
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

NÃO SE SABE SOBRE O QUE SE INSCREVE/ESCREVE
OU A SOLIDÃO EM “O AFOGADO MAIS BONITO DO MUNDO”,
DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

George Lima¹ (UFU)
e Marisa Martins Gama-Khalil² (UFU)

RESUMO: No presente ensaio, é realizada a análise do conto “O afogado mais bonito do mundo”, escrito por Gabriel García Márquez (2014), considerando o discurso “essencial” que materializa a solidão na narrativa. No reencontro intermitente que constitui o discurso essencial, conforme pautado por Blanchot, serão observados os modos pelos quais o afogado dá a ver a solidão em dois níveis, compreendendo que esse movimento destitui o afogado de ser e revela uma espécie de imagem sobre ele que o aparta de tudo que se aproxima dele: a solidão no mundo e a solidão essencial. O corpo do afogado, que se esquia de uma representação, coaduna-se à imagem da própria escrita do conto e descortina uma imagem difusa e complexa da presença/ausência, da visibilidade/invisibilidade, imagem essa que se espalha pela tessitura de linguagem que a narrativa apresenta. Essa leitura toma por base principal postulados de Maurice Blanchot (2011; 2010; 2005) sobre a literatura.

PALAVRAS-CHAVE: “O afogado mais bonito do mundo”; solidão; literatura.

IT DOESN'T KNOW WHAT TO INSCRIBE/WRITE OR
THE SOLITUDE IN “THE HANDSOMEST DROWNED MAN IN THE
WORLD”, BY GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

ABSTRACT: In this essay, the story “The handsomest drowned man in the world”, written by Gabriel García Márquez (2014), is analyzed, considering the “essential” discourse that materializes solitude in the narrative. In the intermittent reunion that constitutes the essential discourse, according to Blanchot, we will observe the ways in which the drowned man sees solitude on two levels, understanding that this movement deprives the drowned man of being and reveals a kind of image about him that apart from everything that approaches him: solitude in the world and essential solitude. The body of the drowned man, that shies away from a representation, is consistent with the image of the story itself and reveals a diffuse and complex image of presence/absence, visibility/invisibility, an image that spreads through the texture of language that the narrative presents. This reading departs from postulates by Maurice Blanchot (2011, 2010 and 2005) about literature.

KEYWORDS: The handsomest drowned man in the world; Solitude; Literature.

Recebido em 30 de agosto de 2020. Aprovado em 17 de dezembro de 2020.

¹ george_llima@hotmail.com - <http://lattes.cnpq.br/5789039152419540>

² mmgama@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/9430138689219946>

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Parece ser improvável os sujeitos se sentirem à deriva nas múltiplas redes de relações sociais em que se inserem em seu cotidiano, como se estivessem escondidos por trás de si, atrás dos outros, mas em um espaço completamente indefinido, em um tempo igualmente indefinido, em uma cronotopia da solidão. Esse sentimento, a solidão, devido a sua intensa configuração incerta e indefinível, parece ser uma ferida sobre a qual fica difícil tecer qualquer tipo de comentário, quando levamos em conta a profunda sensação de isolamento ou vazio que geralmente é associada a esse tipo de experiência, uma experiência cuja marca de indizibilidade parece ser aquilo que se pode dizer sobre ela.

No senso comum, é comum vermos associada, de modo muito frequente, a experiência do isolamento à da solidão, contudo há outros níveis de solidão, conforme pontua Blanchot (2010), como a do mundo e a da essência. No presente ensaio, especialmente com base nas reflexões blanchotianas, faremos uma análise sobre a solidão, configurada por meio de vazios e ausências, de dizibilidades e indizibilidades, no conto “O afogado mais bonito do mundo”, publicado originalmente em 1968 e que fora escrito pelo colombiano Gabriel García Márquez. Ao trazer em seu conto, o corpo solitário e insólito de um afogado convida seu leitor a visitar e descortinar a experiência da solidão. Trata-se de um corpo afogado, a um só tempo presente e ausente, que incita o estranhamento e a fascinação. A presença-ausência do corpo afogado instala a possibilidade de o leitor e as personagens do conto viverem uma experiência insólita na qual é permitida a improbabilidade de percepção da visibilidade do vazio.

