

## *“La mala vida”, de Salvador Garmendia: a luta do relato para dar forma a um conteúdo indefinido*

---

Ivana Ferigolo

Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria – Brasil

### **Resumo**

Tomando como objeto de análise a obra *La mala vida* (1950), do escritor venezuelano Salvador Garmendia, procura-se mostrar que o romance, enquanto gênero, perde a linearidade temporal e se despe de causalidade quando se propõe a representar as experiências de um sujeito que se afasta do modelo cartesiano, ocupa uma posição de contigüidade em relação ao cosmos e se deixa guiar, em grande parte, por intuições e sensações.

**Palavras -chave:** romance, sujeito, representação.

### **Resumen**

Tomando como objeto de análisis la obra *La mala vida* (1950), do escritor venezolano Salvador Garmendia, se busca mostrar que la novela, como género, pierde la linealidad temporal y la causalidad cuando se propone representar las experiencias de un sujeto que se aleja del modelo cartesiano, ocupa una posición de contigüidad en relación al cosmos y se deja guiar, en gran parte, por intuiciones y sensaciones.

**Palabras-clave:** novela, sujeto, representación

## I

O romance, gênero literário cuja ascensão coincide com o surgimento da sociedade moderna<sup>1</sup>, na qual a fundamentação do universo e a razão do ser são dadas pela consciência<sup>2</sup>, por mais fragmentado que se revele, tende a trabalhar as experiências peculiares de um sujeito sufocado pela inquietude oriunda do desejo ou da necessidade de indagar sobre seu futuro e sobre o sentido da totalidade do seu existir. Representando os conflitos do eu com a alteridade, provenientes da própria consciência do sujeito moderno em relação a sua condição existencial solitária e individual, o referido gênero narrativo, segundo Michail Bakhtim, teria por objetivo “predizer e influenciar o futuro real, o futuro do autor e dos leitores” (1988, p. 420)<sup>3</sup>. Sendo assim, o romance, enquanto construção simbólica que procura representar o percurso existencial de um ser que desconhece o futuro, desencadearia um processo de identificação entre o objeto da representação (ou alguns de seus aspectos) e o leitor, abrindo espaço para que o mesmo possa obter uma possível compreensão de sua própria existência. Nesse sentido, independente de sua forma, ou da temática abordada, o romance poderia auxiliar os sujeitos na obtenção de uma visão da totalidade de suas vidas.

Nos primórdios do século XX, por exemplo, aparecem romances de fluxo de consciência, que não registram as experiências dos indivíduos organizadas em uma linha temporal linear e cronológica, mas as representam a partir de um tempo mental. Tal fenômeno, cujos grandes exemplos remontam a Proust, Woolf, Joyce, sugerem, segundo Anatol Rosenfeld (1976), a representação de uma nova maneira do sujeito posicionar-se em relação ao cosmos. Para o referido autor, o construto subjetivo cartesiano, que concebia o sujeito como um ser posicionado em face do universo, dotado de uma racionalidade ou de uma consciência capaz de projetá-lo, prescrevê-lo e decifrá-lo na sua totalidade, é abalada pela ação de certos acontecimentos que emergem no final do século XIX e início do XX. A fragilização desta concepção de sujeito repercute, formalmente, segundo Rosenfeld, nas manifestações artísticas particulares desta época e períodos subseqüentes.

As descobertas da psicanálise, particularmente a categoria de *inconsciente*, por exemplo, assinala que o sujeito não se resume somente a uma dimensão racional, que não apresenta total domínio sobre si e sobre o cosmos, de forma que o mundo, a realidade, as experiências do ser fogem do seu controle, ultrapassam

os limites estipulados pela consciência humana. No âmbito da filosofia, uma nova concepção de sujeito passa a projetar-se a partir de então coincidindo com a de um ser impossibilitado de organizar sua vida e suas experiências de forma lógica e linear, por estar destituído de uma visão panorâmica ou integral do mundo e, muitas vezes, ser comandado por uma força indecifrável, desconhecida, obscura: o inconsciente. Na opinião do referido autor, a fragmentação temporal e espacial que o romance passa a apresentar neste momento corresponderia às inovações formais adotadas por este gênero para registrar e representar as experiências de um sujeito despido de uma consciência capaz de delinear o mundo e sua vida, ou seja, um ser disperso no universo, cujo sentido das experiências, de si e do cosmos seria constituído a partir das relações estabelecidas entre ele e o mundo. Para Rosenfeld (1976), a dimensão de tempo linear que permeia o romance realista, por exemplo, corresponde à materialização formal de uma convenção temporal apta a representar as experiências inerentes uma concepção de sujeito que se enquadra no molde cartesiano, isto é, um ser absolutamente racional, munido de uma consciência que detém previamente um conhecimento sobre o mundo.

