críticos literários, escritores, intelectuais e historiadores que foram

pesquisados para traçar justamente esse percurso de vida e obra do escritor. Os mais citados são também os mais renomados, dentre os quais se destacam Emir Rodríguez Monegal e Ezequiel Martínez Estrada. Há também, nessa primeira parte, uma menção às influências de Quiroga como escritor, a “família literária de Quiroga”, como propõe Pablo Rocca (1994, p. 8):

Más allá de los paradigmas ideales (casi ideomíticos) que le dieron siempre una razón para vivir, en la trayectoria escritural de Horacio Quiroga la literatura se presentó como problema, mucho más de lo que él mismo estuvo dispuesto a admitir en la correspondencia con sus amigos. Si, como pensaba Borges, leer es una manera de crear, Quiroga trató de formar una "familia literaria". Esa familia creada -no legada por la tradición narrativa menesterosa del Río de la Plata- casi no tenía su residencia en su propia lengua: Poe, Maupassant, Kipling, Chejov, Bret Harte, Jack London, Dostoiewski, Leopoldo Lugones le enseñaron a escribir desde el principio de su carrera, hacia 1899, o en distintas etapas de su labor creativa.

Falta a essa lista, com certeza, Rubén Darío e Charles Baudelaire, mas a intenção de Rocca é mostrar que, para Quiroga, a literatura era um ofício que ele exercia com as melhores ferramentas que tinha ao alcance. O que Ángel Rama (1985, p. 17) sentenciou com o seguinte comentário: “Es Quiroga el primer narrador que concibe la literatura como "oficio" y la composición de cuentos como "fabricación", emparentándola con las actividades de inventor y mecánico que le atrajeron siempre”.

Por fim, e conforme comentado na Introdução, a intenção do segundo capítulo é a de apresentar ao leitor o escritor uruguaio Horacio Quiroga e a sua importância no contexto das letras hispano-americanas e do movimento modernista.

A terceira e última etapa do trabalho consistiu na análise dos contos propostos. O recorte final que oferecemos contém sete contos. Um número maior seria possível, mas cremos que com os exemplos trazidos mostramos os resultados que nossa hipótese problematiza.

A temática que permeia todos os contos é a morte, causada pela melancolia das personagens. Mas essa melancolia tem diversas origens cujas causas, por sua vez, estabelecem distintos diálogos com a morte. Por isso, o capítulo divide-se em quatro partes, cada uma delas introduzida por uma categoria de representação da atitude do homem perante a morte.

Assim, temos as personagens que sentem o enfrentamento da morte e a finitude da vida, sendo proposta, neste subitem, uma visão panorâmica do que o pensamento

filosófico ocidental diz a respeito. Os dois contos analisados aqui estão próximos dessa perspectiva.

Um segundo diálogo da melancolia com a morte está dado pelo exílio e suas manifestações: ausência, saudade, desterro. É comentado o assunto de maneira teórica e são também analisados outros dois contos em que a causa da melancolia provém das angústias do exílio e da falta que este ocasiona.

Outro diálogo possível é o do vazio existencial e a “morte de si” como causadora da melancolia. Aborda-se o conceito sucintamente e se analisam mais dois contos permeados por esse viés.

Finalmente, uma última possibilidade desse diálogo morte-melancolia está dada pela solidão. Faz-se uma reflexão nesse sentido e se analisa o último conto que mostra como a solidão da personagem causa a melancolia que o leva à morte.

Na análise dos contos é colocada em primeiro plano a teoria psicanalítica freudiana para sustentar teoricamente como se produzem as marcas enunciativas que a melancolia provoca. Esse colocar em primeiro plano acontece de maneira conjunta com a colocação em primeiro plano da linguagem, uma vez que a linguagem veicula não somente o significante, mas, nas entrelinhas do texto, também o significado. Significado que mostra como, no caso da melancolia, advém um estado patológico ocasionado pela falta de objeto de desejo por sua perda, a impossibilidade de fazer o trabalho de luto e deslocar a libido para outro objeto de desejo, com o conseqüente retorno do objeto ao eu que, por meio da ambivalência emocional amor-ódio, causará a autopunição no sujeito. E a autopunição melancólica costuma ser tão severa que pode levar o sujeito ao suicídio.

Várias leituras são possíveis na análise de um conto, de um texto literário. A história da crítica literária assim o confirma desde o biografismo, em que se pensava que o escrito pelo narrador era fruto unicamente das vivências do autor, até o pós-estruturalismo, que recusa a pretensão de fazer corresponder todos os textos a uma única estrutura e, conseqüentemente, estabelecer um modelo único de análise que ignore, na prática, as diferenças entre os textos. A psicanálise tentará penetrar no signo linguístico conforme seu viés metodológico.

A literatura, como exercício da linguagem, constitui a expressão de uma subjetividade. Esta ocorre, entre outras maneiras, pela relevância do plano da expressão, pela conotação, pela polissemia. A psicanálise, por sua vez, também utiliza a linguagem como ferramenta para a aplicação de sua teoria. O relacionamento, pois, da literatura com a

psicanálise surge como inevitável, no sentido de que dificilmente poderia a psicanálise deixar de tentar desvendar os sentidos ocultos de um texto como o tenta fazer com os sonhos.

Porém, a psicanálise procura a interpretação do sentido das palavras de maneira hermenêutica, e a ação dos fenômenos em nossos sentidos, de maneira fenomenológica, pelo que sua aplicação enquanto crítica literária vai além do sentido que um autor possa querer ter dado a sua obra. Nesse ponto, existe uma irreducibilidade na interpretação que a psicanálise postula para a compreensão da obra literária.

Quanto às perspectivas futuras, cremos poder enumerar três pontos que constituem, por sua vez, possibilidades de caminhos a serem trilhados. O primeiro diz respeito ao constante trabalho de diálogo entre Literatura e Psicanálise, interface que precisa de novos trabalhos, novas leituras e novos pesquisadores que retroalimentem constantemente esse tipo de abordagem crítica. Por outro lado, e dentro dessa primeira perspectiva, verificamos que no programa de pós-graduação *Stricto Sensu* da Universidade Estadual de Londrina, e desde que o curso começou, em 1996, existe somente um trabalho que aproxima o texto literário com a psicanálise, uma dissertação intitulada *O Simbolismo de Eros e Tanatos em Cara de Bronze*, realizada por Arlete Lumi Ota em 1997, sob orientação do professor Oscar Lermann; há também uma tese escrita em 2013 por Carina Bertozzi de Lima, intitulada *Superfícies e Subterrâneos: Significações de Morte, Perda e Renascimento em Ciranda de Pedra*, sob orientação do professor Alamir Aquino Corrêa, mas que toca de maneira tangencial o assunto, limitando-se a comentar algumas páginas sobre o inconsciente junguiano. Nossa pesquisa, então, pode vir a reforçar a ideia da necessidade de mais abordagens nesse campo específico. Finalmente, consideramos que é possível trabalhar o autor Horacio Quiroga a partir da mencionada abordagem crítica, saindo da especificidade da questão do luto e da melancolia e traçando outros caminhos de crítica psicanalítica com outras temáticas possíveis no referido autor.

Assim, com a crítica psicanalítica oferecendo outra possível abordagem de leitura do texto literário, a intenção de nosso trabalho foi a de trabalhar a temática da morte, onipresente em Horacio Quiroga, causada pelo estado patológico melancólico das personagens.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAHAM, Karl. *Teoria Psicanalítica da Libido: sobre o caráter e o desenvolvimento da libido*. Rio de Janeiro: Imago, 1970.

ACEREDA, Alberto. *Del Criollismo a la Urgencia Existencial. Fatalidad y Angustia en tres Cuentos de Horacio Quiroga*. Disponível em: [https://www.google.com.br/?gws\\_rd=ssl#q=fatalidad+y+angustia+quiroga](https://www.google.com.br/?gws_rd=ssl#q=fatalidad+y+angustia+quiroga). Acessado em 03 fevereiro 2014.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Tradução Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. *A Linguagem e a Morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

ALVES-BEZERRA, Wilson. *Reverberações na Fronteira de Horacio Quiroga*. 2005. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

ANGELIDES, Sophia. A. P. *Tchekhov: Cartas para uma Poética*. São Paulo: EDUSP, 1995.

ARAÚJO, Joel Gonçalves. *Antônio Vieira, entre o Degredo e a Pátria: Percursos de Saudades*. Coimbra: Universidade de Coimbra Faculdade de Letras, 2010.

ARIÉS, Philippe. *O Homem perante a Morte*. Tradução Ana Rabaça. Lisboa: Europa-América, 1997.

ARNOLD, Wilhelm Karl; EYSENCK, Hans Jürgen; MEILI, Richard. *Dicionário de Psicologia*. Volume 3. São Paulo: Loyola, 1982.

BAUDELAIRE, Charles. *L'art Romantique*. Paris: Michel Lévy Frères Éditeurs, 1869, p.127. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=hLcTkGnsE4sC&printsec=frontcover&hl=ptBR#v=onepage&q&f=false>

BAUMAN, Zigmunt. *Mortality, immortality and other life strategies*. Cambridge e Oxford: Polity Press e Blackwell Publishers, 1992.

BÍBLIA SAGRADA. Português. Tradução João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Royal Bible, 1997. 338páginas.

BIRMAN, Joel. *Arquivos do mal-estar e da resistência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (org.) *Teoria Literária. Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas*. Maringá: Editora da Universidade Estadual de Maringá (EDUEM), 2009.

BORGES, Jorge Luis. *Inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo*. Tradução Ari Roitman, Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2008.

CÂNDIDO, Reginaldo Aparecido. *A Paixão e o Insólito em Horacio Quiroga e Murilo Rubião*. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo.

CANFIELD, Martha. *Horacio Quiroga: la Selva Sagrada y el Reino Perfectible*. Disponível em: <http://www.bdigital.unal.edu.co/40752/1/12210-31110-1-PB.pdf> Acessado em 20 janeiro 2014.

CASTELNUOVO, Elías. *La tragedia de Horacio Quiroga*. Buenos Aires: Claridad, 1937.

CASTILLO. Abelardo. *Liminar: Horacio Quiroga*. Disponível em: [http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Archivos/liminar/liminar\\_26.pdf](http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Archivos/liminar/liminar_26.pdf)

CEGALLA, Domingos Paschoal. *Dicionário de Dificuldades da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexicon Editora Digital, 2009.

CORTÁZAR, Julio. *Cuentos Completos*. Madrid: Alfaguara, 1994.

COSTA LIMA, Luis. *Estruturalismo e Teoria da Literatura : introdução às problemáticas estética e sistêmica*. Petrópolis: Vozes, 1973.

CRYSTAL, David. *The Cambridge Encyclopedia of Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

CROW, John Armstrong. *La obra literaria de Horacio Quiroga*, en *Memoria del Primer Congreso Internacional de Catedráticos de Literatura Iberoamericana*, México, 1939.

CZEKSTER, Gustavo Melo. *Horacio Quiroga e Cyro Martins: Fronteiras, confluências*. 2003. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

DARWIN, Charles. *A origem do Homem e a Seleção Sexual*. Rio de Janeiro: Hemus Editora, 1974.

DA SILVA, Vicente Ferreira. *Teoria da Solidão*. Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía, Mendoza, Argentina, marzo-abril 1949, tomo 3.

DELGADO, José. y BRIGNOLE, Alberto. *Vida y obra de Horacio Quiroga*, Montevideo, Claudio García, 1939.

DE LEON, Napoleón Baccino Ponde. (1979) *Horacio Quiroga. Itinerarios*, Montevideo, Biblioteca Nacional.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma Introdução*. Tradução Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ETCHEVERRY, Jorge. *Horacio Quiroga y la creación artística*, Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias, Depto. de Literatura Iberoamericana, 1957.

EZQUERRO, Milagros. “Los temas y la escritura quiroguianos”. *Horacio Quiroga. Todos los cuentos*. Coord. Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue. Madrid: ALLCA – Fondo de Cultura Económica, 1996. 1379-1414.

FERRATER MORA, José. *Dicionário de filosofia*. Lisboa: Dom Quixote, 1978.

FERREIRA NETTO, Geraldino Alves. Campinas: Pontes, 2011.

FLORES, Ángel. *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Caracas: Monte Avila Editores, 1976.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FRANKL, Viktor Emil. *Em Busca de Sentido*. Porto Alegre: Sulina, 1987.

FREITAS, Thiago de. *Crime e Comportamento em “A Galinha Degolada”, de Horacio Quiroga*. Anais do II Seminário Nacional Literatura e Cultura Vol. 2, São Cristóvão: GELIC, 2010.

FREUD, Sigmund. Edição *Standard Brasileira* (ESB) das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. 24 vol. Tradução Jayme Salomão (Direção Geral). Rio de Janeiro: Imago, 2006.

\_\_\_\_\_ *Rascunho E. Como se origina a angústia*. Edição *Standard Brasileira* (ESB) das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. I. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

\_\_\_\_\_ *Projeto para uma psicologia científica* (1895-1950). Edição *Standard Brasileira* (ESB) das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. I. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

\_\_\_\_\_ *O mecanismo psíquico do esquecimento* (1898) Edição *Standard Brasileira* (ESB) das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. III. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

\_\_\_\_\_ *A interpretação de sonhos* (1900) Edição *Standard Brasileira* (ESB) das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. VI e V. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

\_\_\_\_\_ *A psicopatologia da vida cotidiana* (1901) Edição *Standard Brasileira* (ESB) das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. VI. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

\_\_\_\_\_ *Três ensaios sobre a sexualidade* (1905) Edição *Standard Brasileira* (ESB) das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

\_\_\_\_\_ *Totem e tabu* (1913) Edição *Standard Brasileira* (ESB) das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

\_\_\_\_\_ *Sobre o narcisismo: uma introdução* (1914) Edição *Standard Brasileira* (ESB) das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

\_\_\_\_\_ *Os instintos e suas vicissitudes* (1915a) Edição *Standard* Brasileira (ESB) das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

\_\_\_\_\_ *Escritos sobre a Guerra e a Morte* (1915b) Edição *Standard* Brasileira (ESB) das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

\_\_\_\_\_ *O inconsciente* (1915c) Edição *Standard* Brasileira (ESB) das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

\_\_\_\_\_ *Luto e melancolia* (1917) Edição *Standard* Brasileira (ESB) das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

\_\_\_\_\_ *Além do princípio de prazer* (1920) Edição *Standard* Brasileira (ESB) das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

\_\_\_\_\_ *A psicanálise* (1923a) Edição *Standard* Brasileira (ESB) das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. VXIII. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

\_\_\_\_\_ *A teoria da libido* (1923b) Edição *Standard* Brasileira (ESB) das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. VXIII. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

\_\_\_\_\_ *O Futuro de uma Ilusão, o Mal-Estar na Civilização e outros trabalhos.* (1930) Edição *Standard* Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

GALLEGOS, Rómulo. *Doña Bárbara*. México: Porrúa Editorial, 1998.

GARCIA-ROZA, Luis Alfredo. *Freud e o Inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

\_\_\_\_\_ *Introdução à Metapsicologia Freudiana*. V.3. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

GARET, Leonardo. *Horacio Quiroga: Selección de Homenaje*. Salto: Intendencia Municipal de Salto, 1987.

GRINBERG, León; GRINBERG, Rebeca. *Psicoanálisis de la Migración y del Exilio*. Madrid: Alianza Editorial, 1982.

GUIRALDES, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. Buenos Aires: Colihue, 2005.

HECKER, Liliana. *Prólogo de Cuentos Escogidos*. Buenos Aires: Alfaguara, 2007.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Tradução Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2005.

HERRMANN, Fábio. *O que é Psicanálise*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

HOLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

HORNSTEIN, Luis. *Introdução à Psicanálise*. São Paulo: Escuta, 1989.

HUIDOBRO, Vicente. *O Espelho D'água*. In: *Altazor e Outros Poemas*. Tradução de Antônio Risério e Paulo César Souza. São Paulo: Art Editora, 1991.

JITRIK, Noé. *Horacio Quiroga, una obra de experiencia y riesgo*, Montevideo: Arca, 1959.

KIERKEGAARD, Soren. *Coleção Os Pensadores*. Tradução Carlos Grifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Montero. São Paulo: Abril, 1979.

KRISTEVA, Julia. *Sol Negro*. Tradução Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

KUBLER-ROSS, Elisabeth. *Sobre a Morte e o Morrer*. Tradução Paulo Menezes. São Paulo: Martins fontes, 1996.

LACAN, Jaques. *Escritos*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. *O Seminário - livro 2: o eu na Teoria de Freud e na Técnica Psicanalítica*. Tradução Marie Christine Laznik Penot. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

\_\_\_\_\_. *O Seminário - livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Tradução Magno Machado Dias. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

LAFFORGUE, Jorge. *Actualidad de Quiroga*, disponível em: [http://www2.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Archivos/introduc/intro\\_26.pdf](http://www2.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Archivos/introduc/intro_26.pdf)

LAGACHE, Daniel. *A Psicanálise*. Lisboa: Teorema, 1989.

LAMBOTTE, Marie-Claude. *O Discurso Melancólico*. Tradução Sandra Regina Felgueiras. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1997.

LAPLANCHE, Jean.; PONTALIS, J. *Vocabulário da Psicanálise*. Tradução Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LEBRUN, Jean-Pierre. *Um Mundo sem Limite: ensaio para uma clínica psicanalítica do social*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.

LEITES, Amalia Cardona. *Resistência e violência em Horacio Quiroga e Sérgio Faraco*. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Paroles Données*. Paris: Plon, 1984.

LUGONES, Leopoldo. *Cuento, Poesía y Ensayo*. Buenos Aires: Colihue, 2005.

MANNONI, Maud. *O Nomeável e o Inomeável*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

MARCH, Kathlee; MARTUL TOBÍO, Luis. *Ejes conceptuales del pensamiento quiroguiano*. Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 443 (mayo 1987), pp.73-87.

MARTINEZ ESTRADA, Ezequiel. *Correspondencia con Horacio Quiroga*. Barcelona: Linkgua-Digital, 2013.

- \_\_\_\_\_. *El Hermano Quiroga*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1995.
- MOLL, Albert. *Untersuchungen Über die Libido Sexualis*. Berlin: Fischer's Medicin, Buchhandlung; H. Kornfeld, 1898.
- MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária*. São Paulo: Melhoramentos, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Obra Selecta*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2004.
- MONTAÑEZ, Amanda Pérez. *Vozes do Exílio e suas manifestações nas narrativas de Julio Cortázar e Marta Traba*. Londrina: EDUEL, 2013.
- MONTERROSO, Augusto. *Las muertes de Horacio Quiroga*, en *La palabra mágica*, México: Ed.Era, 1983.
- MORA, Carmen de. *En breve: estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1995.
- MORA, José Ferrater. *Dicionário de filosofia*. Lisboa: Dom Quixote, 1978.
- NERUDA, Pablo. *Nostalgia Nerudiana. Se ha Perdido un Caballo Verde*. Diorama de la Cultura, Suplemento de *Excelsior*. México, 1969.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Assim Falou Zaratustra*. Tradução Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Crepúsculo dos Ídolos: ou a filosofia a golpes de martelo*. Tradução Édson Bini, Márcio Plugliesi. Curitiba: Hemus, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Humano, Demasiado Humano*. Tradução Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- O ESTADO DE SÃO PAULO. *Manual de Redação e Estilo*. Martins, Eduardo (org.). São Paulo: O estado de São Paulo, 1990
- ORGAMBIDE, Pedro. *Horacio Quiroga. El hombre y la obra*, Buenos Aires, Stilcograf, 1954.
- PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PERES, Urania Tourinho. *Depressão e Melancolia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Para trás da serra do mim*. Revista Scripta, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, 2002.
- PIS DIEZ, Gustavo. *Enfermedad y Literatura en Horacio Quiroga*. Revista Asclepio-Vol. LII-1-2000. Págs.. 73-88.
- PLATÃO. *Apologia de Sócrates*. Tradução André Malta. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2008.

POE, Edgard Allan. *The Complete Tales and Poems by Edgard Allan Poe*. Ney York: Barnes and Noble Classics, 2010.

\_\_\_\_\_ *Ficção completa, poesia e ensaios*. Tradução Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Aguilar, 2001.

PRIETO, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus, 2011.

QUEIROZ, Maria José de. *Os Males da Ausência*. Rio de Janeiro: Top Books, 1998.

QUIROGA, Horacio. *Cuentos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2004.

\_\_\_\_\_ *Contos de Amor de Loucura e de Morte*. Trad. De Renata Moreno. São Paulo: Martin Claret, 2014.

\_\_\_\_\_ *Cuentos de Amor de Locura y de Muerte*. Bogotá: Ediciones Nuevo Siglo, 1994.

\_\_\_\_\_ *Cuentos Escogidos*. Madrid: Alfaguara, 2007.

\_\_\_\_\_ *Decálogo do Perfeito Contista*. FARACO, Sérgio; MOREIRA, Vera (org.). São Paulo: L&M Pocket, 2009.

\_\_\_\_\_ *El Crimen del Otro*. Disponível em: [http://www.medellindigital.gov.co/Mediateca/repositorio%20de%20recursos/Quiroga,%20Horacio/Quiroga\\_Horacio-El%20Crimen%20Del%20Otro.pdf](http://www.medellindigital.gov.co/Mediateca/repositorio%20de%20recursos/Quiroga,%20Horacio/Quiroga_Horacio-El%20Crimen%20Del%20Otro.pdf)

\_\_\_\_\_ *Los Arrecifes de Coral*. Montevideo: Punto del Encuentro, 1943.

\_\_\_\_\_ *Los Desterrados*. Buenos Aires: Kapelusz, 1987.

\_\_\_\_\_ *Los Perseguidos*. Buenos Aires: Ediciones América, 1920.

\_\_\_\_\_ *Todos los cuentos*. Madrid: ARCHIVOS ALLCA XX, 1996.

RAMA, Ángel. *La Transculturación Narrativa de América Latina*. México: Siglo XXI, 1984.

\_\_\_\_\_ *Las Máscaras democráticas del Modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1985.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Española*. 23 ed. Madrid: Real Academia Española, 2014.

RIVERA, José Eustasio. *La Vorágine*. Bogotá: Editorial ABC, 1946.

RIVERA, Tânia. *Guimarães Rosa e a Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2005.

ROCCA, Pablo. *Horacio Quiroga*. Montevideo: Instituto Nacional del Libro, 1994.

RODGERS Christy. *Quiroga, Kipling, and the Exotic Frontier: A Comparative Study* Portals: A Journal in Comparative Literature. Disponível em: <http://portalsjournal.com/2006/rodgers.html>

RODRIGUEZ MONEGAL, E. *El desterrado, vida y obra de Horacio Quiroga*, Buenos Aires: Losada, 1968.

\_\_\_\_\_ *Genio y Fiigura de Horacio Quiroga*. Buenos Aires: Eudeba, 1967.

ROSEMBERG, Fernando. *Horacio Quiroga*. Buenos Aires: Kapelusz, 1987.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Tradução Vera Ribeiro, Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_ *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SALLES, Luciana. *Histórias Contadas pelo Bicho Papão: Oscar Wilde, João do Rio e Horacio Quiroga*. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

SARTRE, Jean Paul. *O Ser e o Nada*. Tradução Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 2009.

SAVATER, Fernando. *As perguntas da Vida: Uma Iniciação à Reflexão Filosófica*. Lisboa: Ed. Don Quixote, 1999.

SCHOPENHAUER Arthur. *Metafísica do Amor, Metafísica da Morte*. Tradução Jair Barboza. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

SMITH, Verity. *Encyclopaedia of Latin American Literature*. Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1977.

TALLAFERRO, Andrés. *Curso Básico de Psicanálise*. São Paulo: Martins fontes, 1996.

TANIS, Bernardo. *Solidão: clínica e cultura*. In: BARONE, Leda Maria Codeço. *A Psicanálise e a Clínica Extensa: II Encontro Psicanalítico da Teoria dos Campos por Escrito*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2005.

TEODORESCU, Paul.: *El camino de la ideología sociopolítica de Horacio Quiroga*, em *Ideologies and Literature*, N° 12, 1980.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Tradução Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva, 1975.

## **APÊNDICES**

## APÊNDICE A

### Obras De Horacio Quiroga Publicadas No Brasil

CONTOS DE AMOR DE LOUCURA E DE MORTE. ((Trad. Renata Moreno). São Paulo: Martin Claret, 2014.

CONTOS DA SELVA (Trad. Wilson Alves-Bezerra). São Paulo: Iluminuras, 2007.

CARTAS DE UM CAÇADOR (Trad. Wilson Alves-Bezerra). São Paulo: Iluminuras, 2007.

A GALINHA DEGOLADA E OUTROS CONTOS SEGUIDO DE HEROÍSMOS (Biografias Exemplares). (Trad. Sergio Faraco). Porto Alegre: LP & M Editores, 2002.