A solidão, como afirmamos, parece ser uma experiência que gera uma dificuldade de reflexão, quando levamos em conta o que é dito sobre ela no discurso cotidiano, mas no conto, à medida que temos contato com a imagem que é dada a ver do afogado (descomunal, sem origem e sem identidade, vazia), afastamo-nos profundamente dessa imagem, sua imagem o isola de todos que têm contato com ele, e permite que o analisemos. Esse afastamento por parte do afogado não se dá de qualquer modo: há razões por parte da composição do conto que justificam tal experiência e, assim sendo, permite-nos observar de que modo o conto “O afogado mais bonito do mundo” manifesta outros níveis de solidão e as razões que justificam a manifestação desses níveis.

Durante a leitura sobre a experiência da escrita a partir do livro *Escrever*, de Marguerite Duras (1994), conjuramos certa aproximação entre o conto de García Márquez e essa experiência relatada por Duras, mesmo que o exercício de escrita do conto seja um fenômeno aqui inviável de se recuperar. De acordo com Duras, a pessoa que escreve não tem a ideia de um livro, não possui nada nas mãos, a mente está vazia e desse livro a pessoa que escreve não conhece nada além da escrita seca e nua, sem futuro e sem eco, distante, possuindo apenas a ortografia e o sentido. Embora no presente ensaio não estejamos levando em consideração a figura de um autor, essa afirmação nos conduziu à hipótese de que no conto de García Márquez não se sabe sobre quem ou o que se escreve/inscreve, mostrando que o próprio conto é a

manifestação vazia do afogado quando levamos em conta aí as relações intrínsecas entre significante e significado em sua constituição literária, isto é, no seu discurso em essência. É em torno desse vazio que conduziremos nossas reflexões e a partir dele que teremos contato com a experiência de solidão em dois níveis: no mundo e em essência.

O DISCURSO EM ESSÊNCIA, UM AFOGADO

Diferente do discurso cotidiano, o discurso em essência, de acordo com Maurice Blanchot (2011), é caracterizado como essencial porque faz desaparecer a presença das coisas do mundo em sua essência, deixando de ser representação da realidade. O adjetivo “essencial” atribuído a esse estado do discurso ocorre por se tratar de um discurso em sua essência de linguagem, pura fala, sem remissões diretas às coisas do mundo. Esse limiar estabelecido em relação ao discurso bruto traz consequências à caracterização do discurso essencial. O que é dado por Blanchot a partir de Mallarmé enquanto discurso essencial se trata do que chamamos de literatura, pois é nela que a linguagem se distancia da realidade para essencialmente falar. É por esse motivo que se diz que a literatura é sempre alusiva, sugestiva e evocativa, uma vez que ela não pretende designar ou representar coisa alguma, podendo, no máximo, aludir, sugerir ou evocar. Em função dessa perspectiva, Roland Barthes (2007), ao tratar da *mimesis*, defende a impossibilidade de a literatura representar alguma coisa, uma vez que o real não pode ser representável. Não é plausível que o real, de ordem pluridimensional, seja representado pela linguagem/escrita, de ordem unidimensional, e é nesse sentido que Barthes afirma que o real seja demonstrável.

Embora a literatura seja caracterizada como discurso essencial, vale sinalizarmos que, para Blanchot (2011: 32), esse estado não é característica exclusiva do discurso literário. Além da literatura, o pensamento é, também, discurso essencial, visto que o próprio ato de pensar é qualificado como uma espécie de linguagem em essência que nos liberta da realidade. No entanto, somos devolvidos a essa realidade como uma tarefa infinita (pensá-la) e como lugar seguro onde nos é lícito acreditar que o habitamos. Essa afirmação, a princípio, leva-nos a supor que o pensamento é uma forma de manifestação da linguagem poética, porém não podemos simplificar demasiadamente essa relação. Embora o pensamento figure também como uma preocupação do poeta e uma espécie de discurso essencial, a fala em essência não se confunde com o pensamento. De acordo com Blanchot (2011: 35), na literatura já não somos devolvidos à realidade como no pensamento, seja como tarefa sem fim ou como lugar de abrigo. Nela a realidade se cala e a fala é que se diz, os seres se calam e a própria linguagem é que quer ser. Na literatura ninguém fala além dela mesma. Isso quer dizer que a palavra possui autonomia e imponência.

