

**O ABSURDO EXISTENCIAL EM HORACIO QUIROGA - UMA ANÁLISE  
DA NATUREZA À LUZ DO CONCEITO DE TOPOANÁLISE DE GASTON  
BACHELARD**

**THE EXISTENTIAL ABSURDITY IN HORACIO QUIROGA – A NATURE  
ANALYSIS IN LIGHT OF BACHELARD’S TOPOANALYSIS**

*Ayanne Larissa Almeida de Souza*<sup>1</sup>

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-2640-3719>

**Resumo:** O objetivo do presente artigo é investigar de que maneira a natureza se configura enquanto espaço inóspito e indiferente à existência humana no conto *A la deriva*, de Horacio Quiroga, expressando o que o filósofo franco-argelino, Alberto Camus, denominou de *absurdo existencial*. Conforme Camus, o absurdo da existência nasce da convivência simultânea da consciência humana em face de um mundo ao qual tenta ordenar. A busca implacável e incansável do indivíduo por um sentido existencial provoca uma fratura que reconhecemos como o absurdo. É a impotência que temos de pensar com os nossos conceitos e com as nossas palavras os acontecimentos do mundo fora de nossas consciências. Dessa forma, pretendemos apresentar de que forma a filosofia de Camus se traduz na natureza de Quiroga mediante a análise do espaço natural na obra do autor à luz do conceito de *topoanálise* trazido por Gaston Bachelard.

**Palavras-chave:** Literatura. Filosofia. Horacio Quiroga. Poética do Espaço. Absurdo Existencial.

**Abstract:** The purpose of this article is to investigate how nature is configured as an inhospitable and indifferent space to human existence in the short story *A la deriva*, by Horacio Quiroga, expressing what the Franco-Algerian philosopher, Alberto Camus, called existential absurdity. According to Camus, the absurdity of existence arises from the simultaneous coexistence of human consciousness in the face of a world to which it tries to order. The individual's relentless and relentless search for an existential sense causes a fracture that we recognize as the absurd. It is the impotence that we have to think with our concepts and with our words the events of the world outside our consciences. Thus, we intend to present how Camus's philosophy translates into Quiroga's nature

---

<sup>1</sup>Doutora em Literatura pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Atualmente é aluna de pós-doutorado em Literatura pelo mesmo programa. Especialista em Literatura Portuguesa e Literatura Brasileira pela Faculdade São Luís – SP. Graduada em História e em Letras – Português. Professora de História da Educação Básica. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5437867936739184> E-mail: [ayannealmeidasouza03@gmail.com](mailto:ayannealmeidasouza03@gmail.com)

through the analysis of the natural space in the author's work in the light of the concept of top-analysis brought by Gaston Bachelard.

**Keywords:** Literature. Philosophy. Horacio Quiroga. Poetics of Space. Existential Absurd.

## **Introdução**

Horacio Quiroga (1879-1937), escritor uruguaio, considerado o pai do conto latino-americano e expoente da literatura de seu país, foi herdeiro do sentir trágico e obscuro de um Edgar Allan Poe. Seus contos traziam a morte como protagonista, ou melhor, a reação humana diante da certeza inexorável da finitude humana e a total indiferença do universo para com ela. Horacio teve em vida situações peculiares que envolveram o suicídio de parentes e até mesmo o assassinato de seu melhor amigo. A obra de Quiroga desenvolveu-se para compor um retrato realista, angustiado e desesperado, da natureza selvagem que o rodeava, principalmente após mudar-se para a província de Misiones, no norte argentino.

A selva, o rio, a fauna, o clima, o terreno, constituíram o alicerce e o cenário em que os personagens moviam-se, padeciam e também morriam. Quiroga descreve, com brutal ferocidade e angustiado humanismo, a tragédia que persegue os miseráveis indivíduos humanos, os perigos e sofrimentos a que se veem expostos e o modo pelo qual essa dor existencial se perpetua. Estudiosos da obra de Quiroga, como Emir Monegal (2004) e José Golachea (2017), pensam que o fascínio que Horacio parecia ter em relação à morte devia-se à vida absolutamente trágica que havia tido.

No presente artigo, pretendemos analisar de que maneira a natureza adquire um simbolismo excruciante, apático e alheio ao existir humano, nas obras de Quiroga. Utilizaremos um conto do autor, *A la deriva*, com o objetivo de mostrar que o espaço natural, em Quiroga, surge como displicente, absolutamente insensível às angustias humanas diante do sentido da vida e da certeza da morte, dialogando com a filosofia da existência do escritor Albert Camus. Também faremos do uso das teorias do pensador Gaston Bachelard, tendo em vista a reflexão do autor sobre as relações simbólicas pelo viés da relação entre realidade e imaginação na construção de um ideário marcado pela fenomenologia, que acarreta uma visão das relações oníricas que atravessam o espaço físico e a materialidade.

## **Gaston Bachelard e a poética simbólica do espaço**

Em sua obra *A poética do espaço*, Gaston Bachelard procede a uma análise dos espaços e lugares, refletindo sobre o que chama de "Poética do Espaço". O livro examina e investiga as imagens do "espaço feliz", cujo objetivo é determinar os valores humanos dados aos espaços defendidos, àqueles espaços consagrados enquanto refúgio, espaços contra a adversidade. O autor tem a casa – e seus cômodos – como foco analítico, pois além da proteção, tais espaços ligam-se também aos valores imaginados, fantasiados, figurativos e simbólicos.