CONTOS DE AMOR, DE LOUCURA E DE MORTE (Trad. Eric Nepomuceno). Rio de Janeiro: Record, 2001.

PASSADO AMOR. (Trad. Sergio Faraco). Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.

UMA ESTAÇÃO DE AMOR (Trad. Sergio Faraco). Porto Alegre: LP & M, 1999.

HISTÓRIA DE UM LOUCO AMOR (Trad. Sergio Faraco). Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

VOZES DA SELVA (Trad. Sergio Faraco). Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

CONTOS DA SELVA (Trad. Tania Piacentini). Florianópolis: Editora da UFSC, 1989.

ANACONDA. (Trad. Angela Melim). Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

## **ANEXOS**

ANEXO A

Contos Analisados De Horacio Quiroga

Horacio Quiroga

# CUENTOS



BIBLIOTECA



AYACUCHO

Horacio Quiroga

# CUENTOS

88

SELECCIÓN Y PRÓLOGO

Emir Rodríguez Monegal

CRONOLOGÍA

Alberto F. Oreggioni

BIBLIOGRAFÍA

Horacio Jorge Becco

BIBLIOTECA  AYACUCHO

CONSEJO DIRECTIVO

Humberto Mata  
Presidente (E)

Luis Britto García  
Freddy Castillo Castellanos  
Luis Alberto Crespo  
Gustavo Pereira  
Manuel Quintana Castillo

Primera edición: 1981  
Segunda edición corregida y aumentada: 1993  
Tercera edición corregida: 2004

Derechos exclusivos de esta edición  
© BIBLIOTECA AYACUCHO, 2004  
Apartado Postal 14413  
Caracas - Venezuela - 1010  
Hecho Depósito de Ley  
Depósito Legal lf 50120048002914 (rústica)  
Depósito Legal lf 50120048002915 (empastada)  
ISBN 980-276-370-5 (rústica)  
ISBN 980-276-371-3 (empastada)

Dirección editorial: Oscar Rodríguez Ortiz  
Departamento Editorial: Clara Rey de Guido  
Asistencia editorial: Gladys García Riera  
Producción editorial: Elizabeth Coronado  
Asistencia de producción: Henry Arrayago  
Corrección de textos: María Amparo Pocoví

Concepto gráfico de colección: Juan Fresán  
Diseño de colección: Pedro Mancilla  
Diagramación: Luisa Silva  
Fotolito electrónico: Xxxxxxxx  
Impreso en Venezuela / *Printed in Venezuela*

## A LA DERIVA

EL HOMBRE PISÓ algo blanduzco, y enseguida sintió la mordedura en el pie. Saltó adelante, y al volverse con un juramento vio una yararacusú que arrollada sobre sí misma esperaba otro ataque.

El hombre echó una veloz ojeada a su pie, donde dos gotitas de sangre engrosaban dificultosamente, y sacó el machete de la cintura. La víbora vio la amenaza, y hundió más la cabeza en el centro mismo de su espiral; pero el machete cayó de lomo, dislocándole las vértebras.

El hombre se bajó hasta la mordedura, quitó las gotitas de sangre, y durante un instante contempló. Un dolor agudo nacía de los dos puntitos violetas, y comenzaba a invadir todo el pie. Apresuradamente se ligó el tobillo con su pañuelo y siguió por la picada hacia su rancho.

El dolor en el pie aumentaba, con sensación de tirante abultamiento, y de pronto el hombre sintió dos o tres fulgurantes puntadas que como relámpagos habían irradiado desde la herida hasta la mitad de la pantorrilla. Movía la pierna con dificultad; una metálica sequedad de garganta, seguida de sed quemante, le arrancó un nuevo juramento.

Llegó por fin al rancho, y se echó de brazos sobre la rueda de un trapiche. Los dos puntitos violeta desaparecían ahora en la monstruosa hinchazón del pie entero. La piel parecía adelgazada y a punto de ceder, de tensa. Quiso llamar a su mujer, y la voz se quebró en un ronco arrastre de garganta reseca. La sed lo devoraba.

—¡Dorotea! —alcanzó a lanzar en un estertor—. ¡Dame caña!

Su mujer corrió con un vaso lleno, que el hombre sorbió en tres tragos.

Pero no había sentido gusto alguno.

—¡Te pedí caña, no agua! —rugió de nuevo—. ¡Dame caña!

—¡Pero es caña, Paulino! —protestó la mujer espantada.

—¡No, me diste agua! ¡Quiero caña, te digo!

La mujer corrió otra vez, volviendo con la damajuana. El hombre tragó uno tras otro dos vasos, pero no sintió nada en la garganta.

—Bueno; esto se pone feo —murmuró entonces, mirando su pie lívido y ya con lustre gangrenoso. Sobre la honda ligadura del pañuelo, la carne desbordaba como una monstruosa morcilla.

Los dolores fulgurantes se sucedían en continuos relampagueos, y llegaban ahora a la ingle. La atroz sequedad de garganta que el aliento parecía caldear más, aumentaba a la par. Cuando pretendió incorporarse, un fulminante vómito lo mantuvo medio minuto con la frente apoyada en la rueda de palo.

Pero el hombre no quería morir, y descendiendo hasta la costa subió a su canoa. Sentóse en la popa y comenzó a palear hasta el centro del Paraná. Allí la corriente del río, que en las inmediaciones del Iguazú corre seis millas, lo llevaría antes de cinco horas a Tacurú-Pucú.

El hombre, con sombría energía, pudo efectivamente llegar hasta el medio del río; pero allí sus manos dormidas dejaron caer la pala en la canoa, y tras un nuevo vómito —de sangre esta vez— dirigió una mirada al sol que ya trasponía el monte.

La pierna entera, hasta medio muslo, era ya un bloque deforme y durísimo que reventaba la ropa. El hombre cortó la ligadura y abrió el pantalón con su cuchillo: el bajo vientre desbordó hinchado, con grandes manchas lívidas y terriblemente doloroso. El hombre pensó que no podría jamás llegar él solo a Tacurú-Pucú, y se decidió a pedir ayuda a su compadre Alves, aunque hacía mucho tiempo que estaban disgustados.

La corriente del río se precipitaba ahora hacia la costa brasileña, y el hombre pudo fácilmente atracar. Se arrastró por la picada en cuesta arriba, pero a los veinte metros, exhausto, quedó tendido de pecho.

—¡Alves! —gritó con cuanta fuerza pudo; y prestó oído en vano.

—¡Compadre Alves! ¡No me niegue este favor! —clamó de nuevo, alzando la cabeza del suelo. En el silencio de la selva no se oyó un solo rumor. El hombre tuvo aún valor para llegar hasta su canoa, y la corriente, cogién-

dola de nuevo, la llevó velozmente a la deriva.

El Paraná corre allí en el fondo de una inmensa hoya, cuyas paredes, altas de cien metros, encajonan fúnebremente el río. Desde las orillas bordeadas de negros bloques de basalto, asciende el bosque, negro también. Adelante, a los costados, detrás, la eterna muralla lúgubre, en cuyo fondo el río arremolinado se precipita en incesantes borbotones de agua fangosa. El paisaje es agresivo, y reina en él un silencio de muerte. Al atardecer, sin embargo, su belleza sombría y calma cobra una majestad única.

El sol había caído ya cuando el hombre, semitendido en el fondo de la canoa, tuvo un violento escalofrío. Y de pronto, con asombro, enderezó pesadamente la cabeza: se sentía mejor. La pierna le dolía apenas, la sed disminuía, y su pecho, libre ya, se abría en lenta inspiración.

El veneno comenzaba a irse, no había duda. Se hallaba casi bien, y aunque no tenía fuerzas para mover la mano, contaba con la caída del rocío para reponerse del todo. Calculó que antes de tres horas estaría en Tacurú-Pucú.

El bienestar avanzaba, y con él una somnolencia llena de recuerdos. No sentía ya nada ni en la pierna ni en el vientre. ¿Viviría aún su compadre Gaona en Tacurú-Pucú? Acaso viera también a su ex patrón mister Dougald, y al recibidor del obraje.

¿Llegaría pronto? El cielo, al poniente, se abría ahora en pantalla de oro, y el río se había coloreado también. Desde la costa paraguaya, ya entenebrecida, el monte dejaba caer sobre el río su frescura crepuscular, en penetrantes efluvios de azahar y miel silvestre. Una pareja de guacamayos cruzó muy alto y en silencio hacia el Paraguay.

Allá abajo, sobre el río de oro, la canoa derivaba velozmente, girando a ratos sobre sí misma ante el borbotón de un remolino. El hombre que iba en ella se sentía cada vez mejor, y pensaba entretanto en el tiempo justo que había pasado sin ver a su ex patrón Dougald. ¿Tres años? Tal vez no, no tanto. ¿Dos años y nueve meses? Acaso. ¿Ocho meses y medio? Eso sí, seguramente.

De pronto sintió que estaba helado hasta el pecho. ¿Qué sería? Y la respiración también...

Al recibidor de maderas de mister Dougald, Lorenzo Cubilla, lo había

conocido en Puerto Esperanza un viernes santo... ¿Viernes? Sí, o jueves...  
El hombre estiró lentamente los dedos de la mano.  
—Un jueves...  
Y cesó de respirar.

## EL ALMOHADÓN DE PLUMA

SU LUNA DE MIEL fue un largo escalofrío. Rubia, angelical y tímida, el carácter duro de su marido heló sus soñadas niñerías de novia. Lo quería mucho, sin embargo, a veces con un ligero estremecimiento cuando volviendo de noche juntos por la calle, echaba una furtiva mirada a la alta estatura de Jordán, mudo desde hacía una hora. Él, por su parte, la amaba profundamente, sin dárlo a conocer.

Durante tres meses —se habían casado en abril— vivieron una dicha especial. Sin duda hubiera ella deseado menos severidad en ese rígido cielo de amor, más expansiva e incauta ternura; pero el impasible semblante de su marido la contenía siempre.

La casa en que vivían influía un poco en sus estremecimientos. La blancura del patio silencioso —frisos, columnas y estatuas de mármol— producía una otoñal impresión de palacio encantado. Dentro, el brillo glacial del estuco, sin el más leve rasguño en las altas paredes, afirmaba aquella sensación de desapacible frío. Al cruzar de una pieza a otra, los pasos hallaban eco en toda la casa, como si un largo abandono hubiera sensibilizado su resonancia.

En ese extraño nido de amor, Alicia pasó todo el otoño. No obstante, había concluido por echar un velo sobre sus antiguos sueños, y aún vivía dormida en la casa hostil, sin querer pensar en nada hasta que llegaba su marido.

No es raro que adelgazara. Tuvo un ligero ataque de influenza que se arrastró insidiosamente días y días; Alicia no se reponía nunca. Al fin una

tarde pudo salir al jardín apoyada en el brazo de él. Miraba indiferente a uno y otro lado. De pronto Jordán, con honda ternura, le pasó la mano por la cabeza, y Alicia rompió enseguida en sollozos, echándole los brazos al cuello. Lloró largamente todo su espanto callado, redoblando el llanto a la menor tentativa de caricia. Luego los sollozos fueron retardándose, y aún quedó largo rato escondida en su cuello, sin moverse ni decir una palabra.

Fue ese el último día que Alicia estuvo levantada. Al día siguiente amaneció desvanecida. El médico de Jordán la examinó con suma atención, ordenándole calma y descanso absolutos.

—No sé —le dijo a Jordán en la puerta de calle, con la voz todavía baja—. Tiene una gran debilidad que no me explico, y sin vómitos, nada... Si mañana se despierta como hoy, llámeme enseguida.

Al otro día Alicia seguía peor. Hubo consulta. Constatóse una anemia de marcha agudísima, completamente inexplicable. Alicia no tuvo más desmayos, pero se iba visiblemente a la muerte. Todo el día el dormitorio estaba con las luces prendidas y en pleno silencio. Pasábanse horas sin oír el menor ruido. Alicia dormitaba. Jordán vivía casi en la sala, también con toda la luz encendida. Paseábase sin cesar de un extremo a otro, con incansable obstinación. La alfombra ahogaba sus pasos. A ratos entraba en el dormitorio y proseguía su mudo vaivén a lo largo de la cama, mirando a su mujer cada vez que caminaba en su dirección.

Pronto Alicia comenzó a tener alucinaciones, confusas y flotantes al principio, y que descendieron luego a ras del suelo. La joven, con los ojos desmesuradamente abiertos, no hacía sino mirar la alfombra a uno y otro lado del respaldo de la cama. Una noche se quedó de repente mirando fijamente. Al rato abrió la boca para gritar, y sus narices y labios se perlaron de sudor.

—¡Jordán! ¡Jordán! —clamó, rígida de espanto, sin dejar de mirar la alfombra.

Jordán corrió al dormitorio, y al verlo aparecer Alicia dio un alarido de horror.

—¡Soy yo, Alicia, soy yo!

Alicia lo miró con extravío, miró la alfombra, volvió a mirarlo, y después de largo rato de estupefacta confrontación, se serenó. Sonrió y tomó

entre las suyas la mano de su marido, acariciándola temblando.

Entre sus alucinaciones más porfiadas, hubo un antropoide, apoyado en la alfombra sobre los dedos, que tenía fijos en ella los ojos.

Los médicos volvieron inútilmente. Había allí delante de ellos una vida que se acababa, desangrándose día a día, hora a hora, sin saber absolutamente cómo. En la última consulta Alicia yacía en estupor mientras ellos la pulsaban, pasándose de uno a otro la muñeca inerte. La observaron largo rato en silencio y siguieron al comedor.

—Pst... —se encogió de hombros desalentado su médico—. Es un caso serio... poco hay que hacer...

—¡Sólo eso me faltaba! —resopló Jordán. Y tamborileó bruscamente sobre la mesa.

Alicia fue extinguiéndose en su delirio de anemia, agravado de tarde, pero que remitía siempre en las primeras horas. Durante el día no avanzaba su enfermedad, pero cada mañana amanecía lívida, en síncope casi. Parecía que únicamente de noche se le fuera la vida en nuevas olas de sangre. Tenía siempre al despertar la sensación de estar desplomada en la cama con un millón de kilos encima. Desde el tercer día este hundimiento no la abandonó más. Apenas podía mover la cabeza. No quiso que le tocaran la cama, ni aun que le arreglaran el almohadón. Sus terrores crepusculares avanzaron en forma de monstruos que se arrastraban hasta la cama y trepaban dificultosamente por la colcha.

Perdió luego el conocimiento. Los dos días finales deliró sin cesar a media voz. Las luces continuaban fúnebremente encendidas en el dormitorio y la sala. En el silencio agónico de la casa, no se oía más que el delirio monótono que salía de la cama, y el rumor ahogado de los eternos pasos de Jordán.

Murió, por fin. La sirvienta, que entró después a deshacer la cama, sola ya, miró un rato extrañada el almohadón.

—¡Señor! —llamó a Jordán en voz baja—. En el almohadón hay manchas que parecen de sangre.

Jordán se acercó rápidamente y se dobló a su vez. Efectivamente, sobre la funda, a ambos lados del hueco que había dejado la cabeza de Alicia, se veían manchitas oscuras.

—Parecen picaduras —murmuró la sirvienta después de un rato de inmóvil observación.

—Levántelo a la luz —le dijo Jordán.

La sirvienta lo levantó, pero enseguida lo dejó caer, y se quedó mirando a aquél, lívida y temblando. Sin saber por qué, Jordán sintió que los cabellos se le erizaban.

—¿Qué hay? —murmuró con la voz ronca.

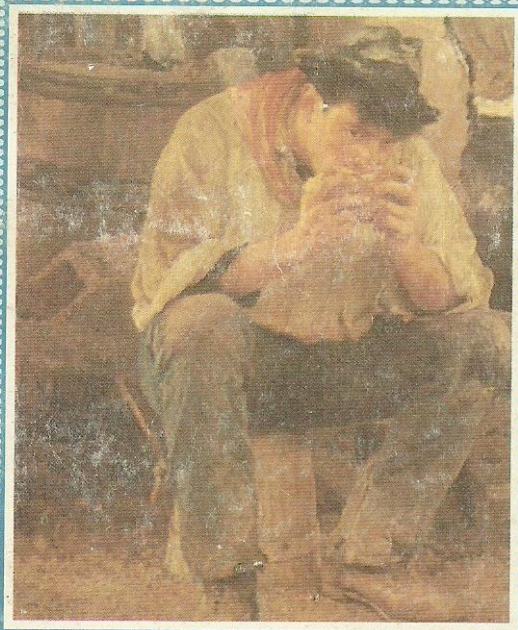
—Pesa mucho —articuló la sirvienta, sin dejar de temblar.

Jordán lo levantó; pesaba extraordinariamente. Salieron con él, y sobre la mesa del comedor Jordán cortó funda y envoltura de un tajo. Las plumas superiores volaron, y la sirvienta dio un grito de horror con toda la boca abierta, llevándose las manos crispadas a los bandós: —sobre el fondo, entre las plumas, moviendo lentamente las patas velludas, había un animal monstruoso, una bola viviente y viscosa. Estaba tan hinchado que apenas se le pronunciaba la boca.

Noche a noche, desde que Alicia había caído en cama, había aplicado sigilosamente su boca —su trompa, mejor dicho— a las sienes de aquélla, chupándole la sangre. La picadura era casi imperceptible. La remoción diaria del almohadón había impedido sin duda su desarrollo, pero desde que la joven no pudo moverse, la succión fue vertiginosa. En cinco días, en cinco noches, había vaciado a Alicia.

Estos parásitos de las aves, diminutos en el medio habitual, llegan a adquirir en ciertas condiciones proporciones enormes. La sangre humana parece serles particularmente favorable, y no es raro hallarlos en los almohadones de pluma.

Horacio Quiroga  
*Cuentos de amor  
de locura y de muerte*



*Crónica* 100 x 100

Título original:  
*Cuentos de amor de locura y de muerte*, 1917  
*Los desterrados*, 1926

© **Proyectos P&J**, 1994  
© de esta edición, **Ediciones Nuevo Siglo S.A.**, 1994  
ISBN: 987-9049-00-4

Cubierta: Detalle de *La bora del reposo*, 1903,  
de Pío COLLIVADINO (1869–1945)

Impreso en Colombia  
Printed in Colombia

Horacio Quiroga  
*Cuentos de amor  
de locura y de muerte*  
*Los desterrados*

*crónica 100 x 100*

## LOS DESTERRADOS

Misiones, como toda región de frontera, es rica en tipos pintorescos. Suelen serlo extraordinariamente, aquellos que a semejanza de las bolas de billar han nacido con efecto. Tocan normalmente banda, y emprenden los rumbos más inesperados. Así Juan Brown, que, habiendo ido por sólo unas horas a mirar las ruinas, se quedó 25 años allá; el doctor Else, a quien la destilación de naranjas llevó a confundir a su hija con una rata; el químico Rivet, que se extinguió como una lámpara, demasiado repleto de alcohol carburado; y tantos otros que, gracias al efecto, reaccionaron del modo más imprevisto.

En los tiempos heroicos del obraje y la yerba mate\*, el Alto Paraná sirvió de campo de acción a algunos tipos riquísimos de color, dos o tres de los cuales alcanzamos a conocer nosotros, treinta años después.

Figura a la cabeza de aquéllos un bandolero de un desenfado tan grande en cuestión de vidas humanas, que probaba sus winchesters sobre el primer transeúnte. Era correntino, y las costumbres y habla de su patria formaban parte de su carne misma. Llamábase Sidney Fitz-Patrick, y poseía una cultura superior a la de un egresado de Oxford.

A la misma época pertenece el cacique Pedrito, cuyas indias mansas compraron en los obrajes los primeros pantalones. Nadie le había oído a este cacique de faz poco india una palabra en lengua cristiana, has-

ta el día en que, al lado de un hombre que silbaba un aria de Traviata, el cacique prestó un momento atención, diciendo luego en perfecto castellano:

—Traviata... Yo asistí a su estreno en Montevideo el 59...

Naturalmente, ni aun en las regiones del oro o el caucho abundan tipos de este romántico color. Pero en las primeras avanzadas de la civilización al norte del Iguazú actuaron algunas figuras nada despreciables, cuando los obrajes y campamentos de yerba del Guayra se abastecían por medio de grandes lanchones izados durante meses y meses a la sirga contra una corriente de infierno, y hundidos hasta la borda bajo el peso de mercancías averiadas, charques, mulas y hombres, que a su vez tiraban como forzados, y que alguna vez regresaron solos sobre diez tacuaras a la deriva, dejando a la embarcación en el más grande silencio.

De estos primeros mensús formó parte el negro Joao Pedro, uno de los tipos de aquella época que alcanzaron hasta nosotros.

Joao Pedro había desembocado un mediodía del monte con el pantalón arremangado sobre la rodilla, y el grado de general, al frente de 8 ó 10 brasileños en el mismo estado que su jefe.

En aquel tiempo —como ahora— el Brasil desbordaba sobre Misiones, a cada revolución, hordas fugitivas cuyos machetes no siempre concluían de enjugarse en tierra extranjera. Joao Pedro, mísero soldado, debía a su gran conocimiento del monte su ascenso a general. En tales condiciones, y después de semanas de bosque virgen que los fugitivos habían perforado como diminutos ratones, los brasileños guiñaron los ojos enceguecidos ante el Paraná, en cuyas aguas albeantes hasta hacer doler los ojos el bosque se cortaba por fin.

Sin motivos de unión ya, los hombres se desbandaron. Joao Pedro remontó el Paraná hasta los obrajes, donde actuó breve tiempo, sin mayores peripecias para sí mismo. Y advertimos esto último, porque, cuando un tiempo después Joao Pedro acompañó a un agrimensor hasta el interior de la selva, concluyó en esta forma y en esta lengua de frontera el relato del viaje:

—Después tivemos um disgusto... E dos dois, volví um solo.

Durante algunos años, luego, cuidó del ganado de un extranjero, allá en los pastizales de la sierra, con el exclusivo objeto de obtener sal gratuita para cebar los barreros\* de caza, y atraer tigres. El propietario notó al fin que sus terneras morían como ex profesas enfermas en lugares estratégicos para cazar tigres, y tuvo palabras duras para su capataz. Este no respondió en el momento; pero al día siguiente los pobladores hallaban en la picada al extranjero, terriblemente azotado a machetazos, como quien cancha\* yerba de plano.

También esta vez fue breve la confianza de nuestro hombre:

—Olvidóse de que eu era home como ele... E canchel o francéis\*.

El propietario era italiano; pero lo mismo daba, pues la nacionalidad atribuida por Joao Pedro era entonces genérica para todos los extranjeros.

Años después, y sin motivo alguno que explique el cambio de país, hallamos al ex general dirigiéndose a una estancia\* del Iberá\*, cuyo dueño gozaba fama de pagar de extraño modo a los peones que reclamaban su sueldo.

Joao Pedro ofreció sus servicios, que el estanciero aceptó en estos términos:

—A vos, negro, por tus motas, te voy a pagar dos pesos y la rapadura. No te olvidés de venir a cobrar a fin de mes.

Joao Pedro salió mirándolo de reojo; y cuando a fin de mes fue a cobrar su sueldo, el dueño de la estancia le dijo:

—Tendé la mano, negro, y apretá fuerte.

Y abriendo el cajón de la mesa, le descargó encima el revólver.

Joao Pedro salió corriendo con su patrón detrás que lo tiroteaba, hasta lograr hundirse en una laguna de aguas podridas, donde, arrastrándose bajo los camalotes y pajas, pudo alcanzar un tacurú que se alzaba en el centro como un cono.

Guareciéndose tras él, el brasileño esperó, atisbando a su patrón con un ojo.

—No te movás, moreno —le gritó el otro, que había concluido sus municiones.

Joao Pedro no se movió, pues tras él el Iberá borbataba hasta el infinito. Y cuando asomó de nuevo la nariz, vio a su patrón que regresaba al galope con el winchester cogido por el medio.

Comenzó entonces para el brasileño una prolija tarea, pues el otro corría a caballo buscando hacer blanco en el negro, y éste giraba a la par alrededor del tacurú, esquivando el tiro.

—Ahí va tu sueldo, macaco\* —gritaba el estanciero al galope. Y la cúspide del tacurú volaba en pedazos.

Llegó un momento en que Joao Pedro no pudo sostenerse más, y en un instante propicio se hundió de espaldas en el agua pestilente, con los labios estirados a flor de camalotes y mosquitos, para respirar. El otro, al paso ahora, giraba alrededor de la laguna buscando al negro. Al fin se retiró, silbando en voz

baja y con las riendas sueltas sobre la cruz del caballo. En la alta noche el brasileño abordó el ribazo de la laguna, hinchado y tiritando, y huyó de la estancia, poco satisfecho al parecer del pago de su patrón, pues se detuvo en el monte a conversar con otros peones prófugos, a quienes se debía también dos pesos y la rapadura. Dichos peones llevaban una vida casi independiente, de día en el monte, y de noche en los caminos.