Nesse movimento do “querer ser” da literatura, Mallarmé, segundo Blanchot (2011: 36), constrói um percurso de observação que vai da obra feita até a busca de sua origem, querendo se identificar com essa origem. Contudo, ele vivencia um sen-

timento profundo de tormento ao notar que a obra é reduzida ao ser dela próprio de linguagem, refutando qualquer outro tipo de referência, tanto em relação a sua origem quanto em relação a realidade. A obra feita, enquanto produto composto e calculado, objeto criado a partir do conhecimento de uma ocupação e de uma habilidade de um perito, já não mantém relações com sua origem (com o ato mesmo de escrever que qualifica o autor), afirmando sua imponência e sua autonomia em relação a qualquer outra atividade humana. Nesse sentido, “a literatura vai em direção a ela mesma, em direção à sua essência, que é o desaparecimento” (Blanchot 2005: 285).

Todavia, cumpre também notar que não se pode falar de modo absoluto que a literatura pertence por inteira ao ser da linguagem. Por vezes esse ser da linguagem desaparece por conta do próprio movimento centrípeto que caracteriza a literatura, entretanto esse desaparecimento não acontece como no discurso bruto e imediato do cotidiano, que se dá por pura força do hábito de tomarmos as coisas no lugar das palavras, iludidos que somos por uma aparente naturalidade. Diferente do discurso bruto, a literatura se afasta do seu ser da linguagem quando ela pretende ser aquilo que se diz, quando, conforme Blanchot (2010: 170), a relação entre o significante e o significado torna-se infinita. Isso não quer dizer que o significado se mostra como uma espécie de conteúdo ou resposta para o significante, mas antes como aquilo que remete incessantemente ao significante o seu poder de dar sentido. Em outras palavras, o significado está aí para recarregar a forma, reatualizando-a como forma, forma esta que ultrapassa seu sentido e se torna inviável de preencher a si mesma, remetendo-se infinitamente a si. Assim, essa remissão infinita na e pela linguagem é que garante a literariedade do discurso essencial, isto é, a linguagem ao infinito assegura as propriedades essenciais para o funcionamento da literatura.

No caso do conto “O afogado mais bonito do mundo”, embora estejamos lidando com uma narrativa sobre a existência de um afogado, o aspecto significante do conto recai mais precisamente em torno de descrições que, pela sugestão, estabelecem diversas plausibilidades de visões. Inicialmente o afogado sequer é descrito como tal, sendo confundido com qualquer coisa que pareça ser da ordem do mar: barco, baleia...

Os primeiros meninos que viram o volume escuro e silencioso que se aproximava pelo mar imaginaram que era um barco inimigo. Depois viram que não trazia bandeiras nem mastreação e pensaram que fosse uma baleia. Quando, porém, encalhou na praia, tiraram-lhe os matos de sargaços os filamentos de medusas e os restos de cardumes e naufrágios que trazia por cima, e só então descobriram que era um afogado. (García Márquez 2014: 45)

Como podemos observar, o afogado dado a ver é descrito de modo improvável quando se está no mar. Muito próximo à ideia de barco, o afogado apresenta-se como um pedaço de espaço flutuante, uma espécie de lugar sem lugar, uma heterotopia (Foucault 2001), reserva de imaginação por excelência, ligado à ideia de infinito do mar e sobre o qual é impossível fincarmos qualquer sentido ou reconhecimento. Só quando esse corpo afogado encalha na praia passa a ser “reconhecido” como um

afogado. Já aí a escrita e seu significado se remetem de modo que podemos observar as descrições em torno do afogado como a própria presença vazia que surge e ganha formato no e pelo próprio início do conto.