Segundo Bachelard (1978), o espaço percebido pela imaginação não pode ser um espaço indiferente dado à investigação e à reflexão arquitetural ou geográfica. Trata-se, também, de uma reflexão poética sobre a percepção fenomenológica desse espaço vivido e experienciado pela imaginação. O filósofo pretende averiguar o surgimento das imagens na psique humana, uma vez que a imaginação é um processo da alma que não pode ser simplesmente analisado através do pensamento puramente racional. As imagens e suas ressonâncias despertam-se e operam em nós, são a manifestação de uma relação onírica profunda que se liga à própria vida. Como tal, não pode ser descrito a não ser mediante as próprias imagens, uma vez que são inapreensíveis.

Bachelard investiga as imagens do espaço feliz, do espaço enquanto refúgio, defendido, as imagens simples, porém profundas, associadas aos espaços amados. Essa relação entre os processos oníricos que levam a uma transcendência da materialidade faz com que cada espaço percebido, como salienta Bachelard (1978, p.286) "é, para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um aposento, o germe de uma casa". E essa mesma simbologia da "casa" pode figurativizar-se em diversas outras imagens, tais como o abrigo, o refúgio, o aposento, o esconderijo, etc.

Bachelard (1978, p.197) toma o espaço da casa enquanto "instrumento de análise para a alma humana". O autor discorre sobre as imagens que são desencadeadas a partir da multiplicidade espacial provindas da literatura, tais como a casa, objeto de enfoque do filósofo, mas também, o sótão, o porão, o ninho, o cofre, etc. Para o autor, através da análise do espaço, é possível alcançar o que ele denomina de uma "fenomenologia da imaginação" (BACHERLARD, 1978, p.208). Em outras palavras, seria conhecer a imagem despida de todos os conceitos preconcebidos, observá-la em sua pureza, reduzida ao que é, à sua essência, ao *eidós* que tão bem conceituou Edmund Husserl.

Bachelard analisa diferentes espaços, obedecendo a uma ordem crescente, afirmando que as imagens não são provocadas por uma evocação do passado, mas antes possuem um ser próprio, um dinamismo inerente. Quando temos contato com um texto literário, poético, a imagem que brota para cada um de nós, mediante a leitura, possui um significado intrínseco a ela, ou seja, ontológico, que será distinta e única para cada leitor, pois o que existe é apenas essa imagem da percepção de cada leitor em relação à obra dada.

Bachelard (1978, p.196), portanto, escolhe o que ele próprio denomina de “imagens do espaço feliz”, simples, que fazem parte da vivência e da experiência humanas no mundo e que são capazes, por isso mesmo, de provocarem e desencadearem emoções, sentimentos, reações. O autor apresenta a “casa” como sendo o que ele chama de “nosso primeiro universo” (Bachelard, 1978, p.200). É o canto do mundo, um verdadeiro cosmos, sendo, pois, o refúgio primevo e primordial do indivíduo, e sendo, portanto, segundo o autor, “uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos” (BACHELARD, 1978, p.201). E, por isso, essa mesma “casa” também possui lugares que representam o refúgio dos sentimentos e emoções.

Sótão, porão, quarto, cofre, corredores, etc., são lugares que o autor analisa mediante o conceito de *topoanálise*, ou seja, “o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos da nossa vida íntima” (BACHELARD, 1978, p.202). Diz respeito, pois, às relações entre o espaço e o inconsciente nas quais a percepção da realidade transcende para camadas psicológicas que, por sua vez, entrecruzam informações sobre a relação mesma que se dá entre o ser e o espaço, que podem ir desde as memórias da infância, à uma sensação de felicidade, de liberdade ou mesmo medo, repulsa, etc.

Desse modo, segundo Bachelard (1978, p.208), “a casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões e ilusões de estabilidade. Reimaginamos constantemente sua realidade: distinguir todas as imagens seria revelar a alma da casa; seria desenvolver uma verdadeira psicologia da casa”. Sendo assim, a relação entre consciência e inconsciência, ou seja, a realidade em sua concretude, em sua materialidade, e a realidade abstrata, tal como se apresenta à consciência de cada indivíduo, indicam uma relação com a realidade dos símbolos.

A partir do conceito de *topoanálise*, pretendemos investigar de que forma a composição do espaço natural, selvático, representa as relações entre a busca do indivíduo por um sentido existencial diante da inexorabilidade da certeza da morte, e a total indiferença

do universo para as angústias humanas, o que configura o sentimento do absurdo existencial trazido pelo filósofo Albert Camus no ensaio *O mito de Sísifo – ensaio sobre o absurdo*.

Percebemos, portanto, que na narrativa de Quiroga o espaço adquire o caráter de poético ao estabelecer relações simbólicas e semióticas com as reações que envolvem o drama, as sensações e os sentimentos dos personagens. Esse mundo simbólico une elementos de compreensão do homem diante de espaços cuja representação transcende o puramente material para alcançar representações simbólicas.

### **A reação humana diante da morte em Horacio Quiroga – O espaço natural como símbolo do sentimento do absurdo existencial**

Em *O mito de Sísifo*, cujo subtítulo é *Ensaio sobre o Absurdo*, Albert Camus disserta sobre a condição existencial humana, salientando que os esforços humanos realizados para encontrar um sentido para a existência, um significado absoluto do universo, sempre fracassarão, pois tal sentido não existe. Essa ideia caracteriza o total ceticismo de Camus em relação aos princípios absolutos e universais da existência. Faz-se necessário, contudo, perceber que Camus não negava que a existência pudesse ter um sentido. O filósofo salientava apenas que, se tal sentido existisse, seria humanamente impossível sabê-lo. Sendo assim, a busca humana por um sentido existencial sempre tenderia à frustração, e esse sentimento de angústia diante de um mundo desconhecido em face do qual o indivíduo encontra-se, provoca o que o filósofo denomina de *sentimento do absurdo*.