Esse comportamento do romance, ou seja, sua maleabilidade formal e/ou temática, resultante dos câmbios de percepções e conceitos referentes ao sujeito e ao mundo, revela que a principal particularidade deste gênero, conforme sugere Bakhtim (1988), é seu caráter “acanônico e inacabado”. Para este autor, o romance é o gênero nascido na era moderna e se assemelha a ela no sentido de estar submetido a constantes transformações. Ou seja, ao trabalhar as experiências de um ser pertencente a um determinado tempo e lugar, o romance se metamorfoseia, pois o imaginário, este espaço mental de produção de sentido<sup>4</sup> que teima em definir o ser e o mundo, muda de acordo com as distintas realidades e etapas da sociedade. Assim, estudar uma narrativa requer sempre uma flexibilidade do estudioso, implica levantar as particularidades do relato e tentar compreendê-las a partir de suas possíveis relações com as formas de percepção do mundo e do sujeito pertencentes a distintas temporalidades e lugares.

## II

A obra *La mala vida* (1968), do escritor venezuelano Salvador Garmendia, configura-se a partir do relato das vivências do narrador protagonista

correspondentes a um longo dia de trabalho e à noite que sucede ao referido dia. Neste intervalo de tempo, que corresponde ao tempo da ação narrativa, o protagonista, que não revela seu nome, desempenha suas atividades de contador no escritório onde trabalha. No fim de sua jornada laboral, desloca-se para a pousada onde vive, passando antes pelo bar *El xoco*, local que frequenta diariamente ao encerrar sua labuta cotidiana. À noite, dirige-se a um clube onde costuma reunir-se com seus colegas de trabalho e outros conhecidos. O relato integra também as experiências vivenciadas pelo protagonista em um tempo já transcorrido, que se mesclam ao relato espontaneamente, ou seja, provocam a impressão de que não são selecionadas de forma voluntária pelo narrador, nem introduzidas no discurso sob o seguimento de uma cronologia temporal, mas, contrariamente, parecem descender da memória involuntária do protagonista<sup>5</sup>. Assim, o relato vai “formalizando-se” (ou desformalizando-se?) através da técnica de livre associação, responsável pela ruptura da linearidade discursiva. O conteúdo que vai tecendo a narrativa advém, dessa forma, das experiências que o sujeito vivencia e das ações que realiza durante o intervalo de tempo que compreende o dia de trabalho, seu deslocamento até a pensão e a noite, das imagens que capta nos espaços em que atua e se movimenta, e das lembranças passadas que os distintos fatos vivenciados, as sensações ou as imagens que recolhe neste intervalo de tempo lhe suscitam.

Regida pela técnica de livre associação e apresentando, portanto, uma ruptura cronológica que provoca a diluição de um esquema narrativo contínuo, dotado de começo meio e fim, a referida obra apresenta um ponto que provoca o estudioso e lhe instiga a elaborar uma explicação. Trata-se de uma aparente decomposição formal, ocasionada pela livre associação, e também temática, que se materializa na obra pelo relato constante da matéria em sua fase primordial, viscosa, sem forma definida, aspecto este que levou Angel Rama (1975) a defini-la como uma narrativa informalista<sup>6</sup>. Essa diluição formal e temática parece ter como consequência uma espécie de impossibilidade de sistematização de uma experiência existencial continua e passível de ser decifrada tanto pelo protagonista como pelos leitores.

É do espaço de seu escritório que o narrador-protagonista principia o processo de enunciação:

Pues bien, los ojos de la señorita Stela son azules, de un azul desleído e impuro,

y ello me hace pensar que vinieron al mundo inoculados de alguna materia corruptible, por lo cual enferman, se degradan y mueren de muerte propia sin abandonar sus agujeros. (...) los ha venido apagando y pudriendo, el morbo helado que ataca desde el fondo de la pupila. “(Garmendia, 1980, p. 7)

As palavras emitidas pelo narrador responsáveis pelo desencadeamento do processo narrativo tendem a revelar a ausência de um ponto de referência que origine o discurso literário. A expressão *pues bien*, elemento que principia o processo de enunciação, sugere que o início do discurso tende a coincidir com a retomada de algum diálogo que fora interrompido ou suspenso, gerando um relato que foge da forma tradicional e realista de narrar, pautada em uma estrutura precisa e definida, composta de começo, meio e fim.

A realidade recolhida pelo sentido visual do narrador, que coincide com a imagem dos olhos de Stela, sua colega de trabalho, e parece ser o motivo da suspensão de um discurso que estava sendo emitido, remete para o esfacelamento da matéria e do ser humano. Esses olhos afiguram-se ao protagonista sob o signo da degradação, ou seja, a matéria de que estão feitos encontra-se em fase de dissolução. O esmaecimento da matéria obedece a uma lógica natural, pois os olhos morrem de morte própria, vítimas de uma espécie de enfermidade (*morbo*) que, conduzindo-os à deterioração, vai apagando-os, decompondo-os, convertendo-os em conteúdo amorfo, através de um processo lento e progressivo (*apagando y pudriendo*).