Essa presença vazia, uma presença-ausência, plantea um corpo insólito, como definido por Lenira Covizzi, uma vez que tal corpo tende a instigar “no leitor o sentimento do *inverossímil*, *incômodo*, *infame*, *incongruente*, *impossível*, *infinito*, *incorrigível*, *incrível*, *inaudito*, *inusitado*, *informal*” (1978: 26 – grifo da autora citada). Esse corpo é um espaço ao um só tempo visível e invisível, torna-se o centro, mesmo estando à deriva. Vale dizer aqui que esse caráter insólito presente no conto remonta, de certo modo, as condições histórico-literárias que posicionam as obras escritas por Gabriel García Márquez numa crise do realismo e que fora chamada de *boom* latino-americano.

À medida que esse afogado é percebido, tanto por nós leitores quanto pelas personagens, os habitantes da costa na qual o corpo encalha, as descrições feitas pelo narrador em torno dele vão restabelecendo a própria presença morta do afogado:

Os homens que o carregaram à casa mais próxima notaram que pesava mais que todos os mortos conhecidos, quase tanto quanto um cavalo, e se disseram que talvez tivesse estado muito tempo à deriva e a água penetrara-lhe nos ossos. Quando o estenderam no chão viram que fora muito maior que todos os homens, pois mal cabia na casa, mas pensaram que talvez a capacidade de continuar crescendo depois da morte estava na natureza de certos afogados. Tinha o cheiro do mar e só a forma permitia supor que fosse o cadáver de um ser humano, porque sua pele estava revestida de uma couraça de rêmora e de lodo. (García Márquez 2014: 45-46)

O afogado dado a ver pelo conto é descrito pelo narrador por meio de uma morfologia corporal descomunal que, embora sua forma permita supor que fosse um cadáver de um ser humano, subverte a textura epidérmica, o peso, o tamanho e o rosto de um humano qualquer, causando estranhamento, ou melhor, levando ao não reconhecimento desse corpo. Essa descrição do corpo do afogado é feita a partir de um exercício falho de espelhamento que esses habitantes fazem em relação a sua ordem identitária reconhecida, parâmetro este que cria uma espécie de identidade descomunal não do afogado em si, mas dos moradores do povoado em relação ao afogado.

Ao apresentar as descrições em torno da natureza e da presença desse afogado, o narrador narra certa admiração por parte desses moradores do povoado e o quanto as percepções/descrições do/no afogado/conto os comove, fazendo com que eles assumam um papel “criativo” sobre o afogado que se apresenta. Essa comoção determina sobre as descrições da natureza desse corpo encalhado, sendo sobretudo atenuado pela altivez na morte, a admiração sentida pelas mulheres ao reconhecerem um corpo extremamente alto, viril e “bem servido”, isto é, um corpo que não cabe na imaginação de quem o percebe nem nas espacialidades residenciais desses inte-

grantes. A compaixão e a admiração que, por fim, assolam todos os membros desse povoado a ponto de lhe fazerem funerais esplêndidos, darem-lhe pais e outros parentes, “reconhecerem” no afogado desconhecido um nome (Estêvão) e tomá-lo como símbolo daquele povoado, atribuem identidade a um corpo vazio de identidade.

Todas essas descrições pelo narrador a partir da comoção e da percepção dos moradores do povoado atenuam o caráter vazio tanto dessas descrições como também do próprio afogado, pois todas essas percepções/descrições sobre o afogado são suposições oriundas da própria comoção. Ao mesmo tempo em que essas descrições se afastam do afogado por não se aplicarem necessariamente a ele, aproximam-se dele por serem vazias de sentido. Esse vazio de sentido acontece para recarregar as descrições do narrador sobre o afogado, reatualizando-as como forma. Assim, as descrições ultrapassam seu vazio e se tornam inviáveis de se preencherem, remetendo infinitamente a si, a ponto de se tornarem todas essas qualidades que presentificam o afogado. Dessa forma, as descrições tecidas e entretecidas ao longo do enredo se constituem como recurso que imprimem a literariedade no corpo do conto, permitindo a irrupção da polissemia, ou seja, a articulação de uma linguagem múltipla que em seu dizer se abre a várias possibilidades de leitura.