Pero como no podían olvidar a su ex patrón, resolvieron jugar entre ellos a la suerte el cobro de sus sueldos, recayendo dicha misión en el negro Joao Pedro, quien se encaminó, por segunda vez, a la estancia, montado en una mula.

Felizmente —pues ni uno ni otro desdeñaban la entrevista—, el peón y su patrón se encontraron; éste con su revólver al cinto, aquél con su pistola en la pretina. Ambos detuvieron sus cabalgaduras a veinte metros.

—Está bien, moreno —dijo el patrón—. ¿Venís a cobrar tu sueldo? Te voy a pagar enseguida.

—Eu vengo —respondió Joao Pedro— a quitar a vocé de en medio. Atire vocé primeiro, e nao erre.

—Me gusta, macaco. Sujétate entonces bien las motas...

—Atire.

—¿Pois nao? —dijo aquél.

—Pois é —asintió el negro, sacando la pistola.

El estanciero apuntó, pero erró el tiro. Y también esta vez de los dos hombres regresó uno solo.

\*\*\*

El otro tipo pintoresco que alcanzó hasta nosotros era también brasileño, como lo fueron casi todos los

primeros pobladores de Misiones. Se le conoció siempre por Tirafofo, sin que nadie haya sabido de él nombre otro alguno, ni aun la policía, cuyo dintel por otro lado nunca llegó a pisar.

Merece este detalle mención, porque, a pesar de haber sorbido nuestro hombre más alcohol del que pueden soportar tres jóvenes fuertes, logró siempre esquivar, fresco o borracho, el brazo de los agentes.

Las chacotas que levanta la caña en las bailantas del Alto Paraná no son cosa de broma. Un machete de monte, animado de un revés de muñeca de mensú, parte hasta el bulbo el cráneo de un jabalí; y una vez, tras un mostrador, hemos visto al mismo machete, y del mismo revés, quebrar como una caña el antebrazo de un hombre, después de haber cortado limpiamente en su vuelo el acero de una trampa de ratas, que pendía del techo.

Si en bromas de esta especie o en otras más ligeras Tirafofo fue alguna vez actor, la policía lo ignora. Viejo ya, esta circunstancia le hacía reír, al recordarla por cualquier motivo:

—¡Eu nunca estive na policia!

Por sobre todas sus actividades fue domador. En los primeros tiempos del obraje se llevaban allá mulas chúcaras\* y Tirafofo iba con ellas. Para domar, no había entonces más espacio que los rozados de la playa, y presto las mulas de Tirafofo partían a estrellarse contra los árboles o caían en los barrancos, con el domador debajo. Sus costillas se habían roto y soldado infinidad de veces, sin que su propietario guardara por ello el menor rencor a las mulas.

—¡Eu gosto mesmo —decía—, de lidiar con elas!

El optimismo era su cualidad específica. Hallaba siempre ocasión de manifestar su satisfacción de haber vivido tanto tiempo. Una de sus vanidades era el

pertenecer a los antiguos pobladores de la región, que solíamos recordar con agrado.

—¡Eu só antigo! —exclamaba, riendo y estirando desmesuradamente el cuello adelante—. ¡Antigo!

En el periodo de las plantaciones reconociábase desde lejos por sus hábitos para carpir mandioca. Este trabajo, a pleno sol de verano, y en hondonadas a veces donde no llega un soplo de aire, se lleva a cabo en las primeras horas de la mañana y en las últimas de la tarde. Desde las once a las dos el paisaje se calcina solitario en un vaho de fuego.

Estas eran las horas que elegía Tirafofo para carpir descalzo la mandioca. Quitábase la camisa, arregábase el canzoncillo\* por encima de la rodilla, y sin más protección que la de su sombrero orlado entre paño y cinta de puchos de chala\*, se doblaba a carpir concienzudamente su mandioca, con la espalda deslumbrante de sudor y reflejos.

Cuando los peones volvían de nuevo al trabajo a favor del ambiente ya respirable, Tirafofo había concluido el suyo. Recogía la azada, quitaba un pucho de su sombrero, y se retiraba fumando y satisfecho:

—¡Eu gosto —decía— de poner os yuyos pés arriba ao sol!

En la época en que yo llegué allá, solíamos hallar al paso a un negro muy viejo y flaquísimo, que caminaba con dificultad y saludaba siempre con un trémulo «Bon día, patrón» quitándose humildemente el sombrero ante cualquiera.

Era Joao Pedro.

Vivía en un rancho, lo más pequeño y lamentable que puede verse en el género, aun en un país de obrajes, al borde de un terrenito anegadizo de propiedad ajena. Todas las primaveras sembraba un poco de arroz —que todos los veranos perdía—, y las cuatro

mandiocas indispensables para subsistir, y cuyo cuidado le llevaba todo el año, arrastrando las piernas.

Sus fuerzas no daban para más.

En el mismo tiempo Tirafofo no carpió más para los vecinos. Aceptaba todavía algún trabajo de lonja\* que demoraba meses en entregar, y no se vanagloriaba ya de ser antiguo en un país totalmente transformado.

Las costumbres, en efecto, la población y el aspecto mismo del país distaban, como la realidad de un sueño, de los primeros tiempos vírgenes, cuando no había límite para la extensión de los rozados, y éstos se efectuaban entre todos y para todos, por el sistema cooperativo. No se conocía entonces la moneda, ni el Código Rural, ni las tranqueras con candado, ni los breeches\*. Desde el Pequirí al Paraná todo era Brasil y lengua materna, hasta con los francés de Posadas.

Ahora el país era distinto, nuevo, extraño y difícil. Y ellos, Tirafofo y Joao Pedro, estaban ya muy viejos para reconocerse en él.

El primero había alcanzado los ochenta años, y Joao Pedro sobrepasaba esa edad.

El enfriamiento del uno, a que el primer día nublado relegaba a quemarse las rodillas y las manos junto al fuego, y las articulaciones endurecidas del otro hiciéronles acordarse por fin, en aquel medio hostil, del dulce calor de la madre patria.

—E —decía Joao Pedro a su compatriota, mientras se resguardaban ambos del humo con la mano—. Es-temos lejos de nossa terra, seu Tirá... E un día temos de morrer.

—E —asentía Tirafofo, moviendo a su vez la cabeza—. Temos de morrer, seu Joao... E lonje da terra...

Visitábanse ahora con frecuencia, y tomaban mate en silencio, enmudecidos por aquella tardía sed de la patria. Algún recuerdo, nimio por lo común, subía a veces a los labios de alguno de ellos, suscitado por el calor del hogar.

—Havíamos na casa dois vacas... —decía el uno muy lentamente—. E eu brinqué mesmo con os cachorros de papae...

—Pois nao, seu Joao... —apoyaba el otro, manteniendo fijos en el fuego sus ojos en que sonreía una ternura casi infantil.

—E eu me lembro de todo... E de maae... A maae moza...

Las tardes pasaban de este modo, perdidos ambos de extrañeza en la flamante Misiones.

Para mayor extravío, iniciábase en aquellos días el movimiento obrero, en una región que no conserva del pasado jesuítico sino dos dogmas: la esclavitud del trabajo, para el nativo, y la inviolabilidad del patrón. Viéronse huelgas de peones que esperaban a Boycott, como a un personaje de Posadas, y manifestaciones encabezadas por un bolichero a caballo que llevaba la bandera roja, mientras los peones alfabetos cantaban apretándose alrededor de uno de ellos, para poder leer la Internacional que aquél mantenía en alto. Viéronse detenciones sin que la caña fuera su motivo —y hasta se vio la muerte de un sahib\*.

Joao Pedro, vecino del pueblo, comprendió de todo esto menos aún que el bolichero de trapo rojo, y, aterido por el otoño ya avanzado, se encaminó a la costa del Paraná.

También Tirafogo había sacudido la cabeza ante los nuevos acontecimientos. Y bajo su influjo, y el del viento frío que rechazaba el humo, los dos proscritos sintieron por fin concretarse los recuerdos natales que

acudían a sus mentes con la facilidad y transparencia de los de una criatura.

Si; la patria lejana, olvidada durante ochenta años. Y que nunca, nunca...

—¡Seu Tirá! —dijo de pronto Joao Pedro, con lágrimas fluidísimas a lo largo de sus viejos carrillos—. ¡Eu nao quero morrer sin ver a minha terra!... E muito lonje o que eu tengo vivido...

A lo que Tirafogo respondió:

—Agora mesmo eu tenía pensado proponer a você... Agora mesmo, seu Joao Pedro... eu via na cerniza a casinha... O pinto bataraz de que eu so cuidei...

Y con un puchero, tan fluido como las lágrimas de su compatriota, balbuceó:

—¡Eu quero ir lá!... ¡A nossa terra é la, seu Joao Pedro!... A maae do velho Tirafogo...

El viaje, de este modo, quedó resuelto. Y no hubo en cruzado alguno mayor fe y entusiasmo que los de aquellos dos desterrados casi caducos, en viaje hacia su tierra natal.

Los preparativos fueron breves, pues breve era lo que dejaban y lo que podían llevar consigo. Plan, en verdad, no poseían ninguno, si no es el marchar perseverante, ciego y luminoso a la vez, como de sonámbulos, y que los acercaba día a día a la ansiada patria. Los recuerdos de la edad infantil subían a sus mentes con exclusión de la gravedad del momento. Y caminando, y sobre todo cuando acampaban de noche, uno y otro partían en detalles de la memoria que parecían dulces novedades, a juzgar por el temblor de la voz.

—Eu nunca dije para você, seu Tirá... ¡O meu ir-mao más piqueno estuvo uma vez muito doente!

O, si no, junto al fuego, con una sonrisa que había acudido ya a los labios desde largo rato:

—O mate de papae cayóse uma vez de mim... ¡E batíome, seu Joao!

Iban así, riquísimos de ternura y cansancio, pues la sierra central de Misiones no es propicia al paso de los viejos desterrados. Su instinto y conocimiento del bosque proporcionábales el sustento y el rumbo por los senderos menos escarpados.

Pronto, sin embargo, debieron internarse en el monte cerrado, pues había comenzado uno de esos periodos de grandes lluvias que inundan la selva de vapores entre uno y otro chaparrón, y transforman las picadas en sonantes torrenceras de agua roja.

Aunque bajo el bosque virgen, y por violentos que sean los diluvios, el agua no corre jamás sobre la capa de humus, la miseria y la humedad ambiente no favorecen tampoco el bienestar de los que avanzan por él. Llegó pues una mañana en que los dos viejos proscritos, abatidos por la consunción y la fiebre, no pudieron ponerse en pie.

Desde la cumbre en que se hallaban, y al primer rayo de sol que rompía tardísimo la niebla, Tirafogo, con un resto más de vida que su compañero, alzó los ojos, reconociendo los pinares nativos. Allá lejos vio en el valle, por entre los altos pinos, un viejo rozado cuyo dulce verde llenábase de luz entre las sombrías araucarias\*.

—¡Seu Joao! —murmuró, sosteniéndose apenas sobre los puños—. ¡E a terra o que você pode ver lá! ¡Temos chegado, seu Joao Pedro!

Al oír esto, Joao Pedro abrió los ojos, fijándolos inmóviles en el vacío, por largo rato.

—Eu cheguei ya, meu compatricio... —dijo

Tirafogo no apartaba la vista del rozado.

—Eu vi a terra... E la... —murmuraba.

—Eu cheguei —respondió todavía el moribundo—. Você viu a terra... E eu está lá.

—O que é... seu Joao Pedro —dijo Tirafogo— o que é, e que você está de morrer... ¡Você nao chegou!

Joao Pedro no respondió esta vez. Ya había llegado.

Durante largo tiempo Tirafogo quedó tendido de cara contra el suelo mojado, removiendo de tarde en tarde los labios. Al fin abrió los ojos, y sus facciones se agrandaron de pronto en una expresión de infantil alborozo:

—¡Ya cheguei, maae!... O Joao Pedro tinha razão... ¡Vou con ele!...

## LOS INMIGRANTES

EL HOMBRE y la mujer caminaban desde las cuatro de la mañana. El tiempo, descompuesto en asfixiante calma de tormenta, tornaba aún más pesado el vaho nitroso del estero. La lluvia cayó por fin, y durante una hora la pareja, calada hasta los huesos, avanzó obstinadamente.

El agua cesó. El hombre y la mujer se miraron entonces con angustiada desesperanza.

—¿Tienes fuerzas para caminar un rato aún? —dijo él—. Tal vez los alcancemos...

La mujer, lívida y con profundas ojeras, sacudió la cabeza.

—Vamos —repuso, prosiguiendo el camino.

Pero al rato se detuvo, cogiéndose crispada de una rama. El hombre, que iba delante, se volvió al oír el gemido.

—¡No puedo más!... —murmuró ella con la boca torcida y empapada en sudor—. ¡Ay, Dios mío!...

El hombre, tras una larga mirada a su alrededor, se convenció de que nada podía hacer. Su mujer estaba encinta. Entonces, sin saber dónde ponía los pies, alucinado de excesiva fatalidad, el hombre cortó ramas, tendiolas en el suelo y acostó a su mujer encima. El se sentó a la cabecera, colocando sobre sus piernas la cabeza de aquella.

Pasó un cuarto de hora en silencio. Luego la mujer se estremeció hondamente y fue menester enseguida toda la fuerza maciza del hombre para contener aquel cuerpo proyectado violentamente a todos lados por la eclampsia.

Pasado el ataque, él quedó un rato aún sobre su mujer, cuyos brazos sujetaba en tierra con las rodillas. Al fin se incorporó, alejóse unos pasos vacilantes, se dio un puñetazo en la frente y tornó a colocar sobre sus piernas la cabeza de su mujer sumida ahora en profundo sopor.

Hubo otro ataque de eclampsia, del cual la mujer salió más inerte. Al rato tuvo otro, pero al concluir éste, la vida concluyó también.

El hombre lo notó cuando aún estaba a horcajadas sobre su mujer, sumando todas sus fuerzas para contener las convulsiones. Quedó aterrado, fijos los ojos en la bullente espuma de la boca, cuyas burbujas sanguinolentas se iban ahora resumiendo en la negra cavidad.

Sin saber lo que hacía, le tocó la mandíbula con el dedo.

—¡Carlota! —dijo con una voz que no era la suya, y que no tenía entonación alguna. El sonido de su voz lo volvió a sí, e incorporándose entonces miró a todas partes con ojos extraviados.

—Es demasiada fatalidad —murmuró.

—Es demasiada fatalidad... —murmuró otra vez, esforzándose entretanto por precisar lo que había pasado. Venían de Europa, eso no ofrecía duda; y habían dejado allá a su primogénito de dos años. Su mujer estaba encinta e iban a Makallé con otros compañeros... Habían quedado retrasados y solos porque ella no podía caminar bien... Y en malas condiciones, acaso su mujer hubiera podido encontrarse en peligro.

Y bruscamente se volvió, mirando enloquecido:

—¡Muerta, allí!...

Sentóse de nuevo, y volviendo a colocar la cabeza muerta de su mujer sobre sus muslos, pensó cuatro horas en lo que haría.

No arribó a pensar nada; pero cuando la tarde caía cargó a su mujer en los hombros y emprendió el camino de vuelta.

Bordeaban otra vez el estero. El pajonal se extendía sin fin en la noche plateada, inmóvil y todo zumbante de mosquitos. El hombre, con la nuca doblada, caminó con igual paso, hasta que su mujer muerta cayó bruscamente de su espalda. Él quedó un instante de pie, rígido, y se desplomó tras ella.

Cuando despertó, el sol quemaba. Comió bananas de filodendro, aunque hubiera deseado algo más nutritivo, puesto que antes de poder depo-

sitar en tierra sagrada el cadáver de su esposa, debían pasar días aún.

Cargó otra vez con el cadáver, pero sus fuerzas disminuían. Rodeándola entonces con lianas entretreídas, hizo un fardo con el cuerpo y avanzó así con menos fatiga.

Durante tres días, descansando, siguiendo de nuevo, bajo el cielo blanco de calor, devorado de noche por los insectos, el hombre caminó y caminó, sonambulizado de hambre, envenenado de miasmas cadavéricas—toda su misión concentrada en una sola y obstinada idea: arrancar al país hostil y salvaje el cuerpo adorado de su mujer.

La mañana del cuarto día vióse obligado a detenerse, y apenas de tarde pudo continuar su camino. Pero cuando el sol se hundía, un profundo escalofrío corrió por los nervios agotados del hombre, y tendiendo entonces el cuerpo muerto en tierra, se sentó a su lado.

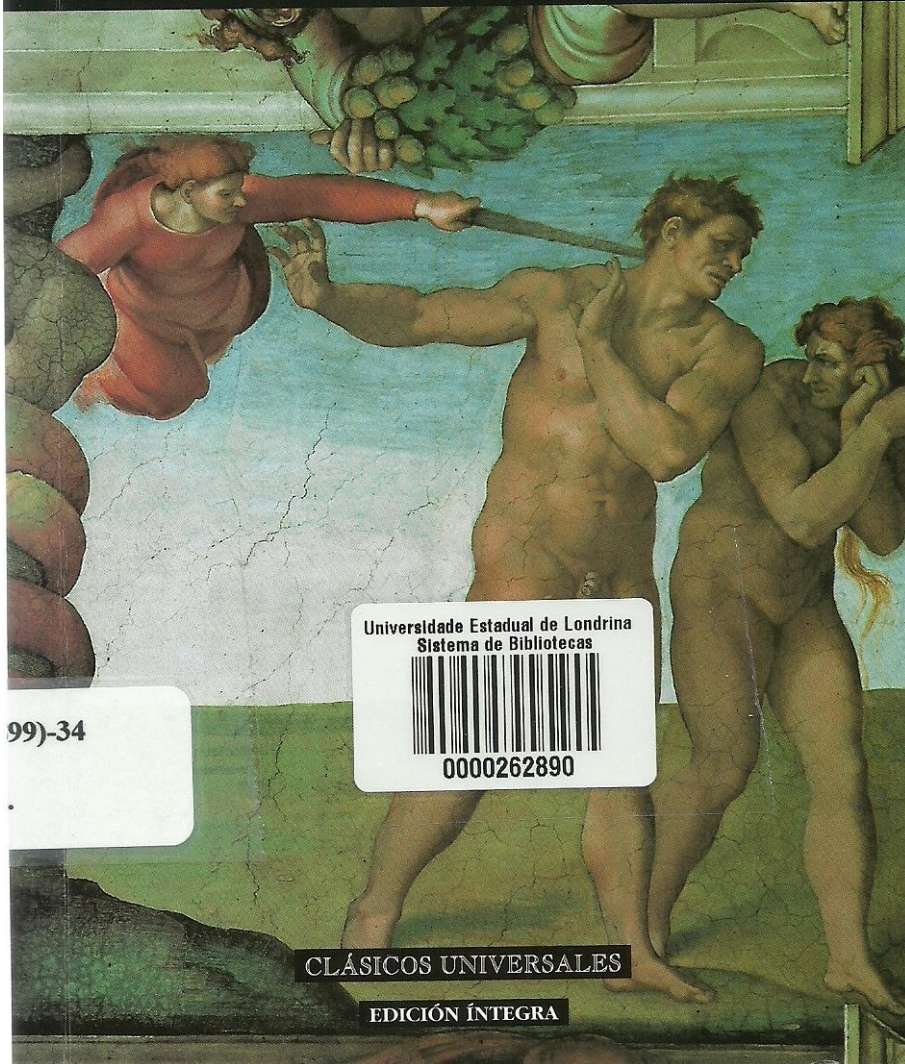
La noche había caído ya, y el monótono zumbido de mosquitos llenaba el aire solitario. El hombre pudo sentirlos tejer su punzante red sobre su rostro; pero del fondo de su médula helada los escalofríos montaban sin cesar.

La luna ocre en menguante había surgido al fin tras el estero. Las pajas altas y rígidas brillaban hasta el confín en fúnebre mar amarillento. La fiebre pernicioso subía ahora a escape.

El hombre echó una ojeada a la horrible masa blanduzca que yacía a su lado, y cruzando sus manos sobre las rodillas quedóse mirando fijamente adelante, al estero venenoso, en cuya lejanía el delirio dibujaba una aldea de Silesia, a la cual él y su mujer, Carlota Phoening, regresaban felices y ricos a buscar a su adorado primogénito.

HORACIO QUIROGA

*Cuentos de amor  
de locura y de muerte*



99)-34

Universidade Estadual de Londrina  
Sistema de Bibliotecas



0000262890

CLÁSICOS UNIVERSALES

EDICIÓN ÍNTEGRA

860(899)-34

Q8c

10.ed.

© De la edición: José Golachea  
Ilustración cubierta: Miguel Ángel, "La expulsión de Paraíso", 1511

© De la colección: Proyectos Ánfora, 1999  
© De esta edición: JORGE A. MESTAS, Ediciones Escolares, S. L.  
Avenida de Guadalix, 103  
28120 Algete (Madrid)  
Tel. 91 886 43 80  
Fax: 91 886 47 19  
E-mail: E-mail: info@mestasediciones.com  
www.mestasediciones.com

ISBN: 978-84-89163-84-3  
Depósito legal: M-37407-2011  
Impreso en España por: Gráficas Rógar, S. A.  
Pol. Industrial Alparrache, C/ Mina del Cotorro.  
28600 Navalcarnero - Madrid  
Printed in Spain - Impreso en España

Universidad Estatal de L  
Sistema de Bibliotecas



0000262890

BSICH

Primera edición: octubre, 1999.  
Segunda edición: noviembre, 2000.  
Tercera edición: julio, 2001.  
Cuarta edición: noviembre, 2002.  
Quinta edición: marzo, 2004.  
Sexta edición: octubre, 2005.  
Séptima edición: julio, 2007.  
Octava edición: junio, 2009.  
Novena edición: julio, 2011.  
Décima edición: mayo, 2013.

27/03/15  
Free Book  
NF 010.605  
13/00  
CCH/LE m/LE  
L9842

Reservados todos los derechos. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.  
Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos - www.cedro.org), si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

**LOS BUQUES SUICIDANTES**

Resulta que hay pocas cosas más terribles que encontrar en el mar un buque abandonado. Si de día el peligro es menor, de noche el buque no se ve ni hay advertencia posible: el choque se lleva a uno y otro.

Estos buques abandonados por a o por b, navegan obstinadamente a favor de las corrientes o del viento; si tienen las velas desplegadas. Recorren así los mares, cambiando caprichosamente de rumbo.

No pocos de los vapores que un buen día no llegaron a puerto, han tropezado en su camino con uno de estos buques silenciosos que viajan por su cuenta. Siempre hay probabilidad de hallarlos, a cada minuto. Por ventura las corrientes suelen enredarlos en los mares de sargazo. Los buques se detienen, por fin, aquí o allá, inmóviles para siempre en ese desierto de algas. Así, hasta que poco a poco se van deshaciendo. Pero otros llegan cada día, ocupan su lugar en silencio, de modo que el tranquilo y lúgubre puerto siempre está frecuentado.

El principal motivo de estos abandonos de buque son sin duda las tempestades y los incendios que dejan a la deriva negros esqueletos errantes. Pero hay otras causas singulares entre las que se puede incluir lo acaecido al *María Margarita*, que zarpó de Nueva York el 24 de agosto de 1903, y que el 26 de mañana se puso al habla con una corbeta, sin acusar novedad alguna. Cuatro horas más tarde, un paquete, no obteniendo respuesta, desprendió una chalupa que abordó al *María Margarita*. En el buque no había nadie. Las camisetas de los marineros se secaban a proa. La cocina estaba prendida aún. Una máquina de coser tenía la aguja suspendida sobre la costura, como si hubiera sido dejada un momento antes. No había la menor señal de lucha ni de pánico, todo en perfecto orden. Y faltaban todos. ¿Qué pasó?

La noche que aprendí esto estábamos reunidos en el puente. Ibamos a Europa, y el capitán nos contaba su historia marina, perfectamente cierta, por otro lado.

La concurrencia femenina, ganada por la sugestión del oleaje susurrante, oía estremecida. Las chicas nerviosas prestaban sin querer inquieto oído a la ronca voz de los marineros en proa. Una señora muy joven y recién casada se atrevió:

—¿No serán águilas...?

El capitán se sonrió bondadosamente:

—¿Qué, señora? ¿Águilas que se lleven a la tripulación?

Todos se rieron, y la joven hizo lo mismo, un poco cortada.

Felizmente un pasajero sabía algo de eso. Lo miramos curiosamente. Durante el viaje había sido un excelente compañero, admirando por su cuenta y riesgo, y hablando poco.

—¡Ah! ¡Si nos contara, señor! —suplicó la joven de las águilas.