A gradação negativa (*enferman, se degradan y mueren*) indica que a substância focalizada – os olhos-, na percepção do narrador, carrega um fado que a conduz à desagregação. Além disso, para o protagonista, o azul dos olhos de Stela se revela impuro, indefinido (*desleído*), tende a se diluir, a perder a definição, a não apresentar um aspecto uniforme que possa ser expresso por uma única tonalidade. Sendo os olhos o espelho do universo, pois é através deles que o mundo se reflete e é, em parte, captado, o caráter indefinido que os olhos de Estela ganham sob a ótica do protagonista evidenciam sua própria percepção em relação ao cosmos. Ou seja, para o narrador o mundo (os seres, as coisas, etc) se caracteriza pela imprecisão, não pode ser definido pelos sentidos do sujeito. Assim, o objeto que da origem ao processo de enunciação, neste caso os olhos da personagem Stela e sua coloração parece exprimir, no âmbito temático, conforme sugere Rama (1975), o caráter informalista da narrativa, a tendência de representar a matéria

em sua fase primordial, sem uma forma definida.

O presente dos verbos evidencia a ausência de distância entre o narrador e o objeto narrado (os olhos de Stela) e atuam na caracterização ou na descrição da *señorita Stela*. A reflexão e a conclusão (*Y ello me hace pensar*) levadas a cabo pelo protagonista, sugere que a atividade reflexiva do narrador só se manifesta após o contato de seus sentidos com os seres, com os objetos, enfim, com os entes que estão ao seu redor. O narrador apresenta-se assim, como um sujeito unido ao universo da narração, um indivíduo que tenta captar o mundo pelos sentidos e não como um ser onipotente, dotado de uma capacidade racional que detém o sentido do mundo antes mesmo do sujeito estabelecer contato com esse outro.

Esta postura de observação do protagonista vai afirmando-se no decorrer do relato. Numa outra passagem, direcionando o foco visual para Clarisa, outra colega de trabalho, o narrador a descreve, ressaltando até o ruído emitido pela sola de seu calçado à medida que ela se desloca pelo escritório. “Clarisa, que también ahora se levanta de su asiento al lado de la puerta, cruza en diagonal con su resbaladizo siseo de suelas empolvadas, y va a inclinarse de codos sobre el pequeño y ordenado escritorio de Jimmy.” (Garmendia, 1980, p.8).

O que rege e determina, em grande parte, o relato é a esfera sensitiva do narrador, pois a narração vai sendo composta pelas descrições de imagens que o protagonista vai recolhendo e pelas sensações que essas imagens lhe provocam. Não há um elemento ou um acontecimento essencial para o desencadear do processo narrativo e isso é reafirmado por um comentário tecido pelo próprio protagonista, revelador de sua consciência em relação à matéria discursiva, que pode ser abordada por ele.

Advierto de una vez que no poseo ningún motivo deliberado para haber echado a andar mi relato a partir precisamente de Stela (como no sea por el hecho inmediato, acaso dominante en extremo, de ser ella quien se mueve en este momento ante mis ojos); pude haber elegido cualquier otro punto de partida para establecer el impulso inicial y es posible que todo hubiera empezado a moverse al mismo ritmo (Level, por ejemplo, ahora que cambio hacia él la mirada y distingo por fuerza su verruga en la frente) pues a fin de cuentas permanezco aquí, en mi reluciente escritorio gris. (Garmendia, 1980, p. 8)

O próprio protagonista adverte aos leitores que o conteúdo que vai compondo o relato provém do encontro firmado entre seus sentidos e os

elementos pertencentes a um espaço em um determinado momento. Nesse caso, advém do contato estabelecido entre o narrador e as demais personagens que atuam no escritório e tocam sua esfera sensível, pois admite que só pode narrar o que está ao alcance de seus olhos. Se o andamento da narrativa depende exclusivamente das imagens recolhidas pelos sentidos do protagonista, pode-se supor que seu passado, como experiência, não poderá ser relatado de forma contínua e cronológica, visto que sensações e imagens determinam a irrupção de lembranças que, por não serem conseqüência de um esforço reflexivo, não seguem uma linha temporal ascendente e contínua.