O NÃO SER DO AFOGADO, A SOLIDÃO NO MUNDO

Ao levarmos em conta essas observações feitas em torno da iminência vazia do afogado, notamos que o discurso essencial do conto dá forma *a priori* a um nível de solidão, porque traz à tona para o ser de linguagem do conto o próprio vazio, a ausência de ser. Cumpre aqui compreendermos que nível de solidão é esse e de que forma ele se dá a ver no conto analisado.

Blanchot (2011: 275), ao explicar sobre dois níveis de solidão, explana que o enunciado “Eu sou” ao nível do mundo tende a ganhar sentido à medida que somente sou se posso me separar do ser, isto é, quando nego o “meu” ser. E, nessa negação, os seres se realizam e os homens se arvoram nessa liberdade de ser quando separado do ser. Trata-se aí da “desnaturalização” do ser dos/nos seres, mostrando a separação das coisas e seu caráter absoluto. O modo como Blanchot se refere a esse modo de ser dá ao “ser” o caráter de predicado, uma espécie de atributo que pode ser possuído ou negado por um ente.

Por outro lado, convém entendermos que esse poder de afirmação do ser ao negar o próprio ser é um movimento real, que assim se caracteriza porque se dá a partir de um funcionamento comunitário, social, ou seja, por um movimento comum de trabalho entre os sujeitos de uma comunidade. “Eu sou” só tem verdade porque essa tomada de decisão é minha a partir de todos que compõem o grupo social a que pertencço.

Essa separação do ser dos seres como modo de compreensão do ser enquanto espécie de predicado que pode ser negado às coisas e aos seres serve de premissa

para que Blanchot (2011) argumente sobre o fundamento da solidão ao nível do mundo. Esse domínio solitário pode ser compreendido se tomarmos essa separação do ser em relação aos seres como também separação entre os seres: “o absoluto de um ‘Eu sou’ que quer afirmar-se sem os outros” (Blanchot 2011: 276). O ser fora do ser, ponto de fulguração no qual “Eu sou” recusa ser, vê-se apartado.

Não é por acaso que Blanchot (2011: 275) afirma que quando ele está só não é ele que está ali e não é de seus possíveis interlocutores que ele fica longe, visto que o que se mostra aí a partir dessa solidão é o que existe “atrás do eu”, o que o eu dissimula para não ser: trata-se da própria ausência de ser do sujeito Blanchot, a dissimulação do seu ser que suspende a aproximação entre seres, coisas e mundo, e que faz dele um ser solitário no mundo.

No caso de “O afogado mais bonito do mundo”, aquele a partir de quem o ser é discutido é o afogado. A improbabilidade da descrição inicial do afogado no conto retira dele a capacidade de se fixar um lugar, um sentido, um ser. É por esse motivo que seu volume escuro e silencioso propicia seu funcionamento como uma reserva de imaginação, sobre a qual qualquer sentido razoável possa ser aplicado sobre ele, seja pelos meninos que inicialmente o veem seja por nós que o lemos. Essa abertura na fixação de um ser para esse corpo que flutua ao mar se dá de modo que sua existência é apartada da possibilidade de ser, de modo que se pode negar um ser para ele.

Mesmo depois de ser “reconhecido” como um afogado, como vimos no discurso essencial do conto, esse corpo que encalha na praia não dá indícios nenhum de reconhecimento para aqueles que o veem ou que o leem. Todos os aspectos descritos e percebidos sobre sua forma improvável, seu volume incerto e seu silêncio exaustivo deixam escapar qualquer comparação em relação ao que é conhecido por aqueles que têm contato com esse corpo afogado. Seu ser é negado. Ele é sem ser. Sua existência possui uma liberdade de ser que faz com que nada em relação a ele seja “naturalizado”, e, por isso, o estranhamento por aqueles que o encontram à deriva seja o fator mais provável da sua negação do ser.

Seu peso é descomunal, seu tamanho subverte ao de qualquer outro homem, tem cheiro do mar e sua pele estava revestida de uma couraça de rêmora e de lodo, só sua forma fazia “supor” que se tratava de um homem. Além disso, ao olhar uns aos outros, os moradores do povoado reconhecem que não faltava nenhum outro morador que poderia estar morto e por esse motivo o afogado não faz falta. Essa negatividade do ser do afogado como condição de existência no/do conto não apenas sugere a separação do afogado de um ser, ela faz com que o afogado viva também uma experiência de solidão ao nível do mundo, uma vez que a falta do ser no afogado o aparta dos moradores daquele povoado em que se encontra e dos povoados vizinhos: o afogado é o absoluto de algo que se afirma sem os outros.