A gratuidade da existência, o confronto entre a opacidade das coisas do mundo e a necessidade humana por clareza, por respostas, por uma lógica que dê sentido à própria existência, caracteriza o “divórcio entre o homem e sua vida, entre o ator e seu cenário” (CAMUS, 2017, p.21). Conforme explicita Camus, em um mundo que pode ser explicado, ainda que as explicações dadas não sejam satisfatórias e sejam, por sua vez, repletas de raciocínios equivocados, o sujeito humano sente-se dentro de um mundo familiar. Contudo, em um mundo abruptamente privado de qualquer explicação, lógica ou sentido, desprovido de ilusões, o humano sente-se um estrangeiro.

O século XX nasceu em meio a uma desastrosa quebra de valores e de esperanças no progresso da humanidade. A crença iluminista de que o progresso capitalista e científico traria a felicidade para cada indivíduo é simplesmente aniquilada. Como acentua Barreto

(1976), essa angustiada realidade do dia a dia não pôde deixar de ingressar nas páginas narrativas dos escritores da época, “obrigando-os a esquecer os ideais de beleza, verdade, moralidade que serviram como ponto de referência para as gerações passadas” (BARRETO, 1972, p.41). A essa desiludida literatura chamaram-na, segundo Mounier (1972) a “literatura dos desesperados”, que manifestava agora um sentimento generalizado de existir em uma época de contradições, quebra de valores absolutos e fragmentação da identidade, um sentimento de “estrangeirismo” no meio em que se habita.

O conto *A la deriva*, de Horacio Quiroga, passa-se no cenário selvático do norte argentino. No conto em questão, há uma apresentação da natureza local como cenário consubstancial da condição humana e do desfecho que ocorre no texto analisado. A natureza é mostrada não apenas como um cenário conflituoso em relação ao indivíduo humano, mas como a própria resposta do universo às exigências racionais de significação existencial humanas.

De acordo com o conceito trazido por Gaston Bachelard (1978, p.196), a *topoanálise* seria um estudo psicológico dos lugares e espaços de nossa vida: “Psicologia descritiva, psicologia das profundidades, psicanálise e fenomenologia poderiam, com a casa, constituir esse corpo de doutrinas que designamos sob o nome de *topoanálise*”. Em Bachelard, o espaço detém e retém um tempo comprimido. O tempo vivido preenche o espaço – nos sonhos, na vigília, nos processos da imaginação. O espaço abriga esse inconsciente, pois todo espaço habitado traz em si a noção de “casa”, uma vez que a imaginação trabalha construindo paredes impalpáveis, reconfortando-se com ilusões de proteção, bem como o inverso também é verdadeiro, o temor diante desses espaços, a dúvida diante de alicerces aparentemente sólidos. Segundo o autor, “o ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através dos pensamentos e dos sonhos” (BACHELARD, 1978, p.200). No conto de Quiroga, esses limites sensibilizados pelo ser do personagem dizem respeito à própria consciência.

Em Horacio Quiroga percebemos um sentimento de estranhamento que marca essa ruptura entre mundo e consciência humana. Uma abertura ao real que emerge de um sentimento de inquietação, uma inquietação provocada por uma ruptura entre a consciência humana e o que está externo a ela. A esse sentimento Camus denominou de *absurdo*. Se o conceito de *topoanálise*, em Bachelard, pode ser visto enquanto um corredor de acesso ao Ser, o que encontramos em Quiroga, ao chegarmos ao *eidós* da imagem da natureza, é um

espaço cuja percepção das personagens liga ao sentimento de angústia, inquietação, insatisfação e medo.

O espaço natural em Quiroga é visto como inóspito, não por maldade, mas por indiferença. A natureza encarna o total silêncio do universo diante dessa insatisfação existencial do indivíduo diante da vida e, principalmente, da morte. Esse sentimento de estranhamento surge porque o sujeito sabe-se humano, e este saber afeta profundamente a maneira pela qual relaciona-se com o mundo a sua volta.

A consciência humana encontra-se dirigida para fora, ela é intencional, ou seja, orientada para as coisas do mundo. Contudo, este pacto entre indivíduo e mundo não implica uma fusão do sujeito com o mundo. O humano jamais penetra no mundo completamente, encontra-se sempre em face dele. Quando a consciência deste abismo faz-se presente, quando o indivíduo descobre-se separado do mundo, emerge esse sentimento de inadequação e a vida é atingida por uma espécie de inadaptabilidade existencial. Essa inadequação, essa inadaptabilidade é o que Camus (2017) chamou *Absurdo*.