O narrador não delimita suas percepções, pois não são seus olhos que buscam Stela, mas ela quem se move na sua frente, exercendo força sobre seu sentido visual. Para Bergson (1999), o indivíduo, embora perceba uma infinidade de coisas, escolhe aquilo que quer perceber, ou seja, ele se detém em objetos que lhe resultam interessantes. A percepção, nesse caso, sempre responde a uma intenção consciente do sujeito. Se o narrador de *La mala vida* não seleciona suas percepções, que vão dando corpo ao relato, é porque não apresenta nenhum propósito que anteceda seu contato com o mundo, e, conseqüentemente, pode-se supor que ele não dispõe de um ponto fixo, preexistente em sua consciência, que venha a influenciar o desencadear do processo narrativo. Ou seja, o narrador-protagonista não se configura como um ser capaz de direcionar sua faculdade perceptiva em função de seus interesses, de sua consciência, antes de estabelecer contato com o mundo. Isto implica dizer que não é o narrador que conduz e organiza o relato dos fatos, mas estes que dão o direcionamento à narração. O direcionamento da narrativa não obedece a uma determinação racional do narrador protagonista, pois se assim fosse ele delimitaria o foco narrativo. A mudança de foco visual, como sugere o protagonista, somente ocasionaria um cambio descritivo, mas talvez não alteraria o rumo da narração. Sendo assim, o relato fragmenta-se, constitui-se, conforme explicita o começo, como um aglomerado de diálogos interrompidos e retomados que não seguem uma seqüência temporal linear e lógica. Pode-se supor, então, que a ausência de uma distância entre o narrador e o universo representado, revelada pelos verbos no presente, força o protagonista a tentar decifrar as coisas que localiza e atribuir sentido a esses entes (seres, objetos) que o rodeiam. Assim, pode-se pensar que o narrador de *La mala vida* não estaria se configurando como um sujeito supremo, onipresente, conforme pensavam Kant e Descartes. Pelo

contrário, parece instituir-se como um ser unido ao mundo, incapaz, portanto, de obter uma mirada ampla e total do universo representado, por isto só localiza fragmentos de uma totalidade, aquilo que está ao alcance de seus sentidos (os olhos de *Stela*, *Level* e *su verruga*). A ausência de um sujeito onipotente provoca a informalização do discurso, a diluição do relato realista, pois as imagens captadas pelo protagonista não são delimitadas por uma ação consciente e, muitas vezes, suscitam lembranças que não obedecem a uma conexão lógica e causal.

As ações realizadas pelo protagonista em períodos anteriores ao momento em que ele começa a enunciar (instante em que está no escritório e observa *Stela*), e que vem à tona sob a ação da sua memória involuntária, também não são conseqüência de um processo plenamente reflexivo, mas são motivadas por sensações e intuições. A faculdade de direito, por exemplo, ele abandonou sem justificativa clara, impulsionado apenas pela sensação de liberdade que a luz da rua, em determinado momento, lhe provoca:

La mañana en que debía rendir Obligaciones, me encontraba en el interior de la facultad (...) Empecé a caminar hacia la escena de luz y movimiento que enmarcaba la puerta principal. A cada paso sentía que todo se desmoronaba a mi espalda y envejecía como si un tiempo ya irrecuperable lo cubriera, mientras dentro de mí, el lastre oscuro que se diluía con rapidez me iba dejando libre y despejado.

Al pisar a la calle, tuve impulsos de correr; pero en cambio continué caminando despacio frente a la fachada del viejo convento.

Al cruzar la esquina, todo había terminado. (Garmendia, 1980, p.247/248)

O feixe de luz, oriundo da rua, atrai o protagonista, impelindo-o a abandonar o ambiente escuro da faculdade para viver a experiência da liberdade representada metaforicamente pela luz e pelo movimento. A sensação do passado vai se apagando em seu interior, pois a cada passo sente que tudo o que se refere a este *lastre oscuro*, expressão indefinida que parece remeter a seu conteúdo interior, correspondente ao passado, vai se dissolvendo, ou seja, vai sendo borrado, esquecido. É a capacidade de romper rapidamente com o passado e de atender aos impulsos sensitivos que lhe proporciona a liberdade e uma existência despejada e, conseqüentemente, descontínua. Ao se deixar conduzir pela sensação e esquecer o passado de forma imediata, o narrador protagonista se constitui como um sujeito impulsivo semelhante ao de *O estrangeiro*, de Albert Camus, que, despojando-se de obrigações morais e sociais, não age de forma

planejada, mas movido por sensações. A luminosidade da rua, desempenhando a mesma função do calor, que impulsiona o protagonista de *O estrangeiro* a matar, impele o narrador de *La mala vida* a abandonar o mundo das instituições. Assim, observa-se que são as sensações e as percepções que determinam, em grande parte, as atitudes do protagonista de *La mala vida*. Conseqüentemente, o conteúdo de sua memória parece compor-se de fragmentos desconectados, formando um composto despedaçado, sem forma definida. O relato, materializando-se, em parte, pelas lembranças descontínuas do protagonista, perde definição, a conexão causal, convertendo-se em um composto fluído e desconcatenado, ou seja, se “informaliza”.