—No tengo inconveniente —asintió el discreto individuo—. En dos palabras: en los mares del norte, como el *María Margarita* del capitán, encontramos una vez un barco a vela. Nuestro rumbo —viajábamos también a vela—, nos llevó casi a su lado. El singular aire de abandono que no engaña en un buque llamó nuestra atención, y disminuimos la marcha observándolo. Al fin desprendimos una chalupa; a bordo no se halló a nadie, todo estaba también en perfecto orden. Pero la última anotación del diario databa de cuatro días atrás, de modo que no sentimos mayor impresión. Aun nos reímos un poco de las famosas desapariciones súbitas. Ocho de nuestros hombres quedaron a bordo para el gobierno del nuevo buque. Viajaríamos en conserva. Al anochecer aquél nos tomó un poco de camino. Al día siguiente lo alcanzamos, pero no vimos a nadie sobre el puente. Desprendióse de nuevo la chalupa, y los que fueron recorrieron en vano el buque: todos habían desaparecido. Ni un objeto fuera de su lugar. El mar estaba absolutamente terso en toda su extensión. En la cocina hervía aún una olla con papas.

Como ustedes comprenderán, el terror supersticioso de nuestra gente llegó a su colmo. A la larga, seis se animaron a llenar el vacío, y yo fui con ellos. Apenas a bordo, mis nuevos compañeros se decidieron a beber para desterrar toda preocupación. Estaban sentados en rueda, y a la hora la mayoría cantaba ya.

Llegó mediodía y pasó la siesta. A las cuatro, la brisa cesó y las velas cayeron. Un marinero se acercó a la borda y miró el mar aceitoso. Todos se habían levantado, paseándose, sin ganas ya de hablar. Uno se sentó en un cabo arrollado y se sacó la camiseta para remendarla. Cosió un rato en silencio. De pronto se levantó y lanzó un largo silbido. Sus compañeros se volvieron. Él los miró vagamente, sorprendido también, y se sentó de nuevo. Un momento después dejó la camiseta en el rollo, avanzó a la borda y se tiró al agua. Al sentir ruido, los otros dieron vuelta la cabeza, con el ceño ligeramente fruncido. Pero enseguida parecieron olvidarse del incidente, volviendo a la apatía común.

Al rato otro se desperezó, restregóse los ojos caminando, y se tiró al agua. Pasó media hora; el sol iba cayendo. Sentí de pronto que me tocaban en el hombro.

—¿Qué hora es?

—Las cinco —respondí. El viejo marinero que me había hecho la pregunta me miró desconfiado, con las manos en los bolsillos. Miró largo rato mi pantalón, distraído. Al fin se tiró al agua.

Los tres que quedaban, se acercaron rápidamente y observaron el remolino. Se sentaron en la borda, silbando despacio, con la vista perdida a lo lejos. Uno se bajó y se tendió en el puente, cansado. Los otros desaparecieron uno tras otro. A las seis, el último de todos se levantó, se compuso la ropa, apartóse el pelo de la frente, caminó con sueño aún, y se tiró al agua.

Entonces quedé solo, mirando como un idiota el mar desierto. Todos sin saber lo que hacían, se habían arrojado al mar, envueltos en el sonambulismo moroso que flotaba en el buque. Cuando uno se tiraba al agua, los otros se volvían momentáneamente preocupados, como si recordaran algo, para olvidarse enseguida. Así habían desaparecido todos, y supongo que lo mismo los del día anterior, y los otros y los de los demás buques. Esto es todo.

Nos quedamos mirando al raro hombre con explicable curiosidad.

—¿Y usted no sintió nada? —le preguntó mi \*\*\*

— Sí; un gran desgano y obstinación de las mismas ideas, pero nada más. No sé por qué no sentí nada más. Presumo que el motivo es éste: en vez de

agotarme en una defensa angustiosa y a toda costa contra lo que sentía, como deben de haber hecho todos, y aun los marineros sin darse cuenta, acepté sencillamente esa muerte hipnótica, como si estuviese anulado ya. Algo muy semejante ha pasado sin duda a los centinelas de aquella guardia célebre, que noche a noche se ahorcaban.

Como el comentario era bastante complicado, nadie respondió. Poco después el narrador se retiraba a su camarote. El capitán lo siguió un rato de reojo.

—¡Farsante! —murmuró.

—Al contrario —dijo un pasajero enfermo, que iba a morir a su tierra—. Si fuera farsante no habría dejado de pensar en eso, y se hubiera tirado también al agua.

## LOS DESTILADORES DE NARANJA

EL HOMBRE APARECIÓ un mediodía, sin que se sepa cómo ni por dónde. Fue visto en todos los boliches de Iviraromí, bebiendo como no se había visto beber a nadie, si se exceptúan Rivet y Juan Brown. Vestía bombachas de soldado paraguayo, zapatillas sin medias y una mugrienta boina blanca terciada sobre el ojo. Fuera de beber, el hombre no hizo otra cosa que cantar alabanzas a su bastón –un nudoso palo sin cáscara–, que ofrecía a todos los peones para que trataran de romperlo. Uno tras otro los peones probaron sobre las baldosas de piedra el bastón milagroso que, en efecto, resistía a todos los golpes. Su dueño, recostado de espaldas al mostrador y cruzado de piernas, sonreía satisfecho.

Al día siguiente el hombre fue visto a la misma hora y en los mismos boliches, con su famoso bastón. Desapareció luego, hasta que un mes más tarde se lo vio desde el bar avanzar al crepúsculo por entre las ruinas, en compañía del químico Rivet. Pero esta vez supimos quien era.

Hacia 1900, el gobierno del Paraguay contrató a un buen número de sabios europeos, profesores de universidad, los menos, e industriales, los más. Para organizar sus hospitales, el Paraguay solicitó los servicios del doctor Else, joven y brillante biólogo sueco que en aquel país nuevo halló ancho campo para sus grandes fuerzas de acción. Dotó en cinco años a los hospitales y sus laboratorios de una organización que en veinte años no hubieran conseguido otros tantos profesionales. Luego, sus bríos se aduermen. El ilustre sabio paga al país tropical el pesado tributo que quema como en alcohol la actividad de tantos extranjeros, y el derrumbe no

se detiene ya. Durante quince o veinte años nada se sabe de él. Hasta que por fin se lo halla en Misiones, con sus bombachas de soldado y su boina terciada, exhibiendo como única y final de su vida, el hacer comprobar a todo el mundo la resistencia de su palo.

Este es el hombre cuya presencia decidió al manco a realizar el sueño de sus últimos meses: la destilación alcohólica de naranjas.

El manco, que ya hemos conocido con Rivet en otro relato, tenía simultáneamente en el cerebro tres proyectos para enriquecerse, y uno o dos para su diversión. Jamás había poseído un centavo ni un bien particular, faltándole además un brazo que había perdido en Buenos Aires con una manivela de auto. Pero con su solo brazo, dos mandiocas cocidas y el soldador bajo el muñón, se consideraba el hombre más feliz del mundo.

—¿Qué me falta? —solía decir con alegría, agitando su solo brazo.

Su orgullo, en verdad, consistía en un conocimiento más o menos hondo de todas las artes y oficios, en su sobriedad ascética y en dos tomos de "*L'Encyclopedie*". Fuera de esto, de su eterno optimismo y su soldador, nada poseía. Pero su pobre cabeza era en cambio una marmita bullente de ilusiones, en que los inventos industriales hervían con más frenesí que las mandiocas de su olla. No alcanzándole sus medios para aspirar a grandes cosas, planeaba siempre pequeñas industrias de consumo local, o bien dispositivos asombrosos para remontar el agua por filtración, desde el bañado del Horqueta hasta su casa.

En el espacio de tres años, el manco había ensayado sucesivamente la fabricación de maíz quebrado, siempre escaso en la localidad; de mosaicos de bleck y arena ferruginosa; de turrón de maní y miel de abejas; de resina de incienso por destilación seca; de cáscaras abrillantadas de apepú, cuyas muestras habían enloquecido de gula a los mensús; de tintura de lapacho, precipitada por la potasa; y de aceite esencial de naranja, industria en cuyo estudio lo hallamos absorbido cuando Else apareció en su horizonte.

Preciso es observar que ninguna de las anteriores industrias había enriquecido a su inventor, por la sencilla razón de que nunca llegaron a instalarse en forma.

—¿Qué me falta? —repetía contento, agitando el muñón—. Doscientos pesos. ¿Pero de dónde los voy a sacar?

Sus inventos, cierto es, no prosperaban por la falta de esos miserables pesos. Y bien se sabe que es más fácil hallar en Iviraromí un brazo de más, que diez pesos prestados. Pero el hombre no perdía jamás su optimismo, y de sus contrastes brotaban, más locas aún, nuevas ilusiones para nuevas industrias.

La fábrica de esencia de naranja fue sin embargo una realidad. Llegó a instalarse de un modo tan inesperado como la aparición de Else, sin que para ello se hubiera visto corretear al manco por los talleres yerbateros más de lo acostumbrado. El manco no tenía más material mecánico que cinco o seis herramientas esenciales, fuera de su soldador. Las piezas todas de sus máquinas salían de la casa del uno, del galpón del otro, —como las palas de su rueda Pelton, para cuya confección utilizó todos los cucharones viejos de la localidad. Tenía que trotar sin descanso tras un metro de caño o una chapa oxidada de cinc, que él, con su solo brazo y ayudado del muñón, cortaba, torcía, retorció y soldaba con enérgica fe de optimista. Así sabemos que la bomba de su caldera provino del pistón de una vieja locomotora de juguete, que el manco llegó a conquistar de su infantil dueño contándole cien veces cómo había perdido el brazo, y que los platos del alambique (su alambique no tenía refrigerante vulgar de serpentín, sino de gran estilo, de platos), nacieron de las planchas de cinc puro con que un naturalista fabricaba tambores para guardar víboras.

Pero lo más ingenioso de su nueva industria era la prensa para extraer el jugo de naranja. Constituía un barril perforado con clavos de tres pulgadas, que giraba alrededor de un eje horizontal de madera. Dentro de ese erizo, las naranjas rodaban, tropezaban con los clavos y se deshacían brincando; hasta que transformadas en una pulpa amarilla sobrenadada de aceite, iba a la caldera.

El único brazo del manco valía en el tambor medio caballo de fuerza, —aún a pleno sol de Misiones, y bajo la gruesísima y negra camiseta de marino que el manco no abandonaba ni en el verano. Pero como la ridícula bomba de juguete requería asistencia casi continua, el destilador solicitó la ayuda de un aficionado que desde los primeros días pasaba desde lejos las horas observando la fábrica, semioculto tras un árbol.

Llamábase este aficionado Malaquías Ruvidarte. Era un muchachote

de veinte años, brasileño y perfectamente negro, a quien suponíamos virgen —y lo era—, y que habiendo ido una mañana a caballo a casarse a Corpus, regresó a los tres días de noche cerrada, borracho y con dos mujeres en ancas.

Vivía con su abuela en un edificio curiosísimo, conglomerado de casillas hechas con cajones de kerosene, y que el negro arpista iba extendiendo y modificando de acuerdo con las novedades arquitectónicas que advertía en los tres o cuatro chalets que se construían entonces. Con cada novedad, Malaquíás agregaba o alzaba un ala a su edificio, y en mucho menor escala. Al punto que las galerías de su chalet de alto tenían cincuenta centímetros de luz, y por las puertas apenas podía entrar un perro. Pero el negro satisfacía así sus aspiraciones de arte, sordo a las bromas de siempre.

Tal artista no era el ayudante por dos mandiocas que precisaba el manco. Malaquíás dio vueltas al tambor una mañana entera sin decir una palabra, pero a la tarde no volvió. Y a la mañana siguiente estaba otra vez instalado observando tras el árbol.

Resumamos esta fase: el manco obtuvo muestras de aceite esencial de naranja dulce y agria, que logró remitir a Buenos Aires. De aquí le informaron que su esencia no podía competir con la similar importada, a causa de la alta temperatura a que se la había obtenido. Que sólo con nuevas muestras por presión podrían entenderse con él, vistas las deficiencias de la destilación, etc., etc.

El manco no se desanimó por esto.

—¡Pero es lo que yo decía! —nos contaba a todos alegremente, cogiéndose el muñón tras la espalda—. ¡No se puede obtener nada a fuego directo! ¡Y qué voy a hacer con la falta de plata!

Otro cualquiera, con más dinero y menos generosidad intelectual que el manco, hubiera apagado los fuegos de su alambique. Pero mientras miraba melancólico su máquina remendada, en que cada pieza eficaz había sido reemplazada por otra sucedánea, el manco pensó de pronto que aquel cáustico barro amarillento que se vertía del tambor, podría servir para fabricar alcohol de naranja. Él no era fuerte en fermentación; pero dificultades más grandes había vencido en su vida. Además, Rivet lo ayudaría.

Fue en este momento preciso cuando el doctor Else hizo su aparición

en Iviraromí.

\* \* \*

El manco había sido el único individuo de la zona que, como había acaecido con Rivet, respetó al nuevo caído. Pese al abismo en que habían rodado uno y otro, el devoto de la gran "*Encyclopedie*" no podía olvidar lo que ambos ex hombres fueran un día. Cuantas chanzas (¡y cuán duras en aquellos analfabetos de rapiña!) se hicieron al manco sobre sus dos ex hombres, lo hallaron siempre de pie.

—La caña los perdió —respondía con seriedad sacudiendo la cabeza—. Pero saben mucho...

Debemos mencionar aquí un incidente que no facilitó el respeto local hacia el ilustre médico.

En los primeros días de su presencia en Iviraromí, un votino había llegado hasta el mostrador del boliche a rogarle un remedio para su mujer que sufría de tal y cual cosa. Else lo oyó con suma atención, y volviéndose al cuadernillo de estraza sobre el mostrador, comenzó a recetar con mano terriblemente pesada. La pluma se rompía. Else se echó a reír, más pesadamente aún, y estrujó el papel, sin que se le pudiera obtener una palabra más.

—¡Yo no entiendo de esto! —repetía tan sólo.

El manco fue algo más feliz cuando acompañándolo esa misma siesta hasta el Horqueta, bajo un cielo blanco de calor, lo consultó sobre las posibilidades de aclimatar la levadura de caña al caldo de naranja; en cuánto tiempo podría aclimatarse, y en qué porcentaje mínimo.

—Rivet conoce esto mejor que yo —murmuró Else.

—Con todo —insistió el manco—. Yo me acuerdo bien de que los sacaromices iniciales...

Y el buen manco se despachó a su gusto.

Else, con la boina sobre la nariz para contrarrestar la reverberación, respondía en breves observaciones, y como a disgusto. El manco dedujo de ellas que no debía perder el tiempo aclimatando levadura alguna de caña, porque no obtendría sino caña, ni al uno por mil. Que debía esterilizar su

caldo, fosfatearlo bien, y ponerlo en movimiento con levadura de Borgoña, pedida a Buenos Aires. Podía aclimatarla, si quería perder el tiempo; pero no era indispensable...

El manco trotaba a su lado, ensanchándose el escote de la camiseta de entusiasmo y calor.

—¡Pero soy feliz! —decía—. ¡No me falta ya nada!

¡Pobre manco! Faltábale precisamente lo indispensable para fermentar sus naranjas: ocho o diez bordalesas vacías, que en aquellos días de guerra valían más pesos que los que él podía ganar en seis meses de soldar día y noche.

Comenzó sin embargo a pasar días enteros de lluvia en los almacenes de los yerbales, transformando latas vacías de nafta en envases de grasa quemada o podrida para alimentos de los peones; y a trotar por todos los boliches en procura de los barriles más viejos que para nada servían ya. Más tarde Rivet y Else —tratándose de alcohol de noventa grados—, lo ayudarían con toda seguridad...

Rivet lo ayudó, en efecto, en la medida de sus fuerzas, pues el químico nunca había sabido clavar un clavo. El manco sólo abrió, desarmó, raspó y quemó una tras otra las viejas bordalesas con medio dedo de poso violeta en cada duela —tarea ligera, sin embargo, en comparación de la de armar de nuevo las bordalesas, y a la que el manco llegaba con su brazo y cuarto tras inacabables horas de sudor.

Else había ya contribuido a la industria con cuanto se sabe hoy mismo sobre fermentos; pero cuando el manco le pidió que dirigiera el proceso fermentativo, el ex sabio se echó a reír, levantándose.

—¡Yo no entiendo nada de esto! —dijo recogiendo su bastón bajo el brazo. Y se fue a caminar por ahí, más rubio, más satisfecho y más sucio que nunca.

Tales paseos constituían la vida del médico. En todas las picadas se lo hallaba con sus zapatillas sin medias y su continente eufórico. Fuera de beber en todos los boliches y todos los días, de 11 a 16, no hacía nada más. Tampoco frecuentaba el bar, diferenciándose en esto de su colega Rivet. Pero en cambio solía hallárselo a caballo a altas horas de la noche, cogido de las orejas del animal, al que llamaba su padre y su madre, con gruesas

risas. Paseaban así horas enteras al tranco, hasta que el jinete caía por fin a reír del todo.

A pesar de esta vida ligera, algo había sin embargo capaz de arrancar al ex hombre de su limbo alcohólico; y esto lo supimos la vez que con gran sorpresa de todos, Else se mostró en el pueblo caminando rápidamente, sin mirar a nadie. Esa tarde llegaba su hija, maestra de escuela en Santo Pipó, y que visitaba a su padre dos o tres veces en el año.

Era una muchachita delgada y vestida de negro, de aspecto enfermizo y mirar hosco. Esta fue por lo menos la impresión nuestra cuando pasó por el pueblo con su padre en dirección al Horqueta. Pero según lo que dedujimos de los informes del manco, aquella expresión de la maestra era sólo para nosotros, motivada por la degradación en que había caído su padre y a la que asistíamos día a día.

Lo que después se supo confirma esta hipótesis. La chica era muy triqueña y en nada se parecía al médico escandinavo. Tal vez no fuera hija suya; él por lo menos nunca lo creyó. Su modo de proceder con la criatura lo confirma, y sólo Dios sabe cómo la maltratada y abandonada criatura pudo llegar a recibirse de maestra, y a continuar queriendo a su padre.

No pudiendo tenerlo a su lado, ella se trasladaba a verlo, dondequiera que él estuviese. Y el dinero que el doctor Else gastaba en beber, provenía del sueldo de la maestra.

El ex hombre conservaba sin embargo un último pudor: no bebía en presencia de su hija. Y este sacrificio en aras de una chinita a quien no creía hija suya, acusa más ocultos fermentos que las reacciones ultracientíficas del pobre manco.

Durante cuatro días, en esta ocasión, no se vio al médico por ninguna parte. Pero aunque cuando apareció otra vez por los boliches estaba más borracho que nunca, se pudo apreciar en los remiendos de toda su ropa, la obra de su hija.

Desde entonces, cada vez que se veía a Else fresco y serio, cruzando rápido en busca de harina y grasa, todos decíamos:

—En estos días debe de llegar su hija.

\* \* \*

CUENTOS

346

Entretanto, el manco continuaba soldando a horcajadas techos de lujo, y en los días libres, raspando y quemando duelas de barril.

No fue sólo esto: habiendo ese año madurado muy pronto las naranjas por las fortísimas heladas, el manco debió pensar en la temperatura de la bodega, a fin de que el frío nocturno, vivo aún en ese octubre, no trastornara la fermentación. Tuvo así que forrar por dentro su rancho con manojos de paja despeinada, de modo tal que aquello parecía un hirsuto y agresivo cepillo. Tuvo que instalar un aparato de calefacción, cuyo hogar constituía-lo un tambor de acaroína, y cuyos tubos de tacuara daban vueltas por entre las pajas de las paredes, a modo de gruesa serpiente amarilla. Y tuvo que alquilar —con arpista y todo, a cuenta del alcohol venidero—, el carrito de ruedas macizas del negro Malaquías, quien de este modo volvió a prestar servicios al manco, acarreándole naranjas desde el monte con su mutismo habitual y el recuerdo melancólico de sus dos mujeres.

Un hombre común se hubiera rendido a medio camino. El manco no perdía un instante su alegre y sudorosa fe.

—¡Pero no nos falta ya nada! —repetía haciendo bailar a la par del brazo entero su muñón optimista—: ¡Vamos a hacer una fortuna con esto!

Una vez aclimatada la levadura de Borgoña, el manco y Malaquías procedieron a llenar las cubas. El negro partía las naranjas de un tajo de machete, y el manco las estrujaba entre sus dedos de hierro; todo con la misma velocidad y el mismo ritmo, como si machete y mano estuvieran unidos por la misma biela.

Rivet los ayudaba a veces, bien que su trabajo consistiera en ir y venir febrilmente del colador de semillas o los barriles, a fuer de director. En cuanto al médico, había contemplado con gran atención estas diversas operaciones, con las manos hundidas en los bolsillos y el bastón bajo la axila. Y ante la invitación a que prestara su ayuda, se había echado a reír, repitiendo como siempre:

—¡Yo no entiendo nada de estas cosas!

Y fue a pasearse de un lado a otro frente al camino, deteniéndose en cada extremo a ver si venía un transeúnte.

No hicieron los destiladores en esos duros días más que cortar y cortar, y estrujar y estrujar naranjas bajo un sol de fuego y almibarados de zumo

desde la barba a los pies. Pero cuando los primeros barriles comenzaron a alcoholizarse en una fermentación tal que proyectaba a dos dedos sobre el nivel una llovizna de color topacio, el doctor Else evolucionó hacia la bodega caldeada, donde el manco se abrió el escote de entusiasmo.

—¡Y ya está! —decía—. ¿Qué nos falta ahora? ¡Unos cuantos pesos más, y nos haremos riquísimos!

Else quitó uno por uno los tapones de algodón de los barriles, y aspiró con la nariz en el agujero el delicioso perfume del vino de naranja en formación, perfume cuya penetrante frescura no se halla en caldo otro alguno de fruta. El médico levantó luego la vista a las paredes, al revestimiento amarillo de erizo, a la cañería de víbora que se desarrollaba oscureciéndose entre las pajas en un vaho de aire vibrante —y sonrió un momento con pesadez. Pero desde entonces no se apartó del alrededor de la fábrica.

Aún más, quedó a dormir allí. Else vivía en una chacra del manco, a orillas del Horqueta. Hemos omitido esta opulencia del manco, por la razón de que el gobierno nacional llama chacras a las fracciones de 25 hectáreas de monte virgen o pajonal, que vende a precio de 75 pesos la fracción, pagaderos en 6 años.

La chacra del manco consistía en un bañado solitario donde no había más que un ranchito aislado entre un círculo de cenizas, y zorros entre las pajas. Nada más. Ni siquiera hojas en la puerta del rancho.

El médico se instaló, pues, en la fábrica de las ruinas, retenido por el bouquet naciente del vino de naranja. Y aunque su ayuda fue la que conocemos, cada vez que en las noches subsiguientes el manco se despertó a vigilar la calefacción, halló siempre a Else sosteniendo el fuego. El médico dormía poco y mal; y pasaba la noche en cuclillas ante la lata de acaroína, tomando mate y naranjas caldeadas en las brasas del hogar.

La conversión alcohólica de las cien mil naranjas concluyó por fin, y los destiladores se hallaron ante ocho bordalesas de un vino muy débil, sin duda, pero cuya graduación les aseguraba asimismo cien litros de alcohol de 50 grados, fortaleza mínima que requería el paladar local.

Las aspiraciones del manco eran también locales; pero un especulativo como él, a quien preocupaba ya la ubicación de los transformadores de corriente en el futuro cable eléctrico desde el Iguazú a Buenos Aires, no podía

olvidar el aspecto puramente ideal de su producto. Trotó en consecuencia unos días en procura de algunos frascos de cien gramos para enviar muestras a Buenos Aires, y aprontó unas muestras, que alineó en el banco para enviarlas esa tarde por correo. Pero cuando volvió a buscarlas no las halló, y sí al doctor Else, sentado en la escarpa del camino, satisfechísimo de sí y con el bastón entre las manos –incapaz de un solo movimiento.

La aventura se repitió una y otra vez, al punto de que el pobre manco desistió definitivamente de analizar su alcohol: el médico, rojo, lacrimoso y resplandeciente de euforia, era lo único que hallaba.

No perdía por esto el manco su admiración por el ex sabio.

—¡Pero se lo toma todo! —nos confiaba de noche en el bar—. ¡Qué hombre! ¡No me deja una sola muestra!

Al manco faltábale tiempo para destilar con la lentitud debida, e igualmente para desechar las flegmas de su producto. Su alcohol sufría así de las mismas enfermedades que su esencia, el mismo olor viroso, e igual dejo cáustico. Por consejo de Rivet transformó en bitter aquella imposible caña, con el solo recurso de a pepú —y orozú, a efectos de la espuma.

En este definitivo aspecto entró el alcohol de naranja en el mercado. Por lo que respecta al químico y su colega, lo bebían sin tasa tal como gotaba de los platos del alambique con sus venenos cerebrales.

Una de esas siestas de fuego, el médico fue hallado tendido de espaldas a través del desamparado camino al puerto viejo, riéndose con el sol a plomo.