Continuamos a fazer os gestos que a existência impõe por muitos motivos, o primeiro dos quais é o costume. Morrer por vontade própria supõe que se reconheceu, mesmo instintivamente, o caráter ridículo desse costume, a ausência de qualquer motivo profundo para viver, o caráter insensato da agitação cotidiana e a inutilidade do sofrimento. [...] Um mundo que se pode explicar, mesmo com raciocínios errôneos, é um mundo familiar. Mas num universo repentinamente privado de ilusões e de luzes, pelo contrário, o homem se sente um estrangeiro. [...] Esse divórcio entre o homem e sua vida, o ator e seu cenário, é propriamente o sentimento do absurdo. (CAMUS, 2017, p.21)

No conto de Quiroga, encontramos um personagem que habita um ambiente de selva, no norte argentino, na província de Misiones. É um trabalhador do campo que se depara com a inusitada certeza da morte. O personagem é chamado, uma única vez em toda narrativa, de “Paulino” pela esposa. Ou seja, temos acesso à sua identidade de maneira indireta. Configura-se, portanto, como um homem – e é por este termo que o narrador dirige-se a ele durante toda a narrativa, “el hombre” - pois não é o narrador quem nos apresenta a Paulino, talvez sequer saiba a identidade do sujeito. Mas que importa a identidade? É um homem como qualquer outro homem, que nasceu, cresceu, existiu e vai morrer, com toda a certeza da Biologia.

A narrativa inicia-se com o personagem voltando para casa após uma manhã de trabalho, portando consigo um facão, um instrumento de trabalho. Distraidamente, ele pisa em uma cobra, uma jararacuçu, e é por ela mordido fatalmente na perna. Nessa cena temos um vislumbre da hostilidade da natureza para com o humano, quando o homem, percebendo a mordida, saca do facão e mata a serpente venenosa, pois vê nela o inimigo:

El hombre pisó blanduzco, y en seguida 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. (QUIROGA, 2017, p.111)

Temos, pois, um personagem indefinido, inserido em uma realidade de condições cotidianas, corriqueiras - ou seja, em uma condição de completa comodidade, movendo-se em um espaço ao qual tinha por habitat, por moradia – condições estas que poderiam facilmente ocorrer dentro da realidade na qual está inserido, a selva, e que depara-se com a situação limite da existência humana: a confrontação do indivíduo humano com a própria morte, a indubitável certeza do fim da existência. Percebemos que a própria serpente enrosca-se na defensiva, esperando que o homem a atacasse, pois encarara o “pisão” como uma ameaça.

A partir desse momento, desencadeia-se uma situação desesperada e agônica de um processo que vai culminar na morte certa do homem, assim como culminou na do próprio animal. Deste momento em diante, o narrador, com maestria, cria no leitor a sensação de um destino que irrevogavelmente irá suceder sem que o personagem nada possa fazer. E mais do que isso, através do ambiente perceberemos que a natureza é vista por esse homem enquanto um espaço misterioso, inapreensível, perigoso e fatal.

Em Quiroga, a natureza não adquire um *status* moralmente maléfico, de um lugar cujo o Mal brota e do qual a civilização precisa afastar-se. Aqui, percebemos uma natureza desprovida de qualquer subjetivação humana, uma natureza que não espera nem precisa de qualificações porque escapa a qualquer definição, a qualquer limite ou fronteira. A natureza não é o lugar do mal, nem do bem, é o humano quem está em face dela, quem se descobre em face desse mundo para o qual busca um sentido, mas cujo conceito de “sentido” só existe em sua própria cabeça.

Albert Camus definiu o absurdo como sendo o embate entre a razão humana, limitada, contra a irracionalidade do universo. O absurdo, para existir, depende do indivíduo humano e da consciência dele, bem como depende do mundo em face do qual este mesmo indivíduo se encontra. É justamente essa consciência, que separa o humano da natureza, que o joga em uma condição existencial desesperadora da qual a única certeza é a morte. Portanto, o absurdo, ou melhor dizendo, o sentimento do absurdo é justamente o confronto entre a razão humana e a (des)razão da natureza.

Para Bachelard (1978), há uma dialética entre o ser e o espaço, o espaço é continente e conteúdo do sujeito, e esse sujeito possui poder de construir e destruir esse espaço que, ao mesmo tempo, abriga o sujeito e também o constitui. A violência do ambiente natural, mais especificamente da selva do norte argentino, erigida no plano do pensamento, do sonho, da memória – realidade e virtualidade – são como interstícios entre espaços abertos e fechados. Há, aqui, uma analogia entre o espaço que o personagem habita e o sentimento que ele traduz na imagética desse espaço.

No capítulo *A dialética do interior e do exterior*, Bachelard (1978) apresenta algumas evidências de oposição entre as duas imagens: exterioridade e interioridade. No caso do exterior e do interior, nós verificamos uma constante dialética porque, ora o exterior representa a prisão, ora o interior é a imensidão. No conto em questão, o interior não se funde com a exterioridade, pelo contrário; posta-se fora dela, diante dela, quer apreendê-la, mas ela escapa por entre os dedos. A prisão não está dentro nem fora, mas na convivência simultânea de ambas as dimensões.

A *topoanálise* é dita “a fenomenologia dos espaços íntimos”, ou seja, “o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima” (BACHELARD, 1978, p.196). Desde Kant, sabemos que a experiência humana em relação ao mundo dá-se dentro do espaço-tempo. Bachelard mostra que essa mesma dialética do espaço-tempo também se encontra presente na vida íntima dos indivíduos, bem como na relação desses mesmos indivíduos com os espaços em que habitam:

Nesse teatro do passado que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer “suspender” o voo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço [...]. Aqui o espaço é tudo, pois o

tempo já não anima a memória. A memória – coisa estranha! – não registra a duração concreta, a duração no sentido bergsoniano. Não podemos reviver as durações abolidas. Só podemos pensá-las, pensá-las na linha de um tempo abstrato privado de qualquer espessura. É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências (BACHELARD, 1978, p.202-203).