Este caráter impulsivo do protagonista pode ser notado ainda em uma outra passagem em que ele menciona que a morte de Beltrán, seu companheiro de trabalho na revista, passava

La idea de haber perdido algo, sin duda excitante y prometedor aunque angustiosamente indefinido, me expoliaba a ratos, me impelió a moverme insuflado por una ardiente y vaporosa energía, que me echaba a las calles detrás de un objetivo incierto y en el fondo pleno de incitaciones. Encontrar quizás un trabajo pensaba por momentos, un medio organizado de acuerdo a ciertas normas, donde desenvolverme y actuar entre personas poseedoras de energía y de confianza mutua. Me creía destinado para alguna finalidad que requería exactamente de mi capacidad y de mis fuerzas. La clave estaba dentro de mí, sin duda, una fórmula mágica perdida, rota entre las cavidades del cerebro y sólo perceptible a la manera de esos nombres que se olvidan y que de pronto vuelven a nosotros; pero no allí en el sitio exacto del recuerdo, sino en las partes sensibles del gusto, del olfato, del tacto, y pugnan a cada instante por brotar en cualquier parte, menos por donde debieron haber salido. Aquel impulso se diluía más tarde en un cansancio.” (Garmendia, 1980, p.183)

Observa-se, neste fragmento, que o objetivo do narrador, algo indefinido – talvez a busca de um trabalho -, não deriva de uma ação reflexiva, que implicaria um planejamento, mas provém de uma energia, de um impulso, algo impreciso, alheio à razão. A meta não é definida, mas incerta, não se desenha pela ação do pensamento, da razão, nem se materializa por meio de uma lembrança, manifesta-se sim pela atividade dos sentidos (*del gusto, del tacto, del olfato*). A indefinição do objetivo, expressa no nível da linguagem pelos imprecisos termos *incierto, quizás, alguna finalidad*, exprimem a rarefação da atividade reflexiva do protagonista e, conseqüentemente, a ascensão de sua esfera sensitiva. Ou seja, a incapacidade de

delinear essa meta ocorre em virtude desta manifestar-se através de sensações e não de idéias. A indefinição da linguagem (*incierto, quizás, alguna finalidad*) remete para a própria indefinição do conteúdo da narrativa, as sensações e percepções, a falta de objetivos precisos, que, não pertencendo a instância das recordações (*no allí en el sitio exacto del recuerdo*) não podem ser expressas com exatidão. A narrativa, ao configurar-se a partir das sensações do protagonista, vai tornando-se um composto indefinido, um discurso estruturalmente informal. Conseqüentemente, a descontinuidade do relato – falta de ligação lógica entre os fatos narrados-, outro traço peculiar, segundo Rama (1975), do informalismo, registra-se também porque as experiências do narrador não procedem de sua esfera pensante, mas são decorrentes de sensações e impulsos que, naturalmente, não apresentam um encadeamento coerente.

O caráter descontínuo do relato alcança maior expressividade em um fragmento em que o narrador está no bar El xoco, que costuma freqüentar todos os dias quando sai do trabalho, e vê sua mãe e a máquina de costura em um recanto desse estabelecimento.

El bar se ha ido poblando desde a poco. (...) Hay gente sentada en la barra; (...) Otros semblantes tranquilos, negligentes (...) rodean algunas de las mesas. Estas, al igual que el resto del maderaje del decorado (...) tienen esta pátina rústica que choca, en su escueto artificio de mesón de viñeta, con el aspecto demasiado veraz, crudo y recargado de las personas.

Me levanto ahora, rodeado por una especie de esplendor voluntario que me alijera y me llena de dicha y de deseos. Voy hacia este rincón con hamacas de telaraña y una sombra de polvo sobre la capa de abestina rosada – el redondel de grasa late suavemente-, donde reposa la máquina de coser de mamá que nadie usa ahora y está toda cubierta de cáscaras tostadas y crujientes y unas cavidades de hueso que se adentran como pequeñas tuberías en la madera.

Desde el suelo puedo verla de espaldas, rígida en su silla de suela, el pelo negro suelto como una larga mancha cenicienta sobre el respaldo. (Garmendia, 1980, p. 45/46)

As imagens (a máquina de costura e a mãe) pertencentes a um tempo anterior a ação que se narra afloram à memória do narrador para satisfazer um esplendor de desejos que o contamina no âmbito do presente – tempo da enunciação. O passado não é recolhido pela memória voluntária, mas irrompe espontaneamente à medida que o protagonista contempla as imagens que compõem o cenário do bar. Deslocado dos referenciais temporal e espacial de

origem e introjetado ao discurso, este evento passado afigura-se como reinvenção. O contato estabelecido entre a esfera sensitiva do protagonista e o ambiente do bar lhe suscita uma lembrança do passado que vem à tona e é integrada a esse contexto, deslocando o foco da narração das imagens do recinto para o espaço mental do narrador, confrontando, no âmbito do discurso, lapsos temporais distintos. A narrativa, então, como já foi reiterado várias vezes, não é marcada pela linearidade temporal. A lembrança não parece esclarecer nem orientar a existência (conjunto de pensamentos, ações, posicionamentos, decisões) do sujeito que narra, mas ao ser readaptada ao presente tende a satisfazer um desejo, a preencher o vazio existencial, que a atmosfera do bar lhe provoca. A presentificação do passado perfaz a lacuna, o sentimento de solidão que, paradoxalmente, o grande número de pessoas – que se tratam com indiferença, pois são *negligentes, crudas* - lhe transmitem. Ou seja, a incorporação do passado ao presente, através da imagem da mãe, preenche o vazio que a presença física das pessoas, corpos que não sentem a presença do outro, posto que se olham com indiferença (*negligentes*), lhe provocam. Enfim, a impossibilidade de trocar experiências com as demais personagens, levam o protagonista a recolher-se em seu interior e vivenciar uma situação existencial agradável, mas reconstituída mentalmente pela irrupção do passado, fator este que impede a construção de um relato linear, pois o tempo que passa a alicerçar a narrativa corresponde ao tempo mental do narrador e a mente registra a convergência de distintas dimensões temporais.