—Si la maestría no llega uno de estos días —dijimos nosotros—, le va a dar trabajo encontrar dónde ha muerto su padre.

Precisamente una semana después supimos por el manco que la hija de Else llegaba convaleciente de gripe.

—Con la lluvia que se apronta —pensamos otra vez—, la muchacha no va a mejorar gran cosa en el bañado del Horqueta.

Por primera vez, desde que estaba entre nosotros, no se vio al médico Else cruzar firme y apresurado ante la inminente llegada de su hija. Una hora antes de arribar la lancha fue al puerto por el camino de las ruinas, en el carrito del arpista Malaquías, cuya yegua, al paso y todo, jadeaba exhausta con las orejas mojadas de sudor.

El cielo denso y lívido, como paralizado de pesadez, no presagiaba

nada bueno, tras mes y medio de sequía. Al llegar la lancha, en efecto, comenzó a llover. La maestrita achuchada pisó la orilla chorreante bajo agua; subió bajo agua en el carrito, y bajo agua hicieron con su padre todo el trayecto, a punto de que cuando llegaron de noche al Horqueta no se oía en el solitario pajonal ni un aullido de zorro, y sí el sordo crepitar de la lluvia en el patio de tierra del rancho.

La maestrita no tuvo esta vez necesidad de ir hasta el bañado a lavar las ropas de su padre. Llovió toda la noche y todo el día siguiente, sin más descanso que la tregua acuosa del crepúsculo, a la hora en que el médico comenzaba a ver alimañas raras prendidas al dorso de sus manos.

Un hombre que ya ha dialogado con las cosas tendido de espaldas al sol, puede ver seres imprevistos al suprimir de golpe el sostén de su vida. Rivet, antes de morir un año más tarde con su litro de alcohol carburado de lámparas, tuvo con seguridad fantasías de ese orden clavadas ante la vista. Solamente que Rivet no tenía hijos; y el error de Else consistió precisamente en ver, en vez de su hija, una monstruosa rata.

Lo que primero vio fue un grande, muy grande ciempiés que daba vueltas por las paredes. Else quedó sentado con los ojos fijos en aquello, y el ciempiés se desvaneció. Pero al bajar el hombre la vista, lo vio ascender arqueado por entre sus rodillas, con el vientre y las patas hormigueantes vueltas a él—subiendo interminablemente. El médico tendió las manos delante, y sus dedos apretaron el vacío.

Sonrió pesadamente: ilusión... nada más que ilusión...

Pero la fauna del delirium tremens es mucho más lógica que la sonrisa de un ex sabio, y tiene por hábito trepar obstinadamente por las bombachas, o surgir bruscamente de los rincones.

Durante muchas horas, ante el fuego y con el mate inerte en las manos, el médico tuvo conciencia de su estado. Vio, arrancó y desenredó tranquilo más víboras de las que pueden pisarse en sueños. Alcanzó a oír una dulce voz que decía:

—Papá, estoy un poco descompuesta... Voy un momento afuera.

Else intentó todavía sonreír a una bestia que había irrumpido de golpe en medio del rancho, lanzando horribles alaridos —y se incorporó por fin aterrizado y jadeante: estaba en poder de la fauna alcohólica.

Desde las tinieblas comenzaban ya a asomar el hocico bestias innumerables. Del techo se desprendían también cosas que él no quería ver. Todo su terror sudoroso estaba ahora concentrado en la puerta, en aquellos hocicos puntiagudos que aparecían y se ocultaban con velocidad vertiginosa.

Algo como dientes y ojos asesinos de inmensa rata se detuvo un instante contra el marco, y el médico, sin apartar la vista de ella, cogió un pesado leño: la bestia, adivinando el peligro, se había ya ocultado.

Por los flancos del ex sabio, por atrás, hincábanse en sus bombachas cosas que trepaban. Pero el hombre, con los ojos fuera de las órbitas, no veía sino la puerta y los hocicos fatales.

Un instante, el hombre creyó distinguir entre el crepitar de la lluvia, un ruido más sordo y nítido. De golpe la monstruosa rata surgió en la puerta, se detuvo un momento a mirarlo, y avanzó por fin contra él. Else, enloquecido de terror, lanzó hacia ella el leño con todas sus fuerzas.

Ante el grito que lo sucedió, el médico volvió bruscamente en sí, como si el vertiginoso telón de monstruos se hubiera aniquilado con el golpe en el más atroz silencio. Pero lo que yacía aniquilado a sus pies no era la rata asesina, sino su hija.

Sensación de agua helada, escalofrío de toda la médula; nada de esto alcanza a dar impresión de un espectáculo de semejante naturaleza. El padre tuvo un resto de fuerza para levantar en brazos a la criatura y tenderla en el catre. Y al apreciar de una sola ojeada al vientre el efecto irremisiblemente mortal del golpe recibido, el desgraciado se hundió de rodillas ante su hija.

¡Su hijita! ¡Su hijita abandonada, maltratada, desechada por él! Desde el fondo de veinte años surgieron en explosión la vergüenza, la gratitud y el amor que nunca le había expresado a ella. ¡Chinita, hijita suya!

El médico tenía ahora la cara levantada hacia la enferma: nada, nada que esperar de aquel semblante fulminado.

La muchacha acababa sin embargo de abrir los ojos, y su mirada excavada y ebria ya de muerte, reconoció por fin a su padre. Esbozando entonces una dolorosa sonrisa cuyo reproche sólo el lamentable padre podía en esas circunstancias apreciar, murmuró con dulzura:

—¡Qué hiciste, papá!...

El médico hundió de nuevo la cabeza en el catre. La maestrira murmuró otra vez, buscando con la mano la boina de su padre:

—Pobre papá... No es nada... Ya me siento mucho mejor... Mañana me levanto y concluyo todo... Me siento mucho mejor, papá...

La lluvia había cesado; la paz reinaba afuera. Pero al cabo de un momento el médico sintió que la enferma hacía en vano esfuerzos para incorporarse, y al levantar el rostro vio que su hija lo miraba con los ojos muy abiertos en una brusca revelación:

—¡Yo me voy a morir, papá!...

—Hijita... —murmuró sólo el hombre.

La criatura intentó respirar hondamente, sin conseguirlo tampoco.

—¡Papá, ya me muero! Papá, hazme caso... una vez en la vida. ¡No tomes más, papá... Tu hijita...

.....

Tras un rato —una inmensidad de tiempo— el médico se incorporó y fue tambaleante a sentarse otra vez en el banco —mas no sin apartar antes con el dorso de la mano una alimaña del asiento, porque ya la red de monstruos se entretejía vertiginosamente.

Oyó todavía una voz de ultratumba:

—¡No tomes más, papá!...

El ex hombre tuvo aún tiempo de dejar caer ambas manos sobre las piernas, en un desplome y una renuncia más desesperada que el más desesperado de los sollozos de que ya no era capaz. Y ante el cadáver de su hija, el doctor Else vio otra vez asomar en la puerta los hocicos de las bestias que volvían a un asalto final.

## TACUARA-MANSIÓN

FRENTE AL RANCHO de Juan Brown, en Misiones, se levanta un árbol de gran diámetro y ramas retorcidas, que presta a aquél frondosísimo amparo. Bajo este árbol murió, mientras esperaba el día para irse a su casa, Santiago Rivet, en circunstancias bastante singulares para que merezcan ser contadas.

Misiones, colocada a la vera de un bosque que comienza allí y termina en el Amazonas, guarece a una serie de tipos a quienes podría lógicamente imputarse cualquier cosa, menos el ser aburridos. La vida más desprovista de interés al norte de Posadas, encierra dos o tres pequeñas epopeyas de trabajo o de carácter, si no de sangre. Pues bien se comprende que no son tímidos gatitos de civilización los tipos que del primer chapuzón o en el reflujó final de sus vidas, han ido a encallar allí.

Sin alcanzar los contornos pintorescos de un João Pedro, por ser otros los tiempos y otro el carácter del personaje, don Juan Brown merece mención especial entre los tipos de aquel ambiente.

Brown era argentino y totalmente criollo, a despecho de una gran reserva británica. Había cursado en La Plata dos o tres brillantes años de ingeniería. Un día, sin que sepamos por qué, cortó sus estudios y derivó hasta Misiones. Creo haberlo oído decir que llegó a Iviraromí por un par de horas, asunto de ver las ruinas. Mandó más tarde a buscar sus valijas a Posadas para quedarse dos días más, y allí lo encontré yo quince años después, sin que en todo ese tiempo hubiera abandonado una sola hora el lugar. No le interesaba mayormente el país; se quedaba allí, simplemente,

por no valer sin duda la pena hacer otra cosa.

Era un hombre joven todavía, grueso, y más que grueso muy alto, pues pesaba 100 kilos. Cuando galopaba –por excepción– era fama que se veía al caballo doblarse por el espinazo, y a don Juan sostenerlo con los pies en tierra.

En relación con su grave empaque, don Juan era poco amigo de palabras. Su rostro ancho y rapado bajo un largo pelo hacia atrás, recordaba bastante al de un tribuno del noventa y tres. Respiraba con cierta dificultad, a causa de su corpulencia. Cenaba siempre a las cuatro de la tarde, y al anochecer llegaba infaliblemente al bar, fuere el tiempo que hubiere, al paso de su heroico caballito, para retirarse también infaliblemente el último de todos. Llamábasele “don Juan” a secas, e inspiraba tanto respeto su volumen como su carácter. He aquí dos muestras de este raro carácter.

Cierta noche, jugando al truco con el juez de paz de entonces, el juez se vio en mal trance e intentó una trampa. Don Juan miró a su adversario sin decir palabra, y prosiguió jugando. Alentado el mestizo, y como la suerte continuara favoreciendo a don Juan, tentó una nueva trampa. Juan Brown echó una ojeada a las cartas, y dijo tranquilo al juez:

—Hiciste trampa de nuevo; da las cartas otra vez.

Disculpas efusivas del mestizo, y nueva reincidencia. Con igual calma, don Juan le advirtió:

—Has vuelto a hacer trampa; da las cartas de nuevo.

Cierta noche, durante una partida de ajedrez, se le cayó a don Juan el revólver, y el tiro partió. Brown recogió el revólver sin decir una palabra y prosiguió jugando, ante los bulliciosos comentarios de los contertulios, cada uno de los cuales, por lo menos, creía haber recibido la bala. Sólo al final se supo que quien la había recibido en una pierna, era el mismo don Juan.

Brown vivía solo en Tacuara-Mansión (así llamada porque estaba en verdad construida de caña tacuara, y por otro malicioso motivo). Servíale de cocinero un húngaro de mirada muy dura y abierta, y que parecía echar las palabras en explosiones a través de los dientes. Veneraba a don Juan, el cual, por su parte, apenas le dirigía la palabra.

Final de este carácter: muchos años después cuando en Iviraromí hubo

un piano, se supo recién entonces que don Juan era un eximio ejecutante.

\* \* \*

Lo más particular de don Juan Brown, sin embargo, eran las relaciones que cultivaba con monsieur Rivet, llamado oficialmente Santiago-Guido-Luciano-María Rivet.

Era éste un perfecto ex hombre, arrojado hasta Iviraromí por la última oleada de su vida. Llegado al país veinte años atrás, y con muy brillante actuación luego en la dirección técnica de una destilería de Tucumán, redujo poco a poco el límite de sus actividades intelectuales, hasta encallar por fin en Iviraromí, en carácter de despojo humano.

Nada sabemos de su llegada allá. Un crepúsculo, sentado a la puerta del bar, lo vimos desembocar del monte de las ruinas en compañía de Luisser, un mecánico manco, tan pobre como alegre, y que decía siempre no faltarle nada, a pesar de que le faltaba un brazo.

En esos momentos el optimista sujeto se ocupaba de la destilación de hojas de naranjo, en el alambique más original que darse pueda. Ya volveremos sobre esta fase suya. Pero en aquellos instantes de fiebre destilatoria la llegada de un químico industrial de la talla de Rivet fue un latigazo de excitación para las fantasías del pobre manco. Él nos informó de la personalidad de monsieur Rivet, presentándolo un sábado de noche en el bar, que desde entonces honró con su presencia.

Monsieur Rivet era un hombrecillo diminuto, muy flaco, y que los domingos se peinaba el cabello en dos grasientas ondas a ambos lados de la frente. Entre sus barbas siempre sin afeitar pero nunca largas, tendíanse constantemente adelante sus labios en un profundo desprecio por todos, y en particular por los *doctores* de Iviraromí. El más discreto ensayo de sapecadoras y secadoras de yerba mate que se comentaba en el bar, apenas arrancaba al químico otra cosa que salivazos de desprecio, y frases entrecortadas:

— ¡Tzsh!... Doctorcitos... No saben nada... ¡Tzsh!... Porquería...

Desde todos o casi todos puntos de vista, nuestro hombre era el polo opuesto del impasible Juan Brown. Y nada decimos de la corpulencia de

ambos, por cuanto nunca llegó a verse en boliche alguno del Alto Paraná, ser de hombros más angostos y flacura más raquítica que la de mosiú Rivet. Aunque esto sólo llegamos a apreciarlo en forma, la noche del domingo en que el químico hizo su entrada al bar vestido con un flamante trajecillo negro de adolescente, aun angosto de espalda y piernas para él mismo. Pero Rivet parecía estar orgulloso de él, y sólo se lo ponía los sábados y domingos de noche.

\* \* \*

El bar de que hemos hecho referencia era un pequeño hotel para refrigerio de los turistas que llegaban en invierno hasta Iviraromí a visitar las famosas ruinas jesuíticas, y que después de almorzar proseguían viaje hasta el Iguazú, regresaban a Posadas. En el resto de las horas, el bar nos pertenecía. Servía de infalible punto de reunión a los pobladores con alguna cultura de Iviraromí: 17 en total. Y era una de las mayores curiosidades en aquella amalgama de fronterizos del bosque, el que los 17 jugaran al ajedrez, y bien. De modo que la tertulia desarrollábase a veces en silencio entre espaldas dobladas sobre cinco o seis tableros, entre sujetos la mitad de los cuales no podían concluir de firmar sin secarse dos o tres veces la mano.

A las doce de la noche el bar quedaba desierto, salvo las ocasiones en que don Juan había pasado toda la mañana y toda la tarde de espaldas al mostrador de todos los boliches de Iviraromí. Don Juan era entonces incommovible. Malas noches estas para el barman, pues Brown poseía la más sólida cabeza del país. Recostado al despacho de bebidas, veía pasar las horas una tras otra, sin moverse ni oír al barman, que para advertir a don Juan salía a cada instante afuera a pronosticar lluvia.

Como monsieur Rivet demostraba a su vez una gran resistencia, pronto llegaron el ex ingeniero y el ex químico a encontrarse en frecuentes vis à vis. No vaya a creerse sin embargo que esta común finalidad y fin de vida hubiera creado el menor asomo de amistad entre ellos. Don Juan, en pos de un *Buenas noches*, más indicado que dicho, no volvía a acordarse para nada de su compañero. M. Rivet, por su parte, no disminuía en honor de Juan Brown el desprecio que le inspiraban los doctores de Iviraromí, entre los

cuales contaba naturalmente a don Juan. Pasaban la noche juntos y solos, y a veces proseguían la mañana entera en el primer boliche abierto; pero sin mirarse siquiera.

Estos originales encuentros se tornaron más frecuentes a mediar el invierno en que el socio de Rivet emprendió la fabricación de alcohol de naranja, bajo la dirección del químico. Concluida esta empresa con la catástrofe de la que damos cuenta en otro relato, Rivet concurrió todas las noches al bar, con su esbeltito traje negro. Y como don Juan pasaba en esos momentos por una de sus malas crisis, tuvieron ambos ocasión de celebrar vis à vis fantásticos, hasta llegar al último, que fue decisivo.

\* \* \*

Por las razones antedichas y el manifiesto lucro que el dueño del bar obtenía con ellas, éste pasaba las noches en blanco, sin otra ocupación que atender los vasos de los dos socios, y cargar de nuevo la lámpara de alcohol. Frío, habrá que suponerlo en esas crudas noches de junio. Por ello el bolichero se rindió una noche, y después de confiar a la honorabilidad de Brown el resto de la damajuana de caña, se fue a acostar. Demás está decir que Brown era únicamente quien respondía de estos gastos a dúo.

Don Juan, pues, y monsieur Rivet quedaron solos a las dos de la mañana, el primero en su lugar habitual, *duro* e impasible como siempre, y el químico paseando agitado con la frente en sudor, mientras afuera caía una cortante helada.

Durante dos horas no hubo novedad alguna; pero al dar las tres, la damajuana se vació. Ambos lo advirtieron, y por un largo rato los ojos globosos y muertos de don Juan se fijaron en el vacío delante de él. Al fin, volviéndose a medias, echó una ojeada a la damajuana agotada, y recuperó tras ella su pose. Otro largo rato transcurrió y de nuevo volvióse a observar el recipiente. Cogiéndolo por fin, lo mantuvo boca abajo sobre el cinc; nada; ni una gota.

Una crisis de dipsomanía puede ser derivada con lo que se quiera, menos con la brusca supresión de la droga. De vez en cuando, y a las puertas mismas del bar, rompía el canto estridente de un gallo, que hacía resoplar

a Juan Brown, y perder el compás de su marcha a Rivet. Al final, el gallo desató la lengua del químico en improperios pastosos contra los doctor-citos. Don Juan no prestaba a su cháchara convulsiva la menor atención; pero ante el constante: "Porquería... no saben nada..." del ex químico, Juan Brown volvió a él sus pesados ojos, y le dijo:

—¿Y vos qué sabés?

Rivet, al trote y salivando, se lanzó entonces en insultos del mismo jaez contra don Juan, quien lo siguió obstinadamente con los ojos. Al fin resopló, apartando la vista:

—Francés del diablo...

La situación, sin embargo, se volvía intolerable. La mirada de don Juan, fija desde hacía rato en la lámpara, cayó por fin de costado sobre su socio:

—Vos que sabés de todo, industrial... ¿Se puede tomar el alcohol carburado?

¡Alcohol! La sola palabra sofocó, como un soplo de fuego, la irritación de Rivet. Tartamudeó, contemplando la lámpara:

—¿Carburado?... ¡Tzsh!... Porquería... Benzinas... Biridinas... ¡Tzhs!... Se puede tomar.

No bastó más. Los socios encendieron una vela, vertieron en la damajuana el alcohol con el mismo pestilente embudo, y ambos volvieron a la vida.

El alcohol carburado no es una bebida para seres humanos. Cuando hubieron vaciado la damajuana hasta la última gota, don Juan perdió por primera vez en la vida su impasible línea, y cayó, se desplomó como un elefante en la silla. Rivet sudaba hasta las mechas del cabello, y no podía arrancarse de la baranda del billar.

—Vamos —le dijo don Juan, arrastrando consigo a Rivet, que resistía. Brown logró cinchar su caballo, pudo izar al químico a la grupa, y a las tres de la mañana partieron del bar al paso del flete de Brown, que siendo capaz de trotar con 100 kilos encima, bien podía caminar cargado con 140.

La noche, muy fría y clara, debía estar ya velada de neblina en la cuenca de las vertientes. En efecto, apenas a la vista del valle del Yabebirí, pudieron ver a la bruma, acostada desde temprano a lo largo del río, ascender desflecada en jirones por la falta de la serranía. Más en lo hondo aún, el bosque

tibio debía estar ya blanco de vapores.

Fue lo que aconteció. Los viajeros tropezaron de pronto con el monte, cuando debían estar ya en Tacuara-Mansión. El caballo, fatigado, se resistía a abandonar el lugar. Don Juan volvió grupa, y un rato después tenían de nuevo el bosque por delante.

—Perdidos... —pensó don Juan, castañeteando a pesar suyo, pues aun cuando la cerrazón impedía la helada, el frío no mordía menos. Tomó otro rumbo, confiando esta vez en el caballo. Bajo su saco de astracán, Brown se sentía empapado en sudor de hielo. El químico, más lesionado, bailoteaba en ancas de un lado para otro, inconsciente del todo.

El monte los detuvo de nuevo. Don Juan consideró entonces que había hecho cuanto era posible para llegar a su casa. Allí mismo ató su caballo en el primer árbol, y tendiendo a Rivet al lado suyo se acostó al pie de aquél. El químico, muy encogido, había doblado las rodillas hasta el pecho, y temblaba sin tregua. No ocupaba más espacio que una criatura —y eso flaca. Don Juan lo contempló un momento; y encogiéndose ligeramente de hombros, apartó de sí el mandil que se había echado encima, y cubrió con él a Rivet, hecho lo cual, se tendió de espaldas sobre el pasto de hielo.

.....

Cuando volvió en sí, el sol estaba ya muy alto. Y a diez metros de ellos, su propia casa.

Lo que había pasado era muy sencillo: Ni un solo momento se habían extraviado la noche anterior. El caballo habíase detenido la primera vez —y todas—, ante el gran árbol de Tacuara-Mansión, que el alcohol de lámparas y la niebla habían impedido ver a su dueño. Las marchas y contramarchas, al parecer interminables, habíanse concretado a sencillos rodeos alrededor del árbol familiar.

De cualquier modo, acababan de ser descubiertos por el húngaro de don Juan. Entre ambos transportaron al rancho a monsieur Rivet, en la misma postura de niño con frío en que había muerto. Juan Brown, por su parte, y a pesar de los porrones calientes, no pudo dormirse en largo tiempo, calculando obstinadamente, ante su tabique de cedro, el número de tablas que necesitaría el cajón de su socio.

Y a la mañana siguiente las vecinas del pedregoso camino del Yabibirí oyeron desde lejos y vieron pasar el saltarín carrito de ruedas macizas, y seguido a prisa por el manco, que se llevaba los restos del difunto químico.

\* \* \*

Maltrecho a pesar de su enorme resistencia, don Juan no abandonó en diez días Tacuara-Mansión. No faltó sin embargo quien fuera a informarse de lo que había pasado, so pretexto de consolar a don Juan y de cantar aleluyas al ilustre químico fallecido.

Don Juan lo dejó hablar sin interrumpirlo. Al fin, ante nuevas loas al intelectual desterrado en país salvaje que acababa de morir, don Juan se encogió de hombros:

—Gringo de porquería... —murmuró apartando la vista.

Y ésta fue toda la oración fúnebre de monsieur Rivet.

ANEXO B  
OBRA DE QUIROGA

BIBLIOGRAFÍA

OBRA DE HORACIO QUIROGA

I. Libros (primera edición)

- Los arrecifes de coral* (prosa y verso). Montevideo: El Siglo Ilustrado, 1901.  
*El crimen del otro* (cuentos). Buenos Aires: Emilio Spinelli, Editor, 1904.  
*Los perseguidos* (relato). Buenos Aires: Arnaldo Moen y Hno., Editor, 1905.  
*Historia de un amor turbio (novela). Los perseguidos*. Buenos Aires: Arnaldo Moen y Hno., Editor, 1908.  
*Cuentos de amor de locura y de muerte*. Buenos Aires: Soc. Coop. Editorial Ltda. "Buenos Aires", 1917.  
*Cuentos de la selva (Para los niños)*. Buenos Aires: Soc. Coop. Editorial Ltda. "Buenos Aires", 1918.  
*El salvaje* (cuentos). Buenos Aires: Soc. Coop. Editorial Ltda. "Buenos Aires", 1920.  
*Las sacrificadas* (cuentos escénicos en cuatro actos). Buenos Aires: Soc. Coop. Editorial Ltda. "Buenos Aires", 1920.  
*Anaconda* (cuentos). Buenos Aires: Agencia Gral. de Librería y Publicaciones, 1921.  
*El desierto* (cuentos). Buenos Aires: Editorial Babel, 1924.  
*La gallina degollada y otros cuentos*. Buenos Aires: Editorial Babel, 1925.  
*Los desterrados* (cuentos). Buenos Aires: Editorial Babel, 1926.  
*Pasado amor* (novela). Buenos Aires: Editorial Babel, 1929.  
*Suelo natal*. Buenos Aires: F. Crespillo, Editor, 1931.  
*Más allá* (cuentos). Estudio preliminar de Alberto Zum Felde. Buenos Aires-Montevideo: Sociedad Amigos del Libro Rioplatense, 1935.  
*El hombre artificial* (novela corta). Montevideo: Editorial Arca, 1965.

## II. Obras póstumas

- Diario de viaje a París de Horacio Quiroga* (introducción y notas de Emir Rodríguez Monegal). Montevideo: Ediciones Número, 1950.
- Cartas inéditas de Horacio Quiroga* (prólogo y notas de Arturo Sergio Visca). Montevideo: Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios, 1959.
- Cartas inéditas de Horacio Quiroga* (prólogo de Mercedes Ramírez de Rossiello; ordenación y notas de Roberto Ibáñez). Montevideo: Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios, T. II, 1959.
- Cartas inéditas y evocación de Quiroga* (por César Tiempo; presentación y notas de Arturo Sergio Visca). Montevideo: Biblioteca Nacional, Departamento de Investigaciones, 1970.