Segundo Bachelard, o ser conhece-se, no tempo, mediante fixações nos espaços da estabilidade do ser que são os espaços da intimidade. Em Quiroga, a selva era o ambiente de intimidade desse homem, um ambiente no qual trabalhava, ao qual conhecia, sobre o qual detinha pleno domínio. Por essa razão, Paulino assusta-se quando se vê repentinamente picado por uma cobra, um animal absolutamente comum naquele ambiente, ou seja, um animal esperado por ele, que poderia ser encontrado em qualquer lugar, a qualquer momento. Mas, por tê-lo surpreendido, Paulino percebe que o controle que pensava ter sobre aquele ambiente, ou seja, sobre a natureza, na verdade não existia. Era apenas uma ilusão. Logo, uma vez que aquele ambiente deixa de ser compreensível e conhecido e passa a ser motivo de preocupação e estranheza, acontece a ruptura, e o personagem entra em epifania.

Percebemos que o personagem não acredita que tenha tropeçado de forma tão estúpida, quando ele próprio conhecia tão intimamente aquele lugar, aqueles bosques pelos quais caminhava, todos os dias, pois ali vivia e trabalhava. Como podia, então, ser verdade que estava ali, a morrer, picado por uma cobra, uma serpente igual a tantas outras serpentes as quais encontrara e matara ao longo de sua existência ali, na selva. Em *A la deriva*, temos essa sensação de atordoamento diante de um fato que pode ser visto, ao mesmo tempo, como corriqueiro, como uma possibilidade totalmente plausível em meio ao ambiente no qual o personagem habita, contudo é tomado com estranheza pelo personagem.

O espaço retém o tempo, faz parte da dimensão da fenomenologia do ser de Bachelard, independente de uma discussão dimensional, mas focado nos pequenos espaços, nos espaços da segurança, na morada que faz as vezes de “ninho” do homem, onde se realiza plenamente ou não a “função de habitar”, para depois atingir a dimensão universal. Como percebemos no conto, esse espaço de segurança por onde caminhava o personagem abruptamente é arrancado dele e não mais desempenha a função de moradia; não confere mais a sensação de refúgio, mas medo e desconhecimento.

Para Bachelard (1978), a casa adquire um papel importante na relação afetiva do ser com o espaço. No conto ao qual analisamos, a própria natureza é este lugar afetivamente habitado pelo homem, e a experiência do personagem delimita distintas nuances de

apropriação desse espaço que, de qualquer forma, desempenha o lugar de “ninho”, de “moradia”, núcleo da intimidade, ainda que esse refúgio mostre-se indiferente, quebrando completamente a imagem de proteção, de espaço de felicidade, que anteriormente existia.

A reação do homem diante de um fato natural, ser mordido por uma serpente, é um fato que se fazia possível e coerente no espaço habitado, mas que, no entanto, provoca desconforto e apreensão. Há um corte profundo que cinde o personagem e o separa de seu mundo seguro, pois diversos elementos que estão presentes na relação do homem com o espaço não manifestam essa noção de “habitar”, que se inicia com a morada e se estende ao universal. A natureza, aqui, seria esse não-eu que protege, que engloba o eu. O que emerge em Quiroga é que este não-eu não possui qualquer responsabilidade para com o eu que o pensa, para com este eu que projeta sobre o não-eu sua subjetividade, sua percepção, humanizando-o.

A razão não consegue satisfazer a necessidade humana em dar sentido às experiências. A experiência da morte, na verdade, não existe, pois só se pode considerar experiência aquilo que se vivencia objetivamente e é levado à consciência. Não podemos, pois, vivenciar a morte de outrem nem a nossa própria morte. E sob a luz deste destino implacável, surge a feição da inutilidade existencial e da sensação do insólito que o fim da própria existência adquire aos olhos humanos, pois vive-se como se nunca se fosse morrer, é a ilusão da imortalidade. Podemos verificar esta constatação na reflexão do personagem quando percebe a certeza da morte:

- Bueno, esto se pone feo - murmuró entonces, mirando su pie lívido y ya con lustre gangrenoso. [...] Los dolores fulgurantes se sucedían en continuos relampagueos, y llegaban ahora a la ingle. [...] Pero el hombre no quería morir, y descendiendo hasta la costa subió a su canoa. (QUIROGA, 2017, p.112)

Camus (2017) salienta que o sentimento do absurdo pode bater no rosto de qualquer indivíduo a qualquer momento e este sentimento é inenarrável e inapreensível. Podemos observar esse sentimento dentro do conto no momento em que o personagem se dá conta de sua própria situação e da certeza da morte. O protagonista possui a certeza de que vai morrer, porém trata de negar esta evidência a todo custo desde o início, buscando meios desesperados de racionalizar a situação e encontrar outras respostas para explicar o óbvio fenômeno que se desenvolvia: de que estava prestes a morrer.

Durante a reflexão subjetiva do personagem, a fim de escapar ao absurdo que se estendia diante dele, fixa a atenção no ambiente que o rodeia, como se procurasse no universo uma razão, um sentido, um significado para aquela atual situação:

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. (QUIROGA, 2017, p.113).

Percebemos que o personagem, a fim de procurar ajuda após constatar a gravidade de sua própria situação, sobe na canoa e maneja os remos ao longo do rio Paraná, rio este que é nomeado no conto. No trecho citado acima, ele alcança o meio do rio, cansado, com as mãos dormentes, e olha para o sol que, tranquilamente, começava a se esconder no horizonte. Vemos aqui uma clara oposição entre o sentir o humano e a natureza que parecia indiferente à angústia de um homem que, gradativamente, morria.