Em um intento interpretativo poder-se-ia pensar que a realidade representada, o ambiente do bar, o silêncio e a indiferença das personagens, a falta de interlocução entre elas, estaria correspondendo à formalização artística das condições existenciais de um sujeito solitário e disperso no mundo, que não estabelecendo relações com o *outro* não dispõe de fatos para contar, tendo que compor o discurso a partir de um aglomerado de imagens captadas pelo seu sentido visual e através de lembranças oriundas de um passado impreciso. O romance ao trabalhar estas experiências de vida inerentes a um ser solitário e disperso se fragmenta temporalmente, pois ao abordar as condições existenciais de um sujeito que, para fugir do conflito provocado pelo vazio de não ser notado, imagina ou cria uma realidade a partir de seu universo mental, estaria destinado a fundir discursivamente passado, presente e futuro.

O tempo que rege a narrativa é o tempo mental do narrador, mas seu

objetivo, ao elaborar o relato, é contar sua história, conforme se pode observar no fragmento a seguir:

Al llegar a este punto de lo que, usando de cierta benevolencia podría empezar a llamar mi historia, deseo poner en claro de una vez, si esto fuera del todo posible, algunos aspectos comprendidos, según creo, dentro del asunto general. (p.31)

Vale ressaltar ainda, que o narrador demonstra querer contar sua história de vida de forma contínua e concatenada, pois ao longo da narrativa tenta ordenar o relato, conforme sugerem as passagens a seguir:

Ya aclararé con más espacio estos temas cuando hable de Parker (Garmendia: 1980, p. 39) (...) Yá les contaré de ellos después. (Garmendia: 1980, p. 43) (...) Bien sería preferible reanudar ahora lo relacionado con La China, empezando por un lado diferente, de modo a avanzar el orden, sin mayores tropiezos y resumir si fuera posible toda la historia. (Garmendia: 1980, p. 79) (...) Finalmente me aventuro a hablar de Aurora. (Garmendia: 1980, p. 191)

No entanto, frente à natureza imaginativa e sensitiva deste protagonista, a matéria que dá luz à narrativa perde a definição e a conexão. A possibilidade do protagonista narrar sua história, de forma contínua e concatenada, compromete-se, pois a própria realidade por ele vivenciada, conforme se observou, corresponde, em boa parte, a sua realidade mental. Como poderá organizar os conteúdos ordenadamente se lembranças e vivências presentes se fundem, gerando uma terceira realidade que Rama (1975) caracteriza como informalista, à medida que se origina da fusão de elementos do passado e do presente? As coordenadas temporais e espaciais se diluem na mente do narrador e sem estas categorias opositivas ele não consegue separar, selecionar, organizar e, conseqüentemente, relatar as vivências que constituiriam uma história de vida cronologicamente definida. Assim, para representar uma realidade que condensa passado, presente e futuro, oriunda de um sujeito guiado, na maioria das vezes por sensações e pelos sentidos, a narrativa adota um estilo disforme, indefinido ou, nos dizeres de Rama (1976), *informalista* de contar.

Após tentar, inúmeras vezes, organizar linearmente a narrativa, o narrador se convence da impossibilidade de articular um relato capaz de contar, concatenadamente, sua história. Já no final do romance, ao deslocar o foco

narrativo, assumir um ponto de vista externo e observar, desde o presente da enunciação, o conjunto de crateras que integram a massa de seu relato e que o compõem como totalidade não planejada, o narrador faz a seguinte afirmação.

Si me fuera posible recordar, todo hubiera sido diferente; pero será mejor renunciar de una vez. He buscado por todas partes el punto perdido, el núcleo o la sustancia de todo, un compuesto plural y omnisciente donde se juntan y conviven todas las esencias. En cambio, los pequeños caminos recorridos han acabado ante el mismo pedazo de muro, puesto allí como una señal. (...) El error ha sido empezar, puesto que la salida, de antemano, estaba clausurada. (Garmendia, 1980, p.254 - 255).