## III. Antologías de su obra

- En la noche* (selección de novelas breves) ("Horacio Quiroga", por Vicente Salaverri). Barcelona: Ediciones Cervantes, s.f.
- Cuentos* ("Horacio Quiroga", por Alberto Lasplaces). Montevideo: Claudio García Editor, T. I-IV, 1937.
- Cuentos*. Montevideo: Claudio García Editor, T. V-VI, 1940.
- Cuentos* (prólogo de John A. Crow). Montevideo: Claudio García Editor, T. VII, 1940.
- Cuentos*. Montevideo: Claudio García Editor, T. VIII-IX, 1942.
- Cuentos*. Montevideo: Claudio García Editor, T. X, 1943.
- Sus mejores cuentos* (introducción, selección y notas de John A. Crow). México: Editorial Cultura, 1943.
- Cuentos* ("Horacio Quiroga" por Alberto Zum Felde). Montevideo: Claudio García Editor, T. XI-XIII, 1945.
- Cuentos escogidos* (prólogo de Guillermo de Torre). Madrid: Editorial Aguilar (Col. Crisol, 276), 1950.
- El regreso de Anaconda y otros cuentos*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1960.
- Cuentos* (selección y prólogo de Ezequiel Martínez Estrada). La Habana: Casa de las Américas, 1964.
- Selección de cuentos* (selección y prólogo de Emir Rodríguez Monegal). Montevideo: Biblioteca Artigas (Col. Clásicos Uruguayos, 101, 102), 1966.
- Novelas cortas* (prólogo de Noé Jitrik). Montevideo: Editorial Arca, (T. I, 1908-1910), 1967.
- Novelas cortas* (notas de Jorge Ruffinelli). Montevideo: Editorial Arca, (T. II,

- 1911-1913), 1967.
- De la vida de nuestros animales* (prólogo de Mercedes Ramírez Rossiello; notas de Jorge Ruffinelli). Montevideo: Editorial Arca, 1967.
- La gallina degollada y otros cuentos*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina (Biblioteca Argentina Fundamental, 2), 1967.
- Cuentos* (prólogo de Ángel Rama; notas de Jorge Ruffinelli). Montevideo: Editorial Arca, (T. I, 1905-1910 y T. II, 1910-1938), 1968.
- A la deriva y otros cuentos*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina (Biblioteca Uruguaya Fundamental, N° 1), 1968.
- Cuentos de horror* (presentación de Ángel Rama). Montevideo: Editorial Arca, 1968.
- Cuentos* (selección, estudio preliminar y notas críticas e informativas por Raimundo Lazo). México: Editorial Porrúa, 1968.
- Cuentos escogidos* (introducción de Jean Franco). Oxford: Pergamon Press Ltd., 1968.
- La vida en Misiones* (prólogo y notas de Jorge Ruffinelli). Montevideo: Editorial Arca, 1969.
- Sobre literatura* (prólogo de Roberto Ibáñez). Montevideo: Editorial Arca, 1970.
- Época modernista*. Montevideo: Editorial Arca, 1971.
- Horacio Quiroga. Sus mejores cuentos* (prólogo de Mario Rodríguez Fernández con un "Apéndice: El Decálogo del perfecto cuentista"). Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1971.
- Cuentos completos* (compilación de Alfonso Llambías de Azevedo). Montevideo: Ediciones de la Plaza, 1978.
- Más allá* (prólogo de Eduardo Romano; notas de Marta Bustos). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980.
- Más cuentos* (introducción de Arturo Santo Alabarce). México: Editorial Porrúa, 1980.
- Cuentos* (selección y prólogo de Emir Rodríguez Monegal). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.
- El síncope blanco y otros cuentos de horror*. Madrid: Ediciones Valdemar, 1987.
- Los cuentos de mis hijos* (prólogo de Ángel Rama; ilustraciones de Francisco Meléndez). Madrid: Ediciones Alfaguara, 1988.
- El hombre artificial. El mono que asesinó. Las fieras cómplices. El devorador de hombres*. Madrid: Editorial Valdemar, 1989.
- El hombre muerto* (edición con juicios críticos). Bogotá: Editorial Norma, 1990.
- Cuentos escogidos* (selección y presentación de Gustavo Díaz Solís; glosario de Clara Rey de Guido). Caracas: Biblioteca Ayacucho (Colección Claves de América), 1992.

*Todos los cuentos*. Edición crítica. Napoleón Baccino Ponce de León . Jorge Laforgue, coordinadores. (Establecimiento del texto y notas de Napoleón Baccino Ponce de León y Pablo Rocca.) (1ª ed. 1993; 2ª ed. 1996). Madrid: UNESCO (Colección Archivos, 26), 1997.

#### IV. Ensayos y crítica

- ABREU GÓMEZ, Ermilo. *Horacio Quiroga*. Washington: Unión Panamericana, 1951.
- ALAZRAKI, Jaime. "Variaciones del tema de la muerte", *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Ángel Flores, comp. Caracas: Monte Ávila Editores, 1976: 157-170.
- \_\_\_\_\_. "Relectura de Horacio Quiroga", *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Enrique Pupo-Walker, Madrid: Editorial Castafia, 1980: 64-80.
- AMORIM, Enrique. *El Quiroga que yo conocí*. Montevideo: Editorial Arca, 1983.
- ARANGO, Manuel Antonio. *Lo fantástico en el tema de la muerte en dos cuentos de Horacio Quiroga: "El almohadón de plumas" y "La insolación"*. Medellín: Editorial Bedout, 1980.
- ARIAS, Salvador. "Variaciones sobre un tema obligado en un cuento de Horacio Quiroga", *A propósito de Horacio Quiroga y su obra*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 1990: 21-35.
- BACCINO PONCE DE LEÓN, Napoleón. "Nota filológica preliminar", *Todos los cuentos*. Horacio Quiroga, Madrid: Colección Archivos, 26, 1997: XLV-LIII.
- \_\_\_\_\_. "Glosario", *Todos los cuentos*. Horacio Quiroga. Madrid: UNESCO (Colección Archivos, 26) 1997: 1221-1230.
- \_\_\_\_\_. *Horacio Quiroga. Itinerario*. Montevideo: Biblioteca Nacional, 1979.
- BARBAGELATA, Hugo D. *La novela y el cuento en Hispanoamérica*. Montevideo: Talleres Gráficos Míguez, 1947.
- BARRENECHEA, Ana María y Emma Susana Speratti-Piñero. *La literatura fantástica en Argentina*. México: Imprenta Universitaria, 1957.
- BEADSELL, Peter R. *Horacio Quiroga. Cuentos de amor de locura y de muerte*. Valencia: Grant y Cutler/Támesis, 1986.
- BECCO, Horacio Jorge. *Cuentistas argentinos*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961.
- \_\_\_\_\_. "Estudio preliminar", *Cuentos de las provincias argentinas*. Buenos Aires: Editorial Huemul, 1980: 5-24.
- BRATOSEVICH, Nicolás. "Los desterrados como libro", *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Ángel Flores, comp. Caracas: Monte Ávila Editores, 1976: 253-

268.

- \_\_\_\_\_. "La efectividad del mito", *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Ángel Flores, comp. Caracas: Monte Ávila Editores, 1976: 63-81.
- \_\_\_\_\_. *El estilo de Horacio Quiroga en sus cuentos*. Madrid: Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica. II. Estudios y Ensayos, 188), 1983.
- BOLLO, Sarah. *Literatura uruguaya, 1807-1975*. Montevideo: Universidad de la República, 1976.
- BOULE-CHRISTAUFLU, Anne. "La selva y sus conflictos: (a) Los animales", *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Ángel Flores, comp. Caracas: Monte Ávila Editores, 1976: 125-127.
- BRAVO, Víctor. *Los poderes de la ficción*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1987.
- BUENO, Salvador. *Aproximaciones a la literatura hispanoamericana*. La Habana: Ediciones Unión, 1967.
- CAMPRA, Rosalba. *América Latina: La identidad y la máscara*. México: Siglo XXI Editores, 1987.
- CANFIELD, Martha L. "Transformación del sitio: verosimilitud y sacralidad de la selva", *Todos los cuentos*. Horacio Quiroga, Madrid: UNESCO (Colección Archivos, 26), 1997: 1379-1414.
- CARRERA, Gustavo Luis. "La selva y sus conflictos: (b) Los trabajadores", *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Ángel Flores, Caracas: Monte Ávila Editores, 1976: 129-149.
- CASTILLO, Abelardo. "Liminar: Horacio Quiroga", *Todos los cuentos*. Horacio Quiroga, Madrid: UNESCO (Colección Archivos, 26), 1997: XXI-XXXIII.
- CÓCARO, Nicolás. *Lo pasajero y lo perdurable*. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1989.
- COLLARD, Andrés M. *La temática de Horacio Quiroga*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1955.
- CONTERIS, Hiber. "El amor, la locura, la muerte", *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Ángel Flores, Caracas: Monte Ávila Editores, 1976: 151-156.
- CONS, Dix Scott. *Horacio Quiroga. The master storyteller; A study of the creative processes*. Austin: The University of Texas, 1964.
- COSUELO, Jorge Miguel. "Horacio Quiroga y el cine", *Ocho escritores por ocho periodistas*. Buenos Aires: Timerman Editores, 1976.
- CROS, Edmond. "Implicaciones psíquicas e ideológicas de la mitificación del espacio en 'Anaconda' de Horacio Quiroga", *Homenaje a Alfredo A. Roggiano: En este aire de América*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1990: 209-221.
- CROW, John. "La obra literaria de Horacio Quiroga", *Cuentos*. Horacio Quiroga,

- Montevideo: Claudio García Editor, 1940: 7-47.
- \_\_\_\_\_. "Introducción", *Sus mejores cuentos*. Horacio Quiroga, México: Editorial Cultura, 1943: IX-LII.
- CVITANOVIC, Dinko. "La selva y sus conflictos", *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Ángel Flores, Caracas: Monte Ávila Editores, 1976: 119-124.
- DELGADO, José M. y Alberto J. Brignole. *Vida y obra de Horacio Quiroga*. Montevideo: Claudio García Editor, 1939.
- DÍAZ SOLÍS, Gustavo. "Presentación", *Cuentos escogidos*. Horacio Quiroga, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1992: VII-XII.
- ENGLEKIRK, John. *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*. New York: Instituto de las Españas, 1934.
- ESCAMILLA MOLINA, Roberto. "El cuento fantástico y Horacio Quiroga", *Julio Cortázar: Visión de conjunto*. México: Editorial Novaro, 1970: 17-48.
- ESPINOZA, Enrique. *Trayectoria de Horacio Quiroga*. Buenos Aires: Editorial Babel, 1980.
- ETCHEVERRY, José Enrique. *Horacio Quiroga y la creación artística*. Montevideo: Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias, Departamento de Literatura Iberoamericana, 1957.
- \_\_\_\_\_. *Dos cuentos de Horacio Quiroga*. Montevideo: La Casa del Estudiante, 1963.
- \_\_\_\_\_. "La retórica del cuento", *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Ángel Flores, Caracas: Monte Ávila Editores, 1976: 171-181.
- \_\_\_\_\_. "El almohadón de plumas: La retórica del almohadón", *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Ángel Flores, Caracas: Monte Ávila Editores, 1976: 215-219.
- \_\_\_\_\_. "El hombre muerto", *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Ángel Flores, Caracas: Monte Ávila Editores, 1976: 269-276.
- EZQUERRO, Milagros. "Los temas y la escritura quiroguianos", *Todos los cuentos*. Horacio Quiroga, Madrid: UNESCO (Colección Archivos, 26), 1997: 1360-1378.
- FEDULLO, Antonio. *Introducción a Horacio Quiroga*. Buenos Aires: 1982.
- FELICIANO FABRE, Mariano A. *Horacio Quiroga, narrador americano* (prólogo de Concha Meléndez). San Juan, Puerto Rico: Editorial Cordillera, 1963.
- FLORES, Ángel (Ed.). *Aproximaciones a Horacio Quiroga* (nota preliminar y bibliografía de Ángel Flores). Caracas: Monte Ávila Editores, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Narrativa hispanoamericana, 1816-1981. Historia y antología*. México: Siglo XXI Editores, 1981.
- FLYNN, James M. *Rudyard Kipling y Horacio Quiroga*. México: City College, 1953.

- FRANCO, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la independencia*. Barcelona: Ediciones Ariel, 1993.
- GÁLVEZ, Manuel. *Amigos y maestros de mi juventud. Recuerdo de la vida literaria*. Buenos Aires: Editorial Hachette, 1961-1963.
- GARCÍA, Germán. *La novela argentina*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1962.
- GARCÍA, Guillermo. "Relato de la castración: una interpretación de 'La miel silvestre'", *Todos los cuentos*. Horacio Quiroga, Madrid: UNESCO (Colección Archivos, 26), 1997: 1415-1446.
- GARET, Leonardo. *Obra de Horacio Quiroga*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, 1978.
- GHIANO, Juan Carlos. *Temas y aptitudes*. Buenos Aires: Editorial Ollantay, 1949.
- \_\_\_\_\_. "Temática y recursos expresivos: Los temas", *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Ángel Flores, comp. Caracas: Monte Ávila Editores, 1976: 83-91.
- GLANTZ, Margo. "Poe en Quiroga", *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Ángel Flores, Caracas: Monte Ávila Editores, 1976: 93-118.
- GOÍC, Cedomil. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. II. Del romanticismo al modernismo*. Barcelona: Editorial Crítica, 1990.
- GOLOBOFF, Gerardo Mario. *Horacio Quiroga*. Bogotá: Editorial La Oveja Negra (Historia de la literatura hispanoamericana, N° 23), 1984.
- GONZÁLEZ, Juan B. *En torno al estilo*. Buenos Aires: Editorial Gleizer, 1931.
- GROMPONE, Antonio M. "Prólogo", *Los arrecifes de coral*. Horacio Quiroga, Montevideo: Claudio García Editor, 1943: 15-31.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Max. *Breve historia del modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- HERRERA MACLEAN, Carlos A. "Horacio Quiroga y su pueblo", *Los arrecifes de coral*. Horacio Quiroga, Montevideo: Claudio García Editor, 1943: 9-13.
- IPUCHE, Pedro L. *El yesquero del fantasma*. Montevideo: Biblioteca Cultural Uruguaya, 1943.
- JITRIK, Noé. *Horacio Quiroga, una obra de experiencia y riesgo*. 2ª ed. correg. Montevideo: Editorial Arca, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Horacio Quiroga*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina (Enciclopedia Literaria España e Hispanoamérica), 1967.
- \_\_\_\_\_. "Prólogo", *Novelas cortas*. Horacio Quiroga, Montevideo: Editorial Arca (T. I, 1908-1910), 1967: 7-22.
- \_\_\_\_\_. *Escritores argentinos, dependencia o libertad*. Buenos Aires: Ediciones Candil, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Ensayos y estudios de literatura argentina*. Buenos Aires: Editorial

- Galerna, 1970.
- \_\_\_\_\_. "Prólogo", *El hombre artificial* (novela corta). Horacio Quiroga, Guadalajara, México: Departamento de Bellas Artes del Gobierno de Jalisco, 1976.
- \_\_\_\_\_. "Soledad: Hurañía, desdén, timidez", *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Ángel Flores, Caracas: Monte Ávila Editores, 1976: 37-61.
- LAFFORGUE, Jorge. "Actualidad de Horacio Quiroga", *Todos los cuentos*. Horacio Quiroga, Madrid: UNESCO (Colección Archivos, 26), 1997: XXXV-XLIV.
- \_\_\_\_\_. "Cronología", *Todos los cuentos*. Horacio Quiroga, Madrid: UNESCO (Colección Archivos, 26), 1997: 1232-1251.
- \_\_\_\_\_. "Bibliografía", *Todos los cuentos*. Horacio Quiroga, Madrid: UNESCO (Colección Archivos, 26), 1997: 1449-1460.
- LAGMANOVICH, David. *Códigos y rupturas: textos hispanoamericanos*. Roma: Buzoni Editore, 1988.
- LASPLACES, Alberto. "Horacio Quiroga", *Cuentos*. Horacio Quiroga, Montevideo: Claudio García Editor, 1941: 15-47.
- LAZO, Raimundo. "Estudio preliminar", *Cuentos*. Horacio Quiroga, México: Editorial Porrúa, 1968: IX-XXXVIII.
- LEANTE, César. *El espacio real*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1975.
- LEÓN HAZERA, Lydia. *La novela de la selva hispanoamericana. Nacimiento, desarrollo y transformación*. Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1971.
- LIACHO, Lázaro. "Prólogo", *Anaconda*. Horacio Quiroga, Buenos Aires: Ediciones Anaconda, 1942: 7-19.
- LLAMBIAS DE AZEVEDO, Alfonso. "Prólogo", *Cuentos completos*. Horacio Quiroga, Montevideo: Ediciones De la Plaza, 1980.
- LUBRANO, Teresa M. *Horacio Quiroga's "Cuentos de la selva para los niños": Adventures in the perilous garden (Uruguay)*. Oklahoma: The University of Oklahoma, 1984.
- MARTÍNEZ, Carlos Dámaso. "Horacio Quiroga: la industria editorial, el cine y sus relatos fantásticos", *Todos los cuentos*. Horacio Quiroga, Madrid: UNESCO (Colección Archivos, 26), 1997: 1293-1301.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. *Cuadrante del pampero*. Buenos Aires: Editorial Deucalión, 1956.
- \_\_\_\_\_. "Prólogo", *Cuentos*. Horacio Quiroga. La Habana: Casa de las Américas, 1964.
- \_\_\_\_\_. *El hermano Quiroga*. Montevideo: Editorial Arca, 1966.

- \_\_\_\_\_. *El hermano Quiroga: Cartas de Horacio Quiroga a Martínez Estrada*. Montevideo: Editorial Arca, 1968.
- \_\_\_\_\_. "El hermano Quiroga", *A propósito de Horacio Quiroga y su obra*, Bogotá: Grupo Editorial Norma, 1990: 11-20.
- MARTÍNEZ MORALES, José Luis. *Horacio Quiroga: teoría y práctica del cuento*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1982.
- MASTRÁNGELO, Carlos. *El cuento argentino: contribución al conocimiento de su historia*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1975.
- MASSA, Gaetano. *Introduzione alla storia culturale dell'Uruguay*. Roma: Herder Editore, 1978.
- MURENA, H. A. *El pecado original de América*. Buenos Aires: Editorial Sur, 1954.
- \_\_\_\_\_. "El horror", *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Ángel Flores, Caracas: Monte Ávila Editores, 1976: 27-35.
- ORGAMBIDE, Pedro G. *Horacio Quiroga, el hombre y la obra*. Buenos Aires: Stilco-graf, 1954.
- \_\_\_\_\_. "Horacio Quiroga", *Enciclopedia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1970: 519-523.
- OVIDIO, José Miguel. "Horacio Quiroga", *Antología crítica del cuento hispanoamericano, 1830-1920*. Madrid: Alianza Editorial, 1989: 391-400.
- PAYRÓ, Roberto J. *Siluetas*. Buenos Aires: Librería Anaconda, 1931.
- PEREIRA RODRÍGUEZ, José. *Ensayos*. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública, 1965.
- \_\_\_\_\_. "El estilo", *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Ángel Flores, Caracas: Monte Ávila Editores, 1976: 183-206.
- POLITO, Roberto C. *Aproximación psicoanalítica a Horacio Quiroga*. Buenos Aires: Asociación Psicoanalítica Argentina, 1967.
- PUCINI, Darío. "Horacio Quiroga y la ciencia", *Todos los cuentos*. Horacio Quiroga, Madrid: UNESCO (Colección Archivos, 26), 1997: 1340-1359.
- PUPO-WALKER, Enrique. *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Madrid: Editorial Castalia, 1973.
- RAMA, Ángel. "Prólogo", *Cuentos*, Horacio Quiroga (T. I, 1905-1910). Montevideo: Editorial Arca, 1968: 5-18.
- RAMÍREZ DE ROSSIELLO, Mercedes. "Prólogo", *Cartas inéditas*. Horacio Quiroga. Montevideo: Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios, 1959.
- \_\_\_\_\_. "Prólogo", *De la vida de nuestros animales*. Horacio Quiroga, Montevideo: Editorial Arca, 1967: 7-16.
- RECK, Hanne Gabriele. *Horacio Quiroga, biografía y crítica*. México: Ediciones De Andrea (Col. Studium, 57), 1966.

- RIVERA, Jorge B. "Horacio Quiroga: ganarse la vida", *Ocho escritores por ocho periodistas*. Buenos Aires: Timerman Editores, 1976.
- \_\_\_\_\_. "Profesionalismo literario y pionerismo en la vida de Horacio Quiroga", *Todos los cuentos*. Horacio Quiroga, Madrid: UNESCO (Colección Archivos, 26), 1997: 1255-1273.
- RODRÍGUEZ, Antonio Hernán (Ed.). *El mundo ideal de Horacio Quiroga y Cartas inéditas de Quiroga a Isidoro Escalera*. Posadas, Argentina: Centro de Investigaciones y Promoción Científico-Cultural, 1975.
- RODRÍGUEZ APONTE, Dalia. *Lindes y rupturas en la narrativa de Horacio Quiroga*. Princeton: Princeton University, 1981.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Objetividad de Horacio Quiroga, con textos inéditos*. Montevideo: Ediciones Número, 1950.
- \_\_\_\_\_. *Las raíces de Horacio Quiroga, ensayos*. 2ª ed. Montevideo: Editorial Alfa, 1961.
- \_\_\_\_\_. "Prólogo", *Selección de cuentos*. Horacio Quiroga, Montevideo: Barreiro y Ramos, 1966: VII-LVII.
- \_\_\_\_\_. *El desterrado. Vida y obra de Horacio Quiroga*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Genio y figura de Horacio Quiroga*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires (Col. Genio y figura, 14), 1969.
- \_\_\_\_\_. "Tensiones existenciales: Trayectoria", *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Ángel Flores, Caracas: Monte Ávila Editores, 1976: 11-25.
- \_\_\_\_\_. "En Misiones, con los desterrados", *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Ángel Flores, Caracas: Monte Ávila Editores, 1976: 233-241.
- \_\_\_\_\_. "Prólogo", *Cuentos*. Horacio Quiroga, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981: XI-XXXII.
- \_\_\_\_\_. *Narradores de esta América. I. Los maestros de la novela*. Caracas: Alfadil Ediciones, 1993.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir y otros. "La literatura uruguaya del 900". Montevideo: Número, 1950.
- ROJAS, Manuel. *El árbol siempre verde*. Santiago de Chile: Editorial Zig-Zag, 1960.
- ROMANO, Eduardo. "Prólogo", *Más allá*. Horacio Quiroga, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980.
- \_\_\_\_\_. "Trayectoria inicial de Horacio Quiroga: del bosque interior a la selva misionera", *Todos los cuentos*. Horacio Quiroga, Madrid: UNESCO (Colección Archivos, 26), 1997: 1305-1339.
- RUFFINELLI, Jorge. "Prólogo", *La vida en Misiones*. Horacio Quiroga, Montevideo: Editorial Arca, 1969: 7-18.

- RUIZ GÓMEZ, Darío. "Horacio Quiroga", *A propósito de Horacio Quiroga y su obra*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 1990: 37-45.
- SALAVERRY, Vicente. "Horacio Quiroga", *En la noche*. Horacio Quiroga, Barcelona: Editorial Cervantes, s.f.: V-IX.
- SAMBRANO URDANETA, Oscar y Domingo Miliani. *Literatura hispanoamericana*. Caracas: Italgráfica, 1975.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto. *Escritores representativos de América*. Madrid: Editorial Gredos, 1964.
- SANTO ALABARCE, Arturo. "Introducción", *Más cuentos*. Horacio Quiroga, México: Editorial Porrúa, 1980.
- SARLO, Beatriz. "Horacio Quiroga y la hipótesis técnico-científica", *Todos los cuentos*. Horacio Quiroga, Madrid: UNESCO (Colección Archivos, 26), 1997: 1274-1292.
- SARRAT DE RUIZ, Blanca. "Un peón", *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Ángel Flores, Caracas: Monte Ávila Editores, 1976: 245-252.
- SELUJA CECIN, Antonio. *El modernismo literario en el Río de la Plata*. Montevideo: Imprenta Sales, 1965.
- SHOEMAKER, Roy Howard. *Los cuentos de Horacio Quiroga: evolución y etapas*. Riverside: University of California, 1976.
- SOTO, Luis Emilio. "El cuento", *Historia de la literatura argentina*. Rafael Alberto Arrieta (Dir.). Buenos Aires: Editorial Peuser, 1958-1960.
- TIEMPO, César. *Protagonistas*. Buenos Aires: Editorial Kraft, 1954.
- TORRE, Guillermo de. "Prólogo", *Cuentos escogidos*. Horacio Quiroga, Madrid: Ediciones Aguilar, 1950: 11-19.
- VEIRAVÉ, Alfredo. "'El almohadón de plumas': Lo ficticio y lo real", Ángel Flores, *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1976: 209-214.
- VISCA, Arturo Sergio. *Un hombre y su mundo*. Montevideo: Editorial Asir, 1960.
- \_\_\_\_\_. *Ensayos sobre literatura uruguaya*. Montevideo: Biblioteca Nacional, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Horacio Quiroga*. Montevideo: Editorial Técnica (Manuales de Literatura; 29), 1976.
- YURKIEVICH, Saúl. *Quiroga: su técnica narrativa*. Montevideo: Universidad de la República, Departamento de Literatura Iberoamericana, 1961.
- \_\_\_\_\_. "A la deriva", *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Ángel Flores, Caracas: Monte Ávila Editores, 1976: 221-230.
- ZUM FELDE, Alberto. "Horacio Quiroga", *Cuentos*. Horacio Quiroga, Montevideo: Claudio García Editor, 1945: 9-19.
- \_\_\_\_\_. *Índice crítico de la literatura hispanoamericana*. México: Editorial

Guarania, 1954-1959.