O que havia mudado? Nada. Apenas ele estava diferente. Somente ele morria há alguns minutos. O universo não se havia alterado por esta razão. A certeza da total apatia da natureza para consigo provocou surpresa em Paulino. O personagem consegue chegar até a casa de um compadre, o Alves, e descendo da canoa, atira-se de qualquer jeito à terra, arrastando-se na areia, para alcançar a ajuda do parente. Contudo:

- ¡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, cogiéndola de nuevo, la llevó velozmente a la deriva. (QUIROGA, 2017, p.113)

O mundo familiar, racionalmente explicável, ainda que de formas errôneas e inautênticas, ainda é o mundo no qual o indivíduo humano busca viver, pois é o que a sua razão consegue apreender. O sentimento de divórcio, da cisão entre o protagonista e o cenário que o contém, dá-se justamente na reflexão que faz a respeito do cosmo. A consciência do absurdo e a revolta perante ele surgem como opostos à renúncia. Todos os indivíduos humanos irão morrer, mas a cada um a sua morte. Esta será sempre uma grande arbitrariedade, com a qual jamais iremos concordar.

O universo não possui uma racionalidade e isso é tudo quanto a razão humana consegue entender. A revolta humana contra o irremediável transforma a existência em uma

humilhação. O absurdo, como ressalta Camus (2017), não está nem no indivíduo humano nem no mundo, mas na relação da presença de ambos em comum. Há o que o humano deseja e necessita e há o que o universo lhe oferece. Não pode haver absurdo fora da consciência humana nem externo a este mundo cognoscível. O absurdo cessa, portanto, com a morte. Por mais certeza que tenhamos da ideia objetiva e correta da morte, desejamos sempre manter a existência e, conseqüentemente, o sentimento absurdo que nos oprime.

No conto, a natureza é retratada com absoluta tranquilidade, em completa contrariedade ao estado de desespero que o personagem manifesta diante de sua morte iminente. Essa serenidade, essa imparcialidade da natureza, mostra-se através de imagens:

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. (QUIROGA, 2017, p.114)

O rio corre mansamente, no fundo de um abismo cujas paredes levantam-se, escuras, por sobre a canoa na qual soçobra o personagem, completamente *à deriva*, sobre as águas do Paraná. Os adjetivos que o narrador utiliza para qualificar a natureza nesse momento, “paredes altas” que “encajonan”, ou seja, encaixotam, literalmente forma um túmulo, o que podemos pressupor através da palavra “funebremente” e do próprio verbo em espanhol, “encajonar”, que deriva do substantivo “cajón”, que significa “caixão” em português. Ou seja, as paredes de basalto que cercam o Paraná assemelham-se às paredes de um túmulo, e por isso parecem constituir essa cova na qual o humano se encontra *à deriva*.

A paisagem inóspita, citada pelo narrador, na qual “reina un silencio de muerte”, corrobora essa imagem de indiferença da natureza para com a angústia humana diante da ideia da própria morte. Contudo, por sobre tudo isso, todo o local cobra uma beleza única e singular, majestosa, como salienta o narrador. Em outras palavras, a natureza não tinha consciência da morte, a consciência que o indivíduo humano possui da própria finitude. A natureza continua a ser descrita em uma completa oposição em relação ao humano:

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. (QUIROGA, 2017, p.114)

Como podemos notar no cenário descrito pelo protagonista, o céu poente abre-se como uma tela dourada pelo sol diante dos olhos do personagem. O homem apenas observa a natureza cujos contornos parecem opostos aos sentimentos obscuros que pareciam tomá-lo pela ideia da morte iminente. O rio adquire o mesmo tom de ouro, sereno, que contrasta com o turbilhão emocional do sujeito. Os montes da costa paraguaia deixavam cair sobre o rio uma frescura crepuscular, toda a descrição sugere tranquilidade, paz, silêncio, uma natureza completamente serenada diante do desespero humano em face da morte.

O personagem do conto fixa a atenção no mundo que o cerca, familiar e racionalmente explicável, tentando encontrar no universo uma lógica que lhe fizesse compreender a situação objetiva. Era a sua sede de entender o absurdo e o silêncio e a total indiferença do universo que o contém diante de sua exigência por clareza. Não aparenta desespero, apenas um sentimento de impotência que conduz o raciocínio dentro da lógica da razão humana. Em face da própria efemeridade, o homem absurdo dirige o olhar para o que lhe parece seguro, ou seja, o que está a mão, pois o mundo menos ilusório é aquele no qual se vive. Paulino começa a voltar a atenção para a vida cotidiana, os afazeres:

Allá abajo, sobre el río de oro, la canoa derivaba velozmente, girando a ratos sobre sí misma ante el borbollón 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. (QUIROGA, 2017, p.114)

O personagem começa a pensar em quanto tempo ainda faltava para chegar à aldeia. Estaria lá seu antigo patrão? Poderia visitá-lo, inclusive, por que não? Há tanto tempo não o via! Percebemos aqui uma negação do personagem diante do absurdo da morte. O sentimento do absurdo que o encontrou, pois nada mudara, tudo seguia pura e inexoravelmente o mesmo, somente ele estava diferente por ter a consciência dessa cisão entre si e o universo.

É interessante perceber aqui a imagem dada pelo narrador no trecho supracitado: a canoa encontra-se à deriva, dentro da embarcação ia Paulino, moribundo, encaixotado pelas

paredes de basalto do rio Paraná, que pareciam formar um túmulo fúnebre sobre o rio. E esta mesma canoa ia girando e girando no meio de um redemoinho borbulhante do rio, para o centro do qual a canoa era puxada.