No final do relato, o narrador admite que não foi possível contar sua história, já que seu passado não se mostra passível de recordação<sup>7</sup>. Tem consciência de que buscou encontrar os pontos chaves (Las esencias), ou seja, está convencido de que a energia aplicada na tentativa de resgatar seu passado, para construir sua história, foi dissipada, pois sua condição subjetiva, que parece ser mais sensível e perceptiva do que reflexiva, tende a suprimir a possibilidade dele resgatar, de forma consciente, as lembranças do passado e articulá-las num todo contínuo. Assim, o relato não pode assumir a forma de um composto plural e onisciente, ou seja, um complexo narrativo que concentra as distintas vivências passadas do protagonista dispostas concatenadamente. O pedaço de muro, metáfora que o narrador utiliza para denominar seu passado intransponível, parece prefigurar o obstáculo que impede a narração de um percurso existencial disposto sob uma lógica linear e causal. Isto tudo resulta, conforme se vem mencionando, da própria condição do narrador que, por encontrar-se unido ao universo e motivado por sensações e intuições não consegue organizar, de forma lógica, a história de sua vida, nem selecionar suas lembranças e, conseqüentemente, não consegue relatá-la sob uma perspectiva linear e causal.

Ao lançar um olhar sobre seu relato, o protagonista conclui que foi um erro ter iniciado o processo de escritura, foi um erro tentar dar uma forma lógica a sua história de vida, cuja característica principal é a descontinuidade, a indefinição. A partir da constatação do protagonista, pode-se pensar que não é possível construir uma narrativa, cujo objetivo é a representação de um percurso existencial linear e causal, quando o narrador protagonista, tende a deixar sua condição de ser onipotente e, conseqüentemente, não dispor mais uma trajetória existencial

composta por uma seqüência de experiências unidas pela lei da causalidade. Neste sentido, a narrativa *La mala vida* traz à baila uma reflexão sobre a natureza e o destino do próprio romance quando incorpora ao âmbito da representação as vivências de um sujeito que mantém uma relação de contigüidade com o universo e é determinado, em grande parte, pela esfera sensitiva. Em suma, ao tentar elaborar um romance e se deparar com a impossibilidade de construir um discurso dotado de linearidade e causalidade, o narrador de *La mala vida* abre espaço para uma reflexão sobre os rumos da própria narrativa. A propósito disso, Julio Ortega (2005), ao se posicionar em relação à produção literária de Garmendia, afirma que sua obra “al hacerce se piensa a sí misma como relato. (...) renuncia a la argumentación evidente y que, más radicalmente, renuncia a la historia de la novela, para seguir la ruta más difícil, la de la novelización de la misma escritura.”

Assim, pode-se concluir que o autor de *La mala vida* estaria rejeitando a corrente estética realista tradicional e exprimindo a necessidade da narrativa adotar um estilo informe, não mimético<sup>8</sup>, para representar as experiências existenciais oriundas de um indivíduo cuja estrutura subjetiva foge à concepção cartesiana e materializa-se em um modelo de sujeito unido ao universo, cujos sentidos, emoções e intuições começam a roubar a cena da deusa Razão e orientar as atitudes e ações do indivíduo. Garmendia estaria tratando de explicitar que o romance se molda ou se informaliza para representar as experiências de um sujeito que, disperso em um mundo caótico<sup>9</sup>, não consegue mais delinear o universo por meio da razão, mas integrando esse espaço desordenado e deixando-se conduzir pelas intuições e sensações é tomado pela impotência, pela incapacidade de organizá-lo. O leitor, conseqüentemente, não consegue mais vislumbrar uma totalidade existencial linear e causal, mas sim fragmentos de uma existência. Só lhe resta perceber que a vida, como a representada ficcionalmente, não é organizada, não possui um começo, um meio e um fim e que o sujeito, auxiliado pela razão, não consegue imprimir um ritmo para sua vida, nem delinear o futuro. Desilusão? Quem sabe, mas cabe ao romance, que tem por finalidade representar as experiências dos seres em distintas épocas, materializar este desencanto.

## NOTAS

<sup>1</sup>A sociedade moderna, tendo como premissas básicas a utopia e a idéia de progresso, caracteriza-se pela constante renovação de imaginários e, conseqüentemente, os conceitos ou elaborações científicas, filosóficas ou simbólicas, que tratam de explicar o cosmos, o homem e o sentido dele estar no mundo são marcados pela efemeridade. O homem moderno não dispõe, portanto, de uma certeza sobre a razão de seu existir, nem de um conhecimento definitivo sobre o mundo. Essa incerteza existencial que atormenta o sujeito moderno agrava-se à medida que o construto simbólico do qual partilha lhe confere responsabilidade e autonomia pelo seu devir e, conseqüentemente, sua dimensão de vida futura reveste-se de mistério e imprecisão. Dessa forma, a relação do sujeito com a alteridade, consigo e com o mundo é regida sempre pela incerteza ou pela probabilidade.

<sup>2</sup>Ver PAZ, Octavio. *Ambiguidad de la novela*. In: *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.