Estêvão (*Esteban*, no conto original), nome dado ao afogado pelos moradores do povoado, não é por acaso o estorvo (*estorbo*, *estorbe*, *estorbando*, termos usados também para atribuir sentido ao afogado) no conto, seja por causa ou por aproximação homográfica. O afogado no conto é aquilo que impede, embaraça a aproximação

com tudo que excede sua existência. Mesmo nesses momentos em que a presença do afogado é mais ou menos aproximada pelos moradores desse povoado ao atribuírem nome/sentido ao afogado, isto é, mesmo havendo uma construção identitária a partir das comoções sentidas por eles, essas descrições/percepções sobre o afogado atenuam sua solidão no mundo, porque no seu ponto de fulguração o afogado não “é” de fato. Daí vem a liberdade do afogado e sua existência indomável e aberta, visto que abre uma fenda para a dialética que tenta constituir seu ser.

Assim, o afogado é aquele que não é, é posto em secessão, apartado de tudo e todos. Isso não significa que o afogado desapareceu do mundo, mas não está em essência. Seu ser apenas está ainda profundamente dissimulado. E tudo que vai ao seu encontro, que com o afogado se avizinha, é o ser que a ausência de ser faz desaparecer – como em “Eu sou”. Inclusive o próprio afogado ganha outro nível de solidão por se avizinhar com o ser que faz desaparecer. No entanto, agora o que será levado em conta por nós não é mais o ser dissimulado do afogado, mas a própria dissimulação sobre o afogado.

O FASCÍNIO SOBRE O AFOGADO, A SOLIDÃO ESSENCIAL

Na primeira seção deste ensaio colocamos em relevo o modo pelo qual o próprio afogado se dá a ver pelo discurso essencial do conto “O afogado mais bonito do mundo” ao constatar as descrições realizadas pelo narrador como ponto de fulguração para essa constituição. Não foi por acaso que por vezes utilizamos diversas expressões que remetam ao domínio da imagem, daquilo que se dá a ver. Esse domínio, no qual em alguma medida nos posicionamos ao fazer uso de tais expressões, não é constituído de qualquer modo. Primeiro, por não utilizarmos a expressão “imagem” no sentido figurativo ou representativo do termo, mas num certo grau de ambiguidade que essa palavra pode ter quando a interpretamos, a partir de Blanchot (2011), como o que nos é dado por um contato a distância. “A distância” porque ver, de acordo com Blanchot (2011: 24), supõe distanciar-se. Ver supõe não estar em contato (com tato) e, nessa ausência, evita-se a confusão. Segundo, por conta do primeiro motivo, as qualidades que dão forma ao afogado são nos dadas a ver. Assim, temos um contato a distância com o afogado a partir do qual lidamos com uma certa imagem desse afogado.

Por outro lado, muitas vezes a imagem, ainda que a distância, parece nos atingir de tal modo que se assemelha a um toque, a uma espécie singular de contato. Não um contato ativo, intencional, fruto de um labor, todavia um contato que é atração do olhar, absorção e arrastamento num movimento imóvel que é o próprio movimento da literatura em relação a si mesma. Essa atração com a qual lidamos não de forma ativa, mas de modo que nos arrebatasse esse poder ativo Blanchot (2011: 24) chamou de “fascínio” ou de “paixão da imagem”.

Quem se encontra nesse estado de fascinação não enxerga nada, nenhum objeto, nenhuma imagem real, porquanto o que está sendo visto não pertence a nada além

desse domínio da fascinação, isto é, não pertence ao mundo da realidade; trata-se antes de uma presença estranha ao nosso tempo e a nosso espaço habitual. Isso significa que há uma cisão na possibilidade de ver, ou seja, o fascínio da imagem dá a ver a impossibilidade de se ver no próprio seio da nossa capacidade de olhar. Neutralizar o olhar a partir do que o torna possível é a capacidade encontrada pelo próprio olhar quando estamos falando sobre o fascínio.