Encontramos aqui a imagem da água como sendo essa cova que suga o personagem para o nada absoluto. Se retomarmos os mitos de muitas civilizações, em muitas delas a vida surge na água e para ela retorna. De acordo com Cirlot (1992), na tradição chinesa, as águas é a morada do Dragão e isso é a causa para que todos os seres viventes procedessem da água. Nos *Vedas*, as águas recebem o nome de *mâtritamâh* (ou seja, maternais), pois, no princípio, tudo era um mar sem luz. Aqui percebemos uma autêntica imagem do útero materno e do túmulo, ou seja, não mais uma dicotomia entre nascimento e morte, mas antes nascimento/morte passam a ser uma e a mesma coisa. Antes de nascer e depois de morrer não somos, “é o céu abscondido do nada”, como diz Augusto dos Anjos.

Ainda segundo Cirlot, as águas são, em muitas culturas, o princípio e o fim de todas as coisas. As águas simbolizam a união universal de virtualidades que se encontram na precedência de toda forma de criação. A imersão nas águas pelo personagem significa o retorno ao pré-formal, com um duplo sentido de morte e dissolução.

No livro *A água e os sonhos*, Bachelard (1998) traz uma visão da água para além da materialidade e de sua aplicação utilitarista. O filósofo diferencia entre muitos aspectos que a água pode tomar, distinguindo as mais variadas qualidades das quais derivam simbolizações secundárias que enriquecem o essencial preconcebido que trazemos conosco, constituindo muito mais que o símbolo meramente estrito, um conjunto idiomático expressivo utilizado pelo elemento nos mais diversos avatares de seu fluir.

Bachelard diferencia as águas claras, primaveris, águas correntes ou estancadas, águas mortas, doces ou salgadas; águas que refletem a luz, águas de purificação, águas profundas, tempestuosas. No conto, podemos tomar a água como o símbolo do inconsciente coletivo ou personalizado, se a olharmos em sua função mediadora e dissolvente. De acordo com Bachelard (1998), no conto, é evidente que o estado da água, profunda, borbulhante, em redemoinhos, expressa o grau de tensão, o carácter e o aspecto com o qual a agonia aquática reveste-se para manifestar, com maior claridade, o inconsciente, a exatidão de sua mensagem.

As águas, essa massa indiferenciada, representam a infinidade do possível, contendo todo o virtual, o informal, o gérmen dos gérmes, todas as promessas de desenvolvimento,

mas também todas as ameaças de reabsorção. Submergir nas águas para sair de novo sem se dissolver nelas totalmente, salvo por uma morte simbólica, significa retornar às fontes primevas, recorrer a um imenso depósito de potencial e extrair dali uma força renovada. Uma fase passageira de regressão e desintegração que condiciona uma fase progressiva de reintegração e regeneração.

No conto, o reflexo da água duplica a luz do sol poente, duplica também o próprio ser, o indivíduo, envolvendo-o em uma experiência onírica, tanto que Paulino começa a devanear. As águas do rio mesclam-se com todas as cores, com o dourado do sol e o negror das rochas que conformam as paredes que cercam o rio. As águas são maternais, femininas, e por isso remetem à imagem do útero, e este, por sua vez, do túmulo. Ao morrer, Paulino retorna aos braços da Mãe, no caso, a própria Natureza que o havia gerado. Ele volta ao útero de onde saíra, se levamos em consideração que a criança permanece em uma bolsa de águas durante a gestação e nasce a partir das águas, quando elas se rompem. A água, portanto, adquire uma feição caótica, tanto no nascimento quanto na hora da morte, sugando o personagem em movimentos de redemoinho até engoli-lo.

A natureza surge, agora, com a morte, como aquele espaço de serenidade, aconchegante, de refúgio, como uma mãe imensa, infinita, eterna. A consciência humana havia criado uma ruptura entre o indivíduo e o mundo que o cercava, fazendo surgir o sentimento do absurdo existencial. A busca humana por um sentido e o silêncio do mundo como resposta. Mas como afirma Camus, o absurdo só é possível na existência simultânea de mundo e consciência humana. Sendo assim, o absurdo cessa com a morte. Se a natureza, antes, era um lugar hostil e indiferente ao ser humano, agora ela volta a ser a “casa”, a moradia. A força descomunal das águas do rio fere o nosso desejo de onipotência e/ou de imortalidade, pisoteando a vontade humana, e neste sentido é que se fazem absurdas para nós, limitados que somos, como um excesso de raiva humana. Por essa razão, Bachelard diz “que grande mestre é o riacho” (BACHELARD, 1998, p.194). Em Bachelard, a imaginação estimula a constituição das imagens que transpassam a realidade do meramente percebido. Não é a realidade fora da consciência humana o que importa, mas aquilo que aparece à consciência. Essa reflexão é o instante em que o indivíduo tece a compreensão das próprias percepções:

Existem, como se vê, águas que têm a epiderme sensível. Poderíamos multiplicar os matizes, poderíamos mostrar que a ofensa feita às águas

pode decrescer fisicamente, sempre conservando indene a reação das águas violentas, poderíamos mostrar que a ofensa pode passar da flagelação à simples ameaça. Uma só unhada, a mais leve sujeira pode despertar a cólera da água. (BACHELARD, 1998, p.189)