<sup>3</sup>Feher (1997), reforça a afirmação de Bakhtim afirmando que o romance, enquanto elaboração simbólica, auxiliaria os sujeitos na compreensão de suas vidas na medida que, entre outras coisas, trataria de responder a seguinte pergunta: o que pode fazer o homem de si mesmo?

<sup>4</sup>Ver Cabañas, Teresa (2005).

<sup>5</sup>Segundo Marilena Chauí (1995), a memória pode manifestar-se espontaneamente, sem a vontade do indivíduo ou através de um esforço consciente quando o sujeito recorre, por vontade própria, à lembrança. Nesta esteira, Walter Benjamim (1989), ao estabelecer a distinção entre vivência (*Erlebnis*) e experiência (*Erfahrung*), afirma que a experiência só se manifesta através da memória involuntária, pois não pertence ao campo da inteligência, da consciência. Integram a memória involuntária conteúdos internalizados inconscientemente pelo sujeito, que estão ligados à uma tradição, ou seja, fazem parte da memória involuntária dados de um passado individual que apresentam ligação com o “passado coletivo” (p.107) e que, portanto, podem ser transmitidos a outros sujeitos. A vivência, por outro lado, alimenta-se da memória voluntária. Corresponde a uma impressão intensa arquivada, de forma imediata e consciente, para algum fim, e rapidamente se desfaz, sendo substituída por outro estímulo. A vivência, portanto, é individual, dispõe de um sentido particular de forma que seu conteúdo não poderia ser

repassado a outros.

<sup>6</sup>Estilo informalista é a expressão que Rama (1975) utiliza para se referir à produção literária de Garmendia. Vale mencionar que informalista vem de *Informalismo*, tendência artística muito em voga na Europa e na América do Norte na década de 50, cuja expressividade máxima podia ser visualizada na pintura, mas que logo passou a figurar na literatura. Os principais fundamentos da corrente artística informalista consistem na rejeição de posturas teóricas pré-concebidas e, conseqüentemente, a entronização da liberdade e da espontaneidade do vocabulário pictórico, da livre expressão subjetiva do indivíduo, do princípio da causalidade. (Rama, 1975).

<sup>7</sup>Chauí (1995) faz uma distinção entre lembrar e recordar, salientando que “Graças à memória, somos capazes de lembrar e recordar. As lembranças podem ser trazidas ao presente tanto espontaneamente quanto por um trabalho deliberado de nossa consciência. *Lembramos* espontaneamente quando, por exemplo, diante de uma situação presente nos vem à lembrança alguma situação passada. *Recordamos* quando fazemos esforço para lembrar.” (p.130).

<sup>8</sup>O termo mimético está sendo utilizado segundo a concepção de Rosenfeld (1976), para quem a arte mimética ou realista é uma arte que tem por função “reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível.” (p.76). Assim, a literatura mimética ou realista, sendo fruto de um narrador que está distanciado temporalmente dos conteúdos que compõe a narrativa e que dispõe, portanto, de uma visão total do referente a ser relatado, criaria a ilusão de que o universo é ordenado e dotado de contornos bem definidos, pois, no contexto da representação, restringe-se a um todo que é externo ao narrador e que, sendo assim, afigura-se como acabado e definido.

<sup>9</sup>Um mundo caótico, nos dizeres de Rosenfeld (1976), é o mundo que começa a configurar-se no começo do século XX, ou seja, um universo “em rápida transformação, abalado por cataclismos guerreiros, imensos movimentos coletivos, espantosos progressos técnicos que, desencadeados pela ação do homem, passam a ameaçar e a dominar o homem.” (p.86). É esse mundo, o qual a narrativa moderna européia representava no início do século XX, que Garmendia trabalha em suas obras e, particularmente, em *La mala vida*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. "O narrador" In: *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CABAÑAS, Teresa. *Poesia marginal brasileira: uma experiência da diferença*. Disponível em: <<http://www.artifara.com/rivista5/testi/poesiamarginal.asp>>. Acesso em: 31 ago. 2005.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 1995.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado: (o foco narrativo em Virgílio Ferreira)*. São Paulo: Ática, 1978.

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. *Dicionário enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Argentina: Siglo XXI Argentina Editores S.A., 1974.

FEHER, Ferenc. *O romance está morrendo? Contribuição à teoria do romance*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

GARMENDIA, Salvador. *La mala vida*. Caracas: Monte Ávila Editores C.A., 1980.

LUKÀCS, Georg. *Teoria do romance*. Lisboa: Editorial Presença, 1975.

ORTEGA, Julio. *Salvador Garmendia y la novela por hacerse*. Disponível em: <<http://sololiteratura.com/salvadorgarmendia.htm>>. Acesso em: 17 jan. 2005.

PAZ, Octavio. Ambigüedad de la novela. In: *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.

RAMA, Angel. *Salvador Garmendia y la narrativa informalista*. Caracas: Eds. Universidad Central de Venezuela, 1975.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/contexto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.