\_\_\_\_\_. *La narrativa en Hispanoamérica*. Madrid: Editorial Aguilar, 1964.

#### V. Crítica hemerográfica (Selección)

- ACEVEDO, Ramón Luis. "Kipling, Quiroga y los cuentos de animales", *Estudios Hispánicos* (San Juan, Puerto Rico), 1979.
- ALAZRAKI, Jaime. "Un tema y tres cuentos de Horacio Quiroga", *Cuadernos Americanos* (México), N<sup>o</sup> 173 (noviembre-diciembre 1970): 194-205.
- AMORIM, Enrique. "Raíces populares de Horacio Quiroga", *El Popular*, Montevideo, 15 de febrero de 1957.
- \_\_\_\_\_. "El Quiroga que yo conocí". *El Popular*, Montevideo, 19 y 25 de septiembre; 2, 9, y 16 de octubre de 1959.
- ARANGO, Manuel Antonio. "Sobre dos cuentos de Horacio Quiroga: 'A la deriva' y 'El hombre muerto'", *Thesaurus* (Bogotá), enero-abril 1982.
- ARDILES GRAY, Julio. "Una vez más Horacio Quiroga", *La Gaceta* (Tucumán), 25 de julio de 1954.
- ARECO, Lucas B. "Horacio Quiroga, hombre y paisaje", *La Prensa*, Buenos Aires, 20 de marzo de 1955.
- ARIAS, Salvador. "Variaciones sobre un tema obligado en un cuento de Horacio Quiroga", *Casa de las Américas* (La Habana), N<sup>o</sup> 98, septiembre-octubre 1976: 113-118.
- AVILÉS, Ignacio. "El Paraná en la obra de Horacio Quiroga", *La Capital* (Rosario), 6 de diciembre de 1953.
- Babel. Revista de Bibliografía* (Buenos Aires), N<sup>o</sup> 21 (noviembre de 1926). Número dedicado a Horacio Quiroga.
- BARBIERI, Vicente. "Horacio Quiroga", *Anales de la Universidad de Chile* (Santiago de Chile), N<sup>o</sup> 105 (1957): 299-302.
- BARCIA, Pedro Luis. "Los desterrados de Horacio Quiroga", *Revista Nacional de Cultura* (Buenos Aires), N<sup>o</sup> 2 (1979).
- BARISANI, Blas. "La cuentística de Horacio Quiroga", *Cuadernos del Sur* (Buenos Aires), N<sup>o</sup> 64 (noviembre-diciembre 1969).
- BEARDSSELL, Peter R. "Irony in the stories of Horacio Quiroga", *Ibero-Americanisches Archiv* (Berlín), N<sup>o</sup> 2 (1980).
- BEAUCHAMO, José Juan. "Subdesarrollo, ideología y revisión del mundo en los relatos de ambiente de Horacio Quiroga", *Revista de Estudios Hispánicos* (San Juan, Puerto Rico), 1979.
- BIANCO, José. "El otro Quiroga" (Testimonios), *Número* (Montevideo), 2<sup>a</sup> época, N<sup>o</sup> 1 (abril-junio 1963): 75-76.

- BONNE, René. "Lejanía y pasión en Horacio Quiroga", *La Mañana* (Montevideo), 24 de febrero de 1957.
- BOTELHO GOSÁLVEZ, Raúl. "Las cenizas de Horacio Quiroga", *El País* (Montevideo), 19 de diciembre de 1945.
- BOULE-CHRISTAUFLOUR, Anne. "Una historia de locas'. 'Los perseguidos' de Horacio Quiroga", *Mundo Nuevo* (París), N° 8 (febrero de 1967): 5-57.
- \_\_\_\_\_. "Acerca de una página poco conocida de Horacio Quiroga", *Insula* (Madrid), N° 23 (julio-agosto 1968): 26-28.
- \_\_\_\_\_. "Science et fiction dans les contes de Horacio Quiroga", *Bulletin Hispanic* (Bordeaux), N°s 3-5 (julio-diciembre 1970): 360-366.
- \_\_\_\_\_. "Horacio Quiroga cuenta su propia vida (apuntes para una biografía)", *Bulletin Hispanic* (Bordeaux), LXXVII (1975): 74-106.
- BOULET, Michel. "Semiótica de los *Cuentos de la selva*", *Deslindes* (Montevideo), N° 1 (marzo de 1992).
- \_\_\_\_\_. "Las medias de los flamencos (ejercicio semiótico)", *Deslindes* (Montevideo), N° 1 (marzo de 1992).
- BRATOSEVICH, Nicolás. "Horacio Quiroga o la efectividad del mito", *Sur* (Buenos Aires), N° 321 (noviembre-diciembre 1969): 49-61.
- CARDETTINI, Onelia. "Los veranos fatales, Horacio Quiroga: dos muertes inéditas y un mito", *Puro Cuento* (Buenos Aires), noviembre-diciembre 1989.
- CARRERA, Gustavo Luis. "Aspectos del tema de la selva en Rómulo Gallegos y Horacio Quiroga", *Revista Nacional de Cultura* (Caracas), N° 127 (marzo-abril 1958): 12-22.
- \_\_\_\_\_. "Horacio Quiroga y los mensú", *Revista Nacional de Cultura* (Caracas), N° 132 (enero-febrero 1959): 104-125.
- CASTELNUOVO, Elías. "La tragedia de Horacio Quiroga (Consideraciones sobre su vida y su obra ante su muerte)", *Claridad* (Buenos Aires), N° 311 (marzo de 1937): 4-8.
- \_\_\_\_\_. "Apuntes sobre Horacio Quiroga", *El Día*, La Plata, 25 de mayo de 1958.
- CASTRO, Manuel de. "El Consistorio del Gay Saber y Horacio Quiroga", *Clarín*, Buenos Aires, 4 de enero de 1959.
- CIASULLO, Aldo L. "Literatura uruguaya del siglo XX", *Atenea* (Concepción, Chile), N°s 132-133 (octubre-diciembre 1958): 172-182.
- CLARASO, Mercedes. "Horacio Quiroga y el cine", *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), N°s 108-109 (julio-diciembre 1979).
- CLAUSO ROYO, Susana. "El inmaterialismo de Horacio Quiroga", *La Prensa*, Buenos Aires, 2 de octubre de 1966.
- CONTERIS, Hiber. "Revisión de Horacio Quiroga", *Revista Nacional* (Montevi-

- deo), IV (1959): 220-241.
- CORTÁZAR, Julio. "Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata", *Caravelle (Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien)* (Toulouse), Nº 250 (1975).
- CRISAFIO, Raúl. "Horacio Quiroga o el destierro de la memoria". *Lettere dell'Uruguay. Studi di Letterature Ispano-Americana* (Milán), Nºs 13-14 (1983).
- CHAPMAN, Arnold. "Between fire and ice: a theme in Jack London and Horacio Quiroga", *Symposium* (Syracuse, New York), XXIV (Spring 1970): 5-16.
- DELGADO, José M. y Alberto Brignole. "Horacio Quiroga y Consistorio del Gay Saber", *Revista Nacional* (Montevideo), Nº 13 (enero de 1939): 28-50; Nº 22 (octubre de 1939): 101-117.
- DESSEIN, Eduardo. "Una autotraición de Horacio Quiroga", *Ficción* (Buenos Aires), Nº 5 (enero-febrero 1957): 264-266.
- DONAHUE, Francís. "El Rubén de la cuentística: Horacio Quiroga", *Revista Interamericana de Bibliografía* (Washington), año XII, Nº 2 (1972).
- ECHEVERRÍA, Evelio. "Jack London y Horacio Quiroga", *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), Nº 140 (julio-septiembre 1987).
- ENGLERKIRK, John E. "La influencia de Poe en Quiroga", *Número* (Montevideo), Nº 4 (septiembre-octubre 1949): 323-339.
- ESPINOZA, Enrique (seud. de Samuel Glusberg). "El regreso de Horacio Quiroga", *Babel* (Santiago de Chile), Nº 20 (marzo-abril 1944): 68-72.
- ETCHEBERRY, José Enrique. "Teoría y práctica del cuento literario en Horacio Quiroga", *Cebela* (Porto Alegre, Brasil), Nº 2 (junio de 1966): 64-80.
- FELICIANO, Mariano A. "Coloquio sobre Horacio Quiroga: Palabras iniciales", *Revista de Estudios Hispánicos* (San Juan, Puerto Rico), 1979.
- FERNÁNDEZ LEYS, Alberto. "La muerte de Horacio Quiroga, tema de una controversia", *Cuadernos Americanos* (México), Nº 202 (1975): 109-115.
- FERNÁNDEZ SALDAÑA, José María. "Iniciación literaria de Horacio Quiroga", *El Día*, Montevideo, 28 de marzo de 1937: 2-3.
- FERRANDIZ ALBORZ, Francisco. "Horacio Quiroga", *El Día*, Montevideo, 24 de mayo de 1959.
- FERREIRO, Alfredo Mario. "De cómo se nos perdió y encontramos a Horacio Quiroga", *Marcha* (Montevideo), septiembre de 1956.
- FIGUEIRA, Gastón. "Centenario de Horacio Quiroga", *Revista Interamericana de Bibliografía* (Washington), año XII, Nº 2 (1972).
- FLEMING, Leonor. "Horacio Quiroga: escritor a la intemperie", *Revista de Occidente* (Madrid), octubre de 1990.
- FRANCO, Luis. "Horacio Quiroga ante Poe y Kipling", *La Prensa*, Buenos Aires, 26 de enero de 1947.
- \_\_\_\_\_. "La piedad y la lucha en Horacio Quiroga", *Babel* (Santiago de

- Chile), XIV (1951): 188-190.
- GALEOTA, Vito. "La composizione del racconto in Horacio Quiroga", *Annali* (Nápoles), enero de 1983.
- GAMBARINI, Elsa K. "El discurso y su transgresión: 'El almohadón de plumas' de Horacio Quiroga", *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), N<sup>os</sup> 112-113 (julio-diciembre 1980).
- \_\_\_\_\_. "La escritura como lectura: la parodia en 'El crimen del otro' de Horacio Quiroga", *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), N<sup>os</sup> 135-136 (abril-septiembre 1986).
- GERCHUNOFF, Alberto. "Discurso en nombre de la Sociedad Argentina de Escritores", *Revista de la Sociedad de Escritores de Chile* (Santiago de Chile), N<sup>o</sup> 4 (marzo de 1937): 37-38.
- GHIANO, Juan Carlos. "Los temas de Horacio Quiroga", *Revista de las Indias* (Bogotá), N<sup>o</sup> 110 (1949): 289-297.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Waldo. "Quiroga en su narrativa para niños", *Casa de las Américas* (La Habana), (septiembre-octubre 1979).
- GONZÁLEZ PICADO, Jézer. "Teoría y práctica del cuento en Hispanoamérica: el caso de Horacio Quiroga", *Filología y Lingüística* (San Juan, Puerto Rico), enero-junio 1985.
- HUARPE, Leandro. "El horror de Horacio Quiroga", *Histonium* (Buenos Aires), N<sup>o</sup> 130 (marzo de 1950).
- HUYKE, Isabel. "Sobre el proceso creativo de Horacio Quiroga: 'El desierto' y 'El hombre muerto'", *Revista de Estudios Hispánicos* (San Juan, Puerto Rico), 1979.
- IBÁÑEZ, Sael. "Relectura" [Homenaje a Horacio Quiroga], *Imagen* (Caracas), N<sup>os</sup> 100-30 (mayo de 1987): 38-39.
- IDUARTE, Andrés. "Una fiel y tierna semblanza de Horacio Quiroga", *Revista Hispánica Moderna* (New York), XXIV, N<sup>o</sup> 1 (enero de 1958): 49-50.
- JITRIK, Noé. "El cansancio de Horacio Quiroga", *Revista de Derecho y Ciencias Sociales* (Buenos Aires), N<sup>o</sup> 5 (1957): 45-50.
- \_\_\_\_\_. "El personaje 'anónimo' y 'popular' en la obra de Horacio Quiroga", *Nuevos Aires* (Buenos Aires), N<sup>o</sup> 5 (1971).
- KORNER, K. H. "Horacio Quiroga, ecologiste hispano-américain et sémiologue avant la lettre", *Bulletin Hispanique* (Bordeaux), N<sup>os</sup> 3-4 (1985).
- LABRADOR RUIZ, Enrique. "El subordinado Horacio Quiroga", *El Nacional*, México, 27 de junio de 1957.
- LEANTE, César. "Horacio Quiroga: El juicio del futuro", *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), (mayo de 1982).
- \_\_\_\_\_. "Un cuento perfecto [Una bofetada]", *Cuadernos Hispanoamericana-*

- nos (Madrid), Nº 443 (mayo de 1987): 88-97.
- MALINOW, Inés. "Dos escritores de cuentos americanos: Horacio Quiroga y Julio Cortázar; 'Las moscas' y 'Axolotl': técnicas narrativas", *Inti* (Providence, Rhode Island), Nºs 22-23 (Fall 1985, Spring 1986): 385-389.
- MANSOUR, Mónica. "Tiempo de vida y tiempo de muerte en Quiroga", *Deslindes* (Montevideo), (marzo de 1992).
- MARCH, Kathleen Nora y Luis Martol Tobio. "Ejes conceptuales del pensamiento de Horacio Quiroga", *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), Nº 443 (mayo de 1987): 72-87.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. "Tres relatos sobre Horacio Quiroga: Sinfonía pastoral. Quiroga en pantuflas. Sinfonía política", *El Escarabajo de Oro* (Buenos Aires), Nº 30 (1966): 34-35 y 76.
- MATA, Ramiro W. "En busca de la sombra de Horacio Quiroga", *El Día*, Montevideo, 16 de julio de 1961.
- MAZZEI, Ángel. "Imagen de Horacio Quiroga", *La Nación*, Buenos Aires, 5 de noviembre de 1967.
- MORA, Gabriela. "Horacio Quiroga y Julio Cortázar: teóricos del cuento", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* (Toronto), primavera de 1987.
- MORALES T., Leónidas. "Historia de una ruptura: el tema de la naturaleza en Quiroga", *Revista Chilena de Literatura* (Santiago de Chile), Nº 22 (noviembre de 1983): 73-92.
- MURENA, H.A. "El sacrificio de Horacio Quiroga", *La Nación*, Buenos Aires, 5 de agosto de 1951.
- NOGH, Mbare. "Horacio Quiroga precursor de Julio Cortázar o el caso del perseguidor perseguido", *Cuadernos de Realidades Sociales* (Madrid), enero de 1989.
- PAOLI, Roberto. "El perfecto cuentista: Comentarios a través de tres textos de Horacio Quiroga", *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), Nºs 160-161 (julio-diciembre 1992): 953-974.
- PARAM, Charles. "Horacio Quiroga and his exceptional protagonist", *Hispania* (Cincinnati), LV (septiembre de 1972): 428-435.
- PEREIRA RODRÍGUEZ, José. "Horacio Quiroga en el taller: cómo trabajaba su prosa", *Boletín del Instituto de Filología de la Universidad de Chile* (Santiago), VIII (1954-1955): 315-331.
- \_\_\_\_\_. "Sobre las relaciones de amistad entre Julio Herrera y Reissig y Horacio Quiroga", *Revista Nacional* (Montevideo), Nº 199 (enero-mayo 1959): 104-116.
- PÉREZ MARTÍN, Norma. "Eros y Thanatos en el epistolario de Horacio Quiroga", *Megáfono* (Buenos Aires), enero-junio 1985.

- PINTO, Juan. "Horacio Quiroga: el cuentista alucinado", *El Hogar* (Buenos Aires), N° 45 (agosto de 1955).
- PONCE, Aníbal. "Horacio Quiroga", *Cuadernos de Cultura* (Buenos Aires), N° 35 (mayo de 1958): 88-90.
- PORRAS COLLANTES, Ernesto. "Estructura del personaje central en 'Juan Darién' de Horacio Quiroga", *Thesaurus* (Bogotá), septiembre-diciembre 1985.
- PORZECANSKI, Teresa. "Quiroga: la oscura intimidad", *Deslindes* (Montevideo), marzo de 1992.
- PUCCINI, Darío. "Otra nueva lectura de 'Las rayas' de Horacio Quiroga", *Hispanamérica* (Gaitherburgh), agosto de 1988.
- \_\_\_\_\_. "Horacio Quiroga o las 'heridas de la transición'", *Casa de las Américas* (La Habana), N° 170 (septiembre-octubre 1988).
- RAMÍREZ, Mercedes. "El espesor textual de 'El almohadón de plumas'", *Deslindes* (Montevideo), marzo de 1992.
- RAY GORDON, B. "Infancia, niñez y adolescencia en la obra de Horacio Quiroga", *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), N° 36 (1953): 273-314.
- REIN, Mercedes. "Horacio Quiroga en sus cartas", *Revista Iberoamericana de Literatura* (Montevideo), 2ª época, N° 1 (1966): 119-124.
- RELA, Walter. "Horacio Quiroga: ejemplo de profesión literaria", *Círculo* (New Jersey), verano de 1982.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. "Horacio Quiroga: una perspectiva", *Ficción* (Buenos Aires), N° 5 (enero-febrero 1957): 99-112.
- \_\_\_\_\_. "Miseria y grandeza en su declinación", *Marcha* (Montevideo), N° 872 (26 de julio de 1957).
- \_\_\_\_\_. "La enfermedad y la muerte", *Marcha* (Montevideo), N° 873 (2 de agosto de 1957).
- \_\_\_\_\_. "La retórica de Quiroga", *Boletín de Literatura Argentina* (Córdoba), N° 2 (agosto de 1966): 5-25.
- \_\_\_\_\_. "Una historia perversa", *Mundo Nuevo* (París), N° 8 (febrero de 1967): 57-60.
- \_\_\_\_\_. "Horacio Quiroga: una perspectiva", *Ficción* (Buenos Aires), N° 5 (enero-febrero 1967): 99-112.
- \_\_\_\_\_. "Horacio Quiroga, ficción y realidad. A propósito de *Historia de un amor turbio*", *Comentario* (Buenos Aires), N° 54 (mayo-junio 1967): 22-29.
- ROJAS, Manuel. "La literatura y el hombre", *SECH* (Santiago de Chile), N° 4 (marzo de 1937): 12-18.
- ROSEMBERG, Fernando. "Un innovador relato de Horacio Quiroga", *Estudios de Literatura Argentina* (Buenos Aires), N° 7 (1982).

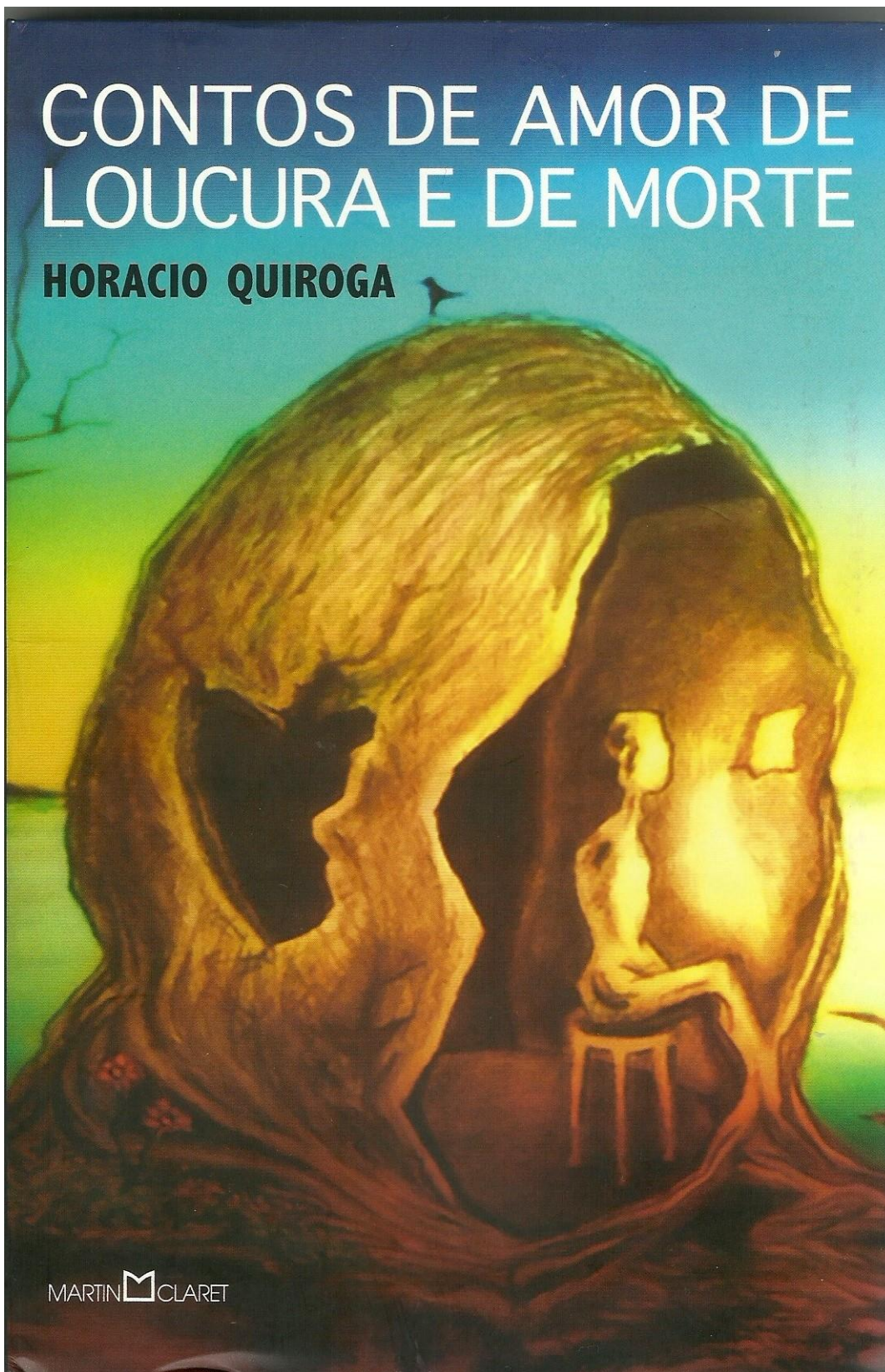
- ROSSER, Harry Enrique. "Quiroga y Cortázar's Dream Crossing", *Revista Interamericana de Bibliografía* (Washington), Vol. 13, Nº 1-4 (Spring/Winter 1992): 120-125.
- SALVADOR, Nélica. "El más allá en la narrativa de Horacio Quiroga", *Boletín de la Asociación de Ex alumnos de la Escuela Nacional de Bibliotecarios* (Buenos Aires), Nºs 8-10 (junio-diciembre 1967): 17-32.
- SOBRELI, Juan José. "El suicidio y el renunciamento", *Democracia*, Buenos Aires, 6 de enero de 1957.
- SECH (*Revista de la Sociedad de Escritores de Chile*) (Santiago de Chile), Número Homenaje dedicado a Horacio Quiroga, Nº 4 (marzo de 1937).
- SELVA ANDRADE, Carlos. "Horacio Quiroga, el misionero", *La Prensa*, Buenos Aires, 27 de diciembre de 1953.
- SERRAT DE RUIZ, Blanca. "Notas al cuento 'El peón' de Horacio Quiroga", *Boletín de Literatura Argentina* (Córdoba-Argentina), III, Nº 3 (1967): 45-62.
- SHOEMAKER, Roy H. "El tema de la muerte en los cuentos de Horacio Quiroga", *Cuadernos Americanos* (México), Nº 220 (1978): 248-264.
- SOTO, Luis Emilio. "Horacio Quiroga", *El Nacional*, Caracas, 9 de junio de 1955.
- SPERATTI PIÑERO, Emma Susana. "Horacio Quiroga precursor de la relación cine-literatura en la América Hispana", *Nueva Revista de Filología Hispánica* (México), Vol. 36, Nº 2 (1988): 1239-1249.
- TEODORESCU, Paul G. "El camino de la ideología socio-política de Horacio Quiroga", *Ideologies and Literature* (Minneapolis), march-may 1980.
- TIEMPO, César (seud. de Israel Zeitlin). "Horacio Quiroga, ese desconocido...", *Acción*, Montevideo, 22 de julio de 1962.
- TORRE, Guillermo de. "Pecado de lamentable ligereza", *La Gaceta Uruguaya* (Montevideo), Nº 6 (julio de 1953).
- ULLA, Noemí. "Horacio Quiroga: el aprendizaje del destierro y la aventura porteña", *La Gaceta*, Tucumán, 22 de agosto de 1965.
- URRUTIA, María Alex. "Notas sobre Horacio Quiroga", *Revista Iberoamericana* (México), Nº 3 (abril 1940): 191-197.
- VEIRAVÉ, Alfredo. "El almohadón de plumas' de Horacio Quiroga", *La Nación*, Buenos Aires, 17 de septiembre de 1966.
- VISCA, Arturo Sergio. "Horacio Quiroga y el esteticismo", *El País*, Montevideo, 18 de septiembre de 1962.
- WAPNIR, Salomón. "Horacio Quiroga o el amor, la locura y la muerte", *La Prensa*, Buenos Aires, 22 de julio de 1956.
- WEYLAND, Walter G. "Vicente López, 1927-1931", *La Nación*, Buenos Aires, 20 de marzo de 1955.
- YURKIEVICH, Saúl. "Quiroga: su técnica narrativa", *Nordeste* (Resistencia, Chaco), Nº 1 (diciembre 1960): 209-220.