No conto, a água representa a hostilidade do mundo em face do apego humano à existência. O absurdo camusiano instala-se no sentimento ambíguo que emerge dessa relação de conflito que só termina com a morte. O filósofo franco-argelino argumenta, inclusive, que há uma relação estreita entre o sentimento do absurdo existencial e a aspiração ao nada. Durante todos os dias de uma vida sem brilho do personagem, o tempo leva-o. Mesmo diante da morte, Paulino segue usando termos no futuro – ainda que um futuro incerto - porque sempre vivemos na ilusão da imortalidade: “¿Llegaría pronto?” (QUIROGA, 2017, p.114):

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. (QUIROGA, 2017, p.114)

Tal modo de agir do personagem pode parecer inconsequente porque o amanhã não existe, trata-se, pois, de morrer, como bem salienta Camus (2017). Na hora derradeira, Paulino constata a certeza da morte. Situa-se em relação ao tempo e ocupa nele o seu lugar. Reconhece no tempo o seu maior inimigo no terror que o invade diante da morte certa: “O amanhã, ele ansiava pelo amanhã, quando tudo em si deveria rejeitá-lo. Essa revolta da carne é o absurdo.” (CAMUS, 2017, p.28). Desde o momento em que foi picado pela serpente e percebeu o que ia ocorrer, o mundo escapou das mãos de Paulino porque voltou a ser ele mesmo. E essa densidade e estranheza sentida pelo personagem é o *absurdo*.

## Considerações Finais

O tempo nos aterroriza, diz Camus, porque traz a demonstração e a solução vem logo atrás. Esse mal estar diante da irracionalidade do mundo, essa queda da imagem daquilo que

acreditamos ser diante do que de fato somos, essa náusea, é o absurdo. E em face da iluminação mortal desse destino, tal como o sol que doura o rio e Paulino, aparece a inutilidade da existência humana.

A partir de um diálogo entre literatura e filosofia, analisamos no presente artigo, no conto *A la deriva*, do escritor uruguaio Horacio Quiroga, o espaço natural, mais precisamente a selva do norte argentino, enquanto imagem de hostilidade e indiferença em relação à consciência humana sobre a existência, a vida e a morte. A partir do conceito de *toponálise*, cunhado pelo filósofo francês Gaston Bachelard, investigamos de que forma o ambiente natural pode parecer ao indivíduo humano um refúgio e uma ameaça, constituindo um sentimento de absurdo existencial tal como foi conceituado pelo pensador franco-argelino Albert Camus.

Percebemos que a natureza inicia a narrativa enquanto um ambiente de refúgio que abriga o ser humano, mas que transforma-se em hostilidade, em um espaço de medo e desconhecimento, provocando um sentimento de estranheza no personagem, quando este vê-se diante da própria morte iminente. Esse fato natural, mas que é percebido com relutância pelo personagem, devido à sua magnitude, provoca uma ruptura entre a consciência e o mundo. O sujeito não se funde com o mundo, sabe-se homem e, por isso mesmo, tal percepção confere uma maneira diferente de olhar para fora de si. O humano está sempre em face da natureza, mas a razão humana impede-o de fundir-se com ela.

Esse momento de ruptura traz aquilo que Camus denomina de sentimento do absurdo, o reconhecimento humano da irracionalidade do mundo diante da própria angústia existencial pela busca de um sentido para o universo. Compreender o mundo, para o personagem, é sentir-se reduzido ao que é, humano, é ser marcado com o selo da natureza. A necessidade humana por respostas reduz a natureza em termos de pensamento. E é justamente essa nostalgia pela unidade que ilustra o drama existencial da humanidade.

Na hora da morte, quando o sentimento do absurdo deixa de existir, uma vez que ele só é possível mediante a existência simultânea de consciência humana e mundo, a natureza volta a aparecer como o refúgio, como a morada, o acolhimento materno que parece receber o filho pródigo, que é o ser humano. É como se a nossa consciência fosse apenas uma insônia da matéria. Sendo assim, a humanidade vivencia aquilo que imagina ser e saber, e aquilo que de fato é e sabe. E dessa inextricável contradição do existir humano podemos compreender essa fissura que se dá entre nós e as nossas próprias criações.

## Referências

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos** – Ensaio sobre a imaginação da matéria. 2.ed. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes: 1998.

\_\_\_\_\_. A poética do espaço. In: \_\_\_\_\_. **A filosofia do Não; O novo espírito científico; A poética do espaço**. Tradução de Joaquim José Moura Ramos et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978. Coleção Os Pensadores.

BARRETO, Vincente. **Camus** – Vida e Obra. Estado da Guanabara, Brasil: José Álvaro Editor S.A., 1976.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo** – Ensaio sobre o absurdo. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. 8.ed. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2017.

CIRLOT, Jean-Eduardo. **Diccionario de los símbolos**. 2.ed. Barcelona: Editorial Labor, 1992.

GOLACHECA, José. Horacio Quiroga huyó de su destierro. In: QUIROGA, Horacio. **Cuentos de amor de locura y de muerte**. 9. ed. Madrid: S. L., 2017. pp. 5-10.

HUSSERL, Edmund. **A ideia da fenomenologia**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1978.

LYOTARD, Jean-François. **A fenomenologia**. Tradução de André Eirado e Virgínia Kastrup. Lisboa: Edições 70, 2008.

MONEGAL, Emir Rodríguez. Prólogo. In: QUIROGA, Horacio. **Cuentos**. Caracas: Biblioteca Atacucho, 2004.

MOUNIER, Emmanuel. **L'espoir des désespérés**: Malraux, Camus, Sartre, Bernanos. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

QUIROGA, Horacio. **Cuentos de amor de locura y e muerte**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones B, 2017.

Artigo recebido em: 24.02.2021

Artigo aceito para publicar em: 12.05.2021