Isso não significa que a distância não esteja presente na imagem fascinante, pelo contrário, é descomunal esse distanciamento, pois impede que se veja o que está sendo observado por conta do próprio movimento centrípeto da literatura. Nesse movimento, o olhar se afasta da imagem quando ela pretende ser aquilo que se diz, quando a relação incessante entre significante e significado se torna infinita. O fascínio ocorre de modo que torna inviável o preenchimento por completo da literatura em si, remetendo a si mesma infinitamente, desvelando a obliteração do objeto observado.

No conto analisado o fascínio ocorre quando as descrições apresentam para o olhar do leitor qualidades que acentuam a improbabilidade de ser ou, mais precisamente, a ausência de ser desse corpo que está à deriva. Ao mesmo tempo em que todas essas descrições realizadas pelo narrador apontam para um certo modo de ser do afogado (irreconhecível e não pertencente àquele espaço no qual aparece), afastam-nos de qualquer reconhecimento ou interpretação de quem o seja. Nosso olhar é fascinado pelas imagens criadas a partir das descrições e essas imagens impedem que possamos ter acesso à uma imagem precisa do afogado. Isso ocorre à medida que a escrita e seu significado se remetem mutuamente, fazendo desaparecer a própria presença vazia do afogado quando dá a “ver” a esse vazio dessas imagens.

Vale ressaltar aqui que esse fascínio sobre o olhar não ocorre apenas no nível de relação entre afogado e leitor do conto. No próprio movimento centrípeto do conto, a narração do olhar dos moradores em relação ao afogado dá a ver descrições que apontam também para esse fascínio da obra. Vimos que há uma espécie de comoção por parte desses moradores que faz com que eles estabeleçam uma identidade a partir do fascínio que acabam tendo em relação a esse corpo sem sentido.

Já sabemos que todas essas descrições feitas pelo narrador atenuam a ausência de sentido do próprio afogado, mas, antes disso, as próprias descrições são a imagem vazia, a qual impede a possibilidade de se enxergar o afogado, afastando qualquer possibilidade de observação senão pelo fascínio. Assim sendo, a imagem do afogado vai além de seu vazio e torna-se inviável de ser simplesmente observada. Esse fascínio permite observarmos uma outra experiência de solidão para o afogado. Na verdade, esse fascínio é o próprio olhar da solidão, posto que aquilo que se olha está por essência se afastando incessantemente. Nosso olhar experiencia contraditoriamente uma espécie de cegueira, cegueira que nos impossibilita ver vendo. Por não conseguirmos preencher o vazio que presentifica o afogado, mas que o afasta intermitentemente, o afogado mais bonito do mundo é apartado de qualquer contato, ele está sempre à deriva, aberto à imaginação, vazio de sentido.

O próprio Gabriel García Márquez, no seu discurso intitulado “A solidão da América Latina”, proferido em Estocolmo durante a cerimônia de entrega do Prêmio Nobel de Literatura, ao apontar os motivos que fazem com que a América Latina viva uma espécie de solidão, apresenta para nós uma observação sobre essa solidão que nos dá pistas para reafirmarmos que no conto analisado ocorre um fascínio (a própria dissimulação) que faz com que o afogado seja essencialmente solitário:

É compreensível que insistam em nos medir com a mesma vara com que se medem, sem recordar que os estragos da vida não são iguais para todos, e que a busca da identidade própria é tão árdua e sangrenta para nós como foi para eles. A interpretação da nossa realidade a partir de esquemas alheios só contribui para tornar-nos cada vez mais desconhecidos, cada vez menos livres, cada vez mais solitários. (2011: 26)

Essas observações feitas por nós em torno do conto “O afogado mais bonito do mundo” em relação às reflexões blanchotianas e o discurso de García Márquez nos remetem também à comparação feita por Blanchot (2011) entre a “imagem” e o “cadáver”. A princípio, Blanchot não vê semelhanças entre essas noções, entretanto supõe que a estranheza cadavérica fosse também a da imagem. Blanchot explica:

O fato impressionante, quando chega esse momento, o despojo, ao mesmo tempo que aparece na estranheza de sua solidão, como o que desdenhosamente se afastou de nós, nesse momento em que o sentimento de uma relação inter-humana se quebra, em que o nosso luto, os nossos cuidados e a prerrogativa de nossas antigas paixões, não podendo mais conhecer o que visam, recaem sobre nós, retornam para nós, nesse momento em que a presença cadavérica é diante de nós a do desconhecido, é também então que o pranteado defunto começa a *assemelhar-se a si mesmo*. (Blanchot 2011: 181-182 - grifo do autor citado)

O que Blanchot reflete sobre a estranheza cadavérica, que é também a estranheza da imagem fascinante, aplica-se com precisão ao que é dado a ver no conto de García Márquez. Isso não se justifica só pelo fato de o conto ir em direção à materialização de um afogado, que é um cadáver por excelência. A estranheza da imagem do afogado afasta com precisão qualquer aproximação com quem tem contato com esse defunto. O afogado não é feito a nossa imagem, conforme a nossa semelhança. Qualquer ritual que se possa fazer em relação a ele só recai sobre quem o realiza, retorna a nós que em alguma medida mantemos esse “contato” fascinante que o afasta mais ainda. A própria imagem cadavérica do afogado é a manifestação da solidão essencial.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Inicialmente conduzimos nossa leitura do conto “O afogado mais bonito do mundo”, escrito por García Márquez, seguindo a hipótese de que há outros níveis de solidão, que não dizem respeito exclusivamente à sensação de vazio e isolamento. Isso permitiu deslocarmos nossos olhares para entender o modo pelo qual esse conto dá a ver outros níveis de solidão. Para entendermos o modo de realização desses outros níveis, conduzimos nossos olhares para as descrições realizadas pelo narrador, pois são o aspecto discursivo literário sobre o qual recai o movimento centrípeto do conto e dão forma ao que se dá a ver no enredo.

Vale lembrar que a descrição é um tipo de manifestação da linguagem que tende a aproximar-se do modo como as coisas se apresentam a nossos sentidos, um modo puramente qualitativo e sensível que confere às coisas um certo devir. Ao analisar o conto “O afogado mais bonito do mundo”, concluímos que as descrições feitas pelo narrador sobre o afogado são vazias de significado para o afogado em si. E as descrições aí não só são vazias como também são o próprio afogado à medida que sua materialidade e sua produção de sentido se amalgamam. Nesse movimento de ser o próprio afogado, as descrições realizadas pelo narrador desaparecem por um instante para dar lugar ao afogado que se pretende ser. Não se trata de representação do afogado, pois a obra aí não remete a algo fora dela; nem se trata de uma ilusão, porque a linguagem, nesse caso, possui autonomia em “ser”. O afogado é a própria linguagem em sua ausência, dissipando seu ser de linguagem para dar lugar ao seu ser afogado, o próprio corpo vazio da morte. Portanto, é nesse murmúrio da literatura que encontramos o ponto central e a profundidade que caracteriza o discurso essencial desse conto.

Ao levarmos em conta essas considerações feitas sobre o afogado, concluímos também que o conto dá forma a dois níveis de solidão, uma vez que traz à tona para o ser de linguagem da obra a ausência de ser: no mundo, pelo fato de o afogado ser destituído de ser, fazendo com que sua existência seja apartada de qualquer outra, impossibilitando qualquer aproximação por se afirmar sem os outros; e em essência, pelas descrições apresentarem ao olhar qualidades que acentuam a improbabilidade de ser do afogado, imagens fascinantes que afastam o afogado daqueles que o veem, à medida que essas imagens tentam aproximá-lo de um ser que não corresponde à sua ausência de ser.

OBRAS CITADAS

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, Maurice. A literatura ainda uma vez. *A conversa infinita - 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmento*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010. 167-178.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.

DURAS, Marguerite. *Escrever*. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. 411-422.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. O afogado mais bonito do mundo. *A incrível e triste história da Cândida Erêndira e sua avó desalmada*. Trad. Remy Gorga Filho. 26ª. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014. 34-53.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. A solidão da América Latina. *Eu não vim fazer um discurso*. Trad. Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2011. 22-28.