ANEXO C

Contos De Horacio Quiroga Em Português

# CONTOS DE AMOR DE LOUCURA E DE MORTE

**HORACIO QUIROGA**



© *Copyright* desta tradução: Editora Martin Claret Ltda., 2014.  
Título original: *Cuentos de amor de locura y de muerte*.

DIREÇÃO	Martin Claret
PRODUÇÃO EDITORIAL	Carolina Marani Lima Flávia P. Silva
DIAGRAMAÇÃO	Giovana Gatti Leonardo
PROJETO GÁFICO E DIREÇÃO DE ARTE	José Duarte T. de Castro
ILUSTRAÇÕES DE CAPA E MIOLO	Janaína Oliveira
PREPARAÇÃO	Imira Regazzini
REVISÃO	Flávia Silva Lincoln Martins
IMPRESSÃO E ACABAMENTO	Cromosete

ESTE LIVRO SEGUE O NOVO ACORDO ORTOGRÁFICO DA LÍNGUA PORTUGUESA.

---

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Quiroga, Horacio  
Contos de amor de loucura e de morte / Horacio Quiroga;  
[tradução Renata Moreno.] — São Paulo: Martin Claret, 2014.  
(Edição especial).

Título original: *Cuentos de amor de locura y de muerte*.

ISBN 978-85-440-0032-8

1. Contos uruguaios I. Título. II. Série.

---

14-06657

CDD-ur863

Índices para catálogo sistemático:

1. Contos: Literatura uruguiaia ur863

**EDITORA MARTIN CLARET LTDA.**  
Rua Alegrete, 62 – Bairro Sumaré – 01254-010 – São Paulo, SP  
Tel.: (11) 3672-8144 – Fax: (11) 3673-7146  
[www.martinclaret.com.br](http://www.martinclaret.com.br)  
Impresso em 2015

## OS BARCOS SUICIDAS

Com certeza, existem poucas coisas mais terríveis que encontrar no mar um barco abandonado. Se de dia o perigo é menor, à noite não se vê o barco e nem há advertência possível: o choque leva um e outro.

Esses barcos, abandonados por “a” ou por “b”, navegam obstinadamente a favor das correntes ou do vento se têm as velas desfraldadas. Percorrem assim os mares, mudando caprichosamente de rumo.

Não são poucos os vapores que, um belo dia, não chegaram ao porto por terem topado em seu caminho com um desses barcos silenciosos que viajam por sua conta. Sempre há a probabilidade de achá-los a cada minuto. Por sorte, as correntes costumam enredá-los aos mares de sargaço. Os barcos se detêm, por fim, aqui ou lá, imóveis para sempre nesse deserto de águas. Assim, até que pouco a pouco vão se desfazendo. Mas outros chegam a cada dia, ocupam seu lugar em silêncio, de modo que o tranquilo e lúgubre porto sempre é frequentado.

O principal motivo desses abandonos de barcos são, sem dúvida, as tempestades e os incêndios que deixam à deriva negros esqueletos errantes. Mas há outras causas singulares, entre as quais se pode incluir o que aconteceu ao *María Margarita*, que zarpou de Nova York em 24 de agosto de 1903, e que na manhã do dia 26 se comunicou com uma corveta, sem acusar novidade alguma. Quatro horas mais tarde, um vapor, não tendo resposta, mandou uma chalupa que abordou o *María Margarita*. No barco não havia ninguém. As camisas dos marinheiros secavam na proa. Na cozinha, o fogão ainda estava aceso. Uma máquina de costurar tinha a agulha suspensa sobre a costura, como se tivesse sido deixada momentos antes. Não havia o menor sinal de luta nem de pânico, tudo em perfeita ordem. Mas não havia ninguém. O que aconteceu?

Na noite em que fiquei sabendo disso, estávamos reunidos na cabine de comando. Íamos para a Europa e o capitão nos contava sua história marinha, perfeitamente verdadeira, por outro lado.

O público feminino, atraído pela sugestão das ondas sussurrantes, ouvia estremecido. As moças nervosas prestavam, sem querer, inquieta atenção à voz rouca dos marinheiros na proa. Uma senhora muito jovem e recém-casada se atreveu:

— Não serão águias...?

O capitão sorriu bondosamente:

— Como, senhora? Águias que levam toda uma tripulação?

Todos riram e a jovem fez o mesmo, um pouco envergonhada. Felizmente, um passageiro sabia algo sobre isso. Olhamos para ele curiosamente. Durante a viagem havia sido um excelente companheiro, admirando por sua conta e risco, e falando pouco.

— Ah! Então nos conte, senhor! — suplicou a jovem das águias.

— Não há inconveniente — assentiu o discreto indivíduo —. Em duas palavras: “Nos mares do norte, como o *María Margarita* do capitão, encontramos uma vez um barco a velas. Nosso rumo — também viajávamos com velas — nos levou quase a seu lado. O singular aspecto de abandono, que não engana num barco, chamou nossa atenção, e diminuimos a marcha observando-o. Finalmente enviamos uma chalupa; a bordo não se achou ninguém, e tudo estava também em perfeita ordem. Mas a última anotação do diário datava de quatro dias atrás, de maneira que não sentimos maior impressão. Até ríamos um pouco dos famosos desaparecimentos súbitos.

Oito de nossos homens ficaram a bordo para governar o barco. Viajaríamos de conserva. Ao anoitecer o barco abriu um pouco de distância. No dia seguinte o alcançamos, mas não vimos ninguém na cabine. Mandamos de novo a chalupa, e os que foram percorreram em vão o navio: todos haviam desaparecido. Nem um objeto fora de lugar. O mar estava absolutamente limpo em toda sua extensão. Na cozinha, uma panela com batatas ainda fervia.

Como os senhores compreenderão, o terror supersticioso de nossa gente chegou a seu ápice. Algum tempo depois, seis se animaram a preencher o vazio, e eu fui com eles. Mal chegamos a bordo, meus novos colegas decidiram beber para desterrar toda preocupação. Estavam sentados em roda e rapidamente a maioria já cantava.

Chegou o meio-dia e passou a sesta. Às quatro, a brisa cessou e as velas caíram. Um marinheiro se aproximou da borda e olhou o mar oleoso. Todos tinham levantado, passeando, já sem vontade de falar. Um se sentou em um cabo enrolado e tirou a camiseta para remendá-la. Costurou um momento em silêncio. De repente, se levantou e lançou um longo assobio. Seus colegas se voltaram. Ele os olhou vagamente, surpreso também, e se sentou de novo. Um momento depois deixou a camiseta no cabo enrolado, avançou para a borda e se atirou na água. Ao ouvir o ruído, os outros viraram a cabeça, com o cenho ligeiramente franzido. Em seguida se esqueceram, voltando à apatia comum.

Pouco depois outro se espreguiçou, esfregou os olhos caminhando e se atirou na água. Passou meia hora; o sol ia caindo. Senti de repente que me tocavam no ombro.

— Que horas são?

— Cinco horas — respondi. O velho marinheiro que me havia feito a pergunta me olhou desconfiado, com as mãos nos bolsos, recostando-se na minha frente. Olhou um longo momento minhas calças, distraído. Finalmente se atirou na água.

Os três que ficaram se aproximaram rapidamente e observaram o redemoinho. Se sentaram na borda assobiando devagar com a vista perdida ao longe. Um se abaixou e deitou no convés, cansado. Os outros desapareceram um após o outro. Às seis o último (se levantou, ajeitou a roupa) afastou o cabelo da testa, caminhou ainda com sono, e atirou-se na água.

Então fiquei só, olhando como um idiota o mar deserto. Todos, sem saber o que faziam, tinham se atirado ao mar, envolvidos num sonambulismo mórbido que flutuava no navio. Quando um se atirava na água, os outros se voltavam, momentaneamente preocupados, como se recordassem algo, para esquecer em seguida. Assim tinham desaparecido todos, e suponho que o mesmo se passou com os outros no dia anterior, e aos outros e aos dos demais barcos. Isso é tudo.”

Ficamos olhando o estranho homem com excessiva curiosidade.

— E o senhor não sentiu nada? — perguntou-lhe meu vizinho de camarote.

— Sim; uma grande falta de vontade e obstinação pelas mesmas ideias, porém nada mais. Não sei por que não senti nada mais. Presumo que o motivo é este: em vez de esgotar-me em uma defesa angustiosa e a qualquer custo contra o que sentia, como devem ter feito todos, e também os marinheiros sem se dar conta, aceitei simplesmente essa morte hipnótica, como se já estivesse anulado. Algo muito semelhante deve ter acontecido sem dúvida às sentinelas daquela célebre guarda que noite após noite se enforcavam.

Como o comentário era bastante complicado, ninguém respondeu. Pouco depois o narrador se retirava para o seu camarote. O capitão o seguiu por um momento, olhando de canto.

— Farsante! — murmurou.

— Pelo contrário — disse um passageiro doente, que ia morrer em sua terra. — Se fosse farsante não teria deixado de pensar nisso, e também teria se atirado na água.

## O TRAVESSEIRO DE PLUMAS

Sua lua de mel foi como um longo calafrio. Loira, angelical e tímida, o caráter duro de seu marido gelou suas sonhadas criancices de noiva. No entanto, ela o amava muito, às vezes sentia um ligeiro estremecimento, quando voltando à noite, juntos pela rua, lançava um furtivo olhar à alta estatura de Jordán, mudo há quase uma hora. Ele, por sua vez, a amava profundamente, sem demonstrar.

Durante três meses — tinham se casado em abril — viveram uma felicidade especial.

Sem dúvida ela teria desejado menos severidade nesse rígido céu de amor, uma ternura mais expansiva e incauta ternura; porém o impassível semblante de seu marido a continha sempre.

A casa em que viviam influía muito em seus estremecimentos. A brancura do quintal silencioso — frisos, colunas e estátuas de mármore — produzia uma outonal impressão de palácio encantado. Dentro, o brilho glacial do estuque, sem o mais leve arranhão nas altas paredes, afirmava aquela sensação desagradável de frio. Ao atravessar de um cômodo para outro, os passos faziam eco em toda a casa, como se um longo abandono tivesse sensibilizado sua ressonância.

Nesse estranho ninho de amor, Alicia passou todo o outono. Contudo, tinha decidido jogar um véu sobre seus antigos sonhos, e ainda vivia adormecida na casa hostil, sem querer pensar em nada até a chegada do marido.

Não é estranho que emagrecesse. Teve um ligeiro ataque de gripe que se arrastou insidiosamente dias e dias; Alicia não se recompunha nunca. Por fim, numa tarde pôde sair ao jardim apoiada no braço de seu marido. Olhava indiferente de um lado para o outro. De repente Jordán, com profunda ternura, passou lentamente a mão por sua cabeça, e Alicia rompeu em seguida em soluços, enlaçando

seu pescoço com os braços. Chorou longamente todo seu espanto calado, redobrando o pranto à menor tentativa de carícia. Logo os soluços foram retardando-se, e ficou ainda um longo momento escondida em seu pescoço, sem se mover nem pronunciar uma palavra.

Foi esse o último dia que Alicia esteve em pé. No dia seguinte amanheceu desvanecida. O médico de Jordán a examinou com suma atenção, recomendando-lhe calma e descanso absolutos.

— Não sei — disse a Jordán na porta de rua, com a voz ainda baixa. — Tem uma grande debilidade que não entendo. E sem vômitos, nada... Se amanhã ela acordar como hoje, me chame em seguida.

No outro dia Alicia piorou. Consultaram-na. Constatou-se uma anemia aguda já desenvolvida, completamente inexplicável. Alicia não teve mais desmaios, mas caminhava visivelmente para a morte. O quarto estava com as luzes acesas o dia todo, e em pleno silêncio. Passavam-se horas sem que se ouvisse o menor ruído. Alicia cochilava. Jordán ficava na sala, também com todas as luzes acesas. Atravessava sem cessar de um extremo a outro, com incansável obstinação. O tapete abafava seus passos. Às vezes entrava no quarto e prosseguia seu mudo vaivém ao longo da cama, olhando sua mulher cada vez que caminhava em sua direção.

Logo Alicia começou a ter alucinações, confusas e flutuantes a princípio, e que depois desceram ao nível do chão. A jovem, com os olhos desmesuradamente abertos, não fazia senão olhar o tapete de um lado ao outro da cabeceira da cama. Uma noite, de repente, ficou olhando fixamente. Pouco depois abriu a boca para gritar, e seu nariz e lábios se cobriram de gotículas de suor.

— Jordán! Jordán! — clamou, rígida de espanto, sem deixar de olhar o tapete.

Jordán correu ao dormitório, e ao vê-lo aparecer Alicia iniciou uma gritaria de horror.

— Sou eu, Alicia, sou eu!

Alicia o olhou com cansaço, olhou o tapete, voltou a olhá-lo, e após longo momento de estupefata confrontação, se acalmou. Sorriu e tomou a mão do marido entre as suas, acariciando-a por meia hora, tremendo.

Entre suas alucinações mais perversas, viu um antropoide apoiado no tapete sobre os próprios dedos, que mantinha os olhos fixos nela.

Os médicos voltaram inutilmente. Havia ali, diante deles, uma vida que se acabava, dessangrando-se dia a dia, hora após hora, sem saber absolutamente como. Na última consulta, Alicia permanecia imóvel enquanto eles a examinavam, passando de um para o outro a boneca inerte. Observaram-na por longo tempo em silêncio e foram para a sala de jantar.

— Pst... — seu médico encolheu os ombros, desalentado. — É um caso sério... Pouco há que fazer.

— Só me faltava isso! — bufou Jordán. E tamborilou bruscamente sobre a mesa.

Alicia foi extinguindo-se em subdelírio de anemia, agravado à tarde, mas que cedia sempre nas primeiras horas. Durante o dia sua doença não avançava, mas a cada manhã amanhecia lívida, quase em síncope. Parecia que unicamente à noite a vida lhe saía em novas ondas de sangue. Ao acordar tinha sempre a sensação de haver desabado na cama com um milhão de quilos em cima. Desde o terceiro dia este afundamento não a abandonou mais. Mal podia mover a cabeça. Não quis que lhe arrumassem a cama, nem que lhe ajeitassem o travesseiro. Seus terrores crepusculares avançaram em forma de monstros que se arrastavam até a cama e subiam dificilmente pela colcha.

Depois perdeu os sentidos. Nos dois dias finais delirou sem cessar à meia-voz. As luzes continuavam funestamente acesas no quarto e na sala. No silêncio agônico da casa, não se ouvia mais que o delírio monótono que saía da cama, e o rumor afogado dos eternos passos de Jordán.

Alicia morreu, finalmente. A empregada, quando entrou depois para desfazer a cama, já vazia, olhou intrigada por um momento o travesseiro.

— Senhor — chamou Jordán baixinho —, no travesseiro há manchas que parecem sangue.

Jordán se aproximou rapidamente e se inclinou sobre o travesseiro. Efetivamente, sobre a fronha, de ambos os lados da cava que tinha deixado a cabeça de Alicia, se viam manchinhas escuras.

— Parecem picadas — murmurou a empregada após um momento de imóvel observação.

— Levante-o contra a luz. — disse Jordán.

A empregada levantou o travesseiro, mas em seguida o deixou cair, e ficou olhando aquilo, lívida e tremendo. Sem saber por quê, Jordán sentiu que seus cabelos se arrepiavam.

— O que foi? — murmurou com a voz rouca.

— Pesa muito — disse a empregada, sem deixar de tremer.

Jordán o levantou; pesava extraordinariamente. Saíram com ele, e sobre a mesa da sala de jantar Jordán cortou a franha e seu envoltório com um único corte profundo. As plumas superiores voaram, e a empregada deu um grito de horror com a boca aberta, levando as mãos crispadas à cabeça. Sobre o fundo, entre as plumas, movendo lentamente as patas peludas, tinha um animal monstruoso, uma bola viva e viscosa. Estava tão inchado que mal se lhe notava a boca.

Noite após noite, desde que Alicia tinha caído de cama, tinha aplicado sigilosamente sua boca — sua trompa, melhor dizendo — às têmporas de Alicia, sugando-lhe o sangue. A picada era quase imperceptível. A remoção diária do travesseiro tinha impedido, em princípio, seu desenvolvimento; mas desde que a jovem não pôde mais se mover, a sucção foi vertiginosa. Em cinco dias, em cinco noites, tinha esvaziado Alicia.

Esses parasitas das aves, diminutos no médio habitual, em certas condições chegam a adquirir proporções enormes. O sangue humano parece ser-lhes particularmente favorável, e não é raro achá-los nos travesseiros de plumas.

## À DERIVA

O homem pisou algo mole e em seguida sentiu a picada no pé. Saltou adiante, e ao voltar-se com um palavrão, viu uma jararacuçu que, enrolada sobre si mesma, esperava outro ataque.

O homem deu uma rápida olhada em seu pé, onde duas gotículas de sangue engrossavam dificultosamente, e sacou o facão da cintura. A víbora viu a ameaça, e afundou mais a cabeça no centro de sua espiral; mas o facão caiu sobre suas costas, deslocando-lhe as vértebras.

O homem se abaixou até a picada, tirou as gotículas de sangue, e durante um instante contemplou. Uma dor aguda nascia dos dois pontinhos violetas, e começava a invadir todo o pé. Apressadamente atou o tornozelo com seu lenço e seguiu pela trilha até seu rancho.

A dor no pé aumentava, com sensação de tenso inchaço, e de repente o homem sentiu duas ou três fulgurantes pontadas que, como relâmpagos, tinham irradiado desde a ferida até a metade da panturrilha. Movia a perna com dificuldade; uma metálica secura na garganta, seguida de sede abrasadora, lhe arrancou um novo palavrão.

Chegou finalmente ao rancho, e se jogou de braços sobre a roda de um moinho. Os dois pontinhos violetas desapareciam agora no monstruoso inchaço do pé inteiro. A pele parecia mais fina e a ponto de ceder, de tão tensa. Quis chamar sua mulher, e a voz se rompeu em um ronco arrastado de garganta ressecada. A sede o devorava.

— Dorotea! — conseguiu soltar em estertor — Me dá aguardente!

Sua mulher correu com um copo cheio, que o homem sorveu em três goles. Mas não tinha sentido gosto algum.

— Pede aguardente, não água! — rugiu de novo — Me dá aguardente!

— Mas é aguardente, Paulino! — protestou a mulher, espantada.

— Não, você me deu água! Quero aguardente, te disse! — A mulher correu outra vez, voltando com o garrafão. O homem bebeu dois copos, um depois do outro, mas não sentiu nada na garganta.

— Bom... isso está feio... — murmurou então, olhando seu pé, lívido e já com lustre gangrenoso. Sobre a profunda amarra do lenço, a carne transbordava como uma monstruosa morcela.

As dores fulgurantes se sucediam em contínuos relampejos, e chegavam agora à virilha. A atroz secura da garganta, que a respiração parecia aquecer mais, aumentava simultaneamente. Quando pretendeu reerguer-se, um fulminante vômito o manteve por meio minuto com a testa apoiada na roda de madeira.

Mas o homem não queria morrer, e descendo até a costa subiu em sua canoa. Sentou-se na popa e começou a remar até o centro do Paraná.<sup>1</sup> Ali a corrente do rio, que nas imediações do Iguaçu corre por seis milhas, o levaria antes de cinco horas a Tacurú-Pucú.

O homem, com sombria energia, pôde efetivamente chegar até o meio do rio, mas ali suas mãos dormentes deixaram cair o remo na canoa, e depois de um novo vômito — de sangue desta vez — dirigiu o olhar ao sol que já traspunha o monte.

A perna inteira, até o meio da coxa, era já um bloco disforme e duríssimo que rebentava a roupa. O homem cortou a atadura e abriu a calça com sua faca: o baixo ventre transbordava inchado, com grandes manchas lívidas e terrivelmente dolorido. O homem pensou que não poderia jamais chegar sozinho a Tacurú-Pucú, e decidiu pedir ajuda a seu compadre Alves, ainda que fizesse muito tempo que estavam desentendidos.

A corrente do rio se precipitava agora para a costa brasileira, e o homem pôde facilmente atracar. Se arrastou pela trilha encosta acima; mas a vinte metros, exausto, ficou estendido de peito.

— Alves! — gritou com quanta força pôde; e prestou atenção em vão — Compadre Alves! Não me negue este favor! — exclamou de novo, erguendo a cabeça do chão. No silêncio da selva não se ouviu um só ruído. O homem ainda teve força de chegar até sua canoa, e a corrente, apanhando-a de novo, a levou velozmente à deriva.

---

<sup>1</sup> Rio Paraná.

O Paraná corre ali no fundo de um imenso vale, cujas paredes, com cem metros de altura, estreitam funestamente o rio. Das margens, limitadas por blocos negros de basalto, cresce o bosque, também negro. Adiante, nas encostas, atrás, a eterna muralha lúgubre, em cujo fundo o rio remoinha e se precipita em incessantes borbulhas de água lamacenta. A paisagem é agressiva, e reina ali um silêncio de morte. Ao entardecer, no entanto, sua beleza sombria e calma torna-se uma majestade única.

O sol já tinha se posto quando o homem, semiestendido no fundo da canoa, teve um violento calafrio. E de repente, com assombro, endireitou pesadamente a cabeça: sentia-se melhor. Somente a perna ainda doía, a sede diminuía, e seu peito, livre já, se abria em lenta inspiração.

O veneno começava a dissipar-se, não tinha dúvida. Se achava quase bem, e ainda que não tivesse forças para mover a mão, contava com a queda do orvalho para repor-se totalmente. Calculou que antes de três horas estaria em Tacurú-Pucú.

O bem-estar avançava, e com ele uma sonolência cheia de lembranças. Já não sentia mais nada, nem na perna nem no ventre. Seu compadre Gaona moraria ainda em Tacurú-Pucú? Talvez visse, também, o seu ex-patrão mister Dougald, e o recebedor da obra?<sup>2</sup>

Chegaria logo? O céu, ao poente, se abria agora em tela de ouro, e o rio avermelhou-se também. Desde a costa paraguaia, já escurecida, o monte deixava cair sobre o rio seu frescor crepuscular, em penetrantes aromas de flor de laranjeira e mel silvestre. Um casal de araras atravessou muito alto e em silêncio para o Paraguai.

Lá embaixo, sobre o rio de ouro, a canoa derivava velozmente, girando às vezes sobre si mesma ante a borbulha de um redemoinho. O homem que ia nela se sentia cada vez melhor, e pensava, entretanto, no tempo justo que havia passado sem ver seu ex-patrão Dougald. Três anos? Talvez não, não tanto. Dois anos e nove meses? Talvez. Oito meses e meio? Isso sim, seguramente.

De repente sentiu que estava gelado até o peito.

---

<sup>2</sup> Lugar de corte e preparo de madeira junto à margem do rio.

O que seria? E a respiração...

O recebedor de madeiras de mister Dougald, Lorenzo Cubilla, o  
havia conhecido em Puerto Esperanza, em uma sexta-feira santa...

Sexta-feira? Sim, ou quinta-feira...

O homem esticou lentamente os dedos da mão.

— Em uma quinta-feira...

E parou de respirar.