

As evidências de ciúme e traição em *O Túnel*, de Ernesto Sábato

Anderson de Carvalho Pereira¹

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESBA)

Resumo

Uma das formas de analisar o lugar da condição humana é no romance literário, pois este mostra sofrimentos e questões míticas como amor, sexo, doença e morte abordadas e narradas em dramas do cotidiano. No romance *O Túnel* de Ernesto Sábato, a intensidade do sofrimento do protagonista toma forma contraditória: à medida que se aproxima do objeto amoroso, no caso María, o sofrimento se acentua porque o protagonista Juan Castel desconfia de traição. Este jogo de aproximar-se e distanciar-se é marcado por um processo de construção da evidência da traição que o faz sofrer e pode ser recuperado pela análise de momentos decisivos da construção desta evidência de traição. À medida da ênfase na obsessão do protagonista, duas cenas pelas quais percorreremos nossa análise revelam evidências de ciúme e traição: “María é amante de Hunter” e “María é uma prostituta”.

Palavras-chave

Ernesto Sabato. Literatura Argentina. Literatura latinoamericana contemporânea.

Introdução

A genial narrativa de Sábato intitulada *O Túnel*, publicada originalmente em 1942, mistura amor, sexo, morte em um cenário típico da burguesia da Buenos Aires dos anos 1940, em que a centralidade da narrativa da perspectiva do homem narrador ganha fôlego e se desloca

¹ Doutor em Ciências (Psicologia) pela Universidade de São Paulo (campus Ribeirão Preto), com estágio na Universidade de Paris XIII. Atualmente Professor Titular da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia/Programa de Pós-Graduação em Educação e Departamento de Ciências Humanas, Educação e Linguagem (Itapetinga).

para o viés dos reveses da mudança de atitudes e comportamentos diante da figura feminina. Há um sutil jogo de perspectivas que a torna genial por conta de um jogo de hipóteses marcado por profunda e envolvente introspecção do narrador que, por vezes, lança o leitor à rede do olhar dos “alvos” deste ciúme, María e Hunter, da perspectiva dos quais sobressaem surpresas ou indiferença à evidência de ciúme e traição imprimida pelo narrador.

Talvez seja inapropriado afirmar, mas estas reviravoltas não nos impedem, por exemplo, de lembrar as revelações do narrador também contidas em romances brasileiros como “Iaiá Garcia” de Machado de Assis ou “Senhora” de José de Alencar, ainda que, obviamente, a relação espaço temporal do ponto de vista ficcional e da conjuntura sócio-histórica seja outra. Ou mesmo, como Passos (2002) ensina ao debater a condição existencial do ciúme burguês e da traição entre Bentinho e Capitu, em “Dom Casmurro”.

Em “Iaiá Garcia”, várias triangulações amorosas também se configuram em torno da amante/enteada, triangulações estas que no caso do romance *O Túnel* de Sábato já foram interpretadas como edípicas (FERREIRA, 1992; SEGUI, 1992; CÁRDENAS, 2007) e que também podem ser analisadas a partir da construção de um lugar de evidências do protagonista narrador como o lugar de um sujeito comum que sofre de evidências de ciúmes.

Nosso foco é notar que as reviravoltas empenhadas pelo narrador ao revelar cada momento de sua obsessão em um relacionamento amoroso, a partir da aproximação da mulher amada, vítima de um assassinato, são conduzidas por um modo do diálogo premente e frêmito que estabelece consigo mesmo. Por estes diálogos introspectivos, analisamos no bojo da narrativa como se constrói parte desta evidência de traição. Mais especificamente, analisamos de que forma na narrativa a construção das hipóteses sobre ciúme e traição caras à trama ajuda a entender um pouco do sofrimento do protagonista narrador diante de sua evidência da traição.

***O Túnel*, romance de Ernesto Sábato**

A narrativa de Sábato se centra fundamentalmente no relacionamento amoroso entre María Hunter Iribarne e o pintor Juan Castel. Tudo começa em uma exposição do pintor em que ela nota o que ninguém havia notado em uma de suas telas, a saber: na principal cena, a de uma díade maternal, destaca-se uma mulher sozinha que contempla o mar. A profusão de metáforas que se lançam desta cena ao longo da narrativa nos permitiria descrever vários aspectos desta solidão retratada em um litoral, à margem. Após galgar aproximação, Castel conhece a casa e o marido de María, o cego senhor Allende, cujo primo Hunter mora em uma fazenda herdada do avô e onde María tem por hábito veranear.

Após alguns telefonemas, cartas e encontros no bairro da Recoleta, na capital Argentina, Castel passa a frequentar a fazenda e fica obcecado com a percepção de uma suposta traição entre María e Hunter. O primeiro indício partiria da omissão deste último sobrenome por parte dela, ao mencionar apenas o sobrenome Allende. Várias triangulações perpassam a narrativa. À medida que a obsessão ganha notoriedade, duas cenas pelas quais percorreremos nossa análise revelam evidências de ciúme e traição.

A primeira, a qual intitulamos “María é amante de Hunter” (p.116), indicia o aspecto obsessivo do exame dos olhares, da sutileza do silêncio e dos dizeres reticentes no recinto da fazenda até o clima insuportável e a insustentável permanência de Castel naquele lugar. A segunda, que denominamos “María é uma prostituta” (p.131) mostra, pela segunda vez, já ao final do livro, Castel em busca de uma prostitua nas ruas da cidade para suprir a ausência (falta) de María que, desta vez, ficara na fazenda do primo Hunter. Esta segunda busca lhe provoca uma crise, pois ele nota muitas semelhanças entre esta última prostituta e María. O jogo da semelhança e do exame minucioso das aparências é incorporado pelo protagonista tal como um detetive. Por fim, discutimos como estes dois momentos decisivos de evidência dialogam com o vislumbrar de um túnel que une e separa os protagonistas nos instantes finais em que Castel retorna à fazenda e a mata com uma facada.

Estes meandros dos olhares que configuram espaços físicos e interioridades são analisados por Cárdenas (2007). Ao abordar a espacialidade do texto narrativo de Sábato, esta autora explica que esta mudança de cenários, ateliê, casa, rua e fazenda também significam algo, como é o caso da metáfora do túnel ao longo de toda a narrativa, que desloca a espacialidade dos túneis da cidade de Buenos Aires para falar de cegueira e de visão, que, para nossa análise, é valiosa para acompanhar a construção de um olhar como evidência do protagonista.

O romance também evoca o subterrâneo da crise da sociedade moderna argentina em específico. Até o final da narrativa, o túnel serve como fabricação de um refúgio existencial para o protagonista, apesar da ineficácia de parte do pensamento do protagonista mergulhado em seu próprio labirinto (CÁRDENAS, 2007).

Sibenmann (1978) explica que Sábato, para além do valor literário, não deixa de lado a observação cautelosa de um descobridor de aspectos da condição humana, como ele mesmo se auto-definia. A metáfora do isolamento do pintor Castel conduzida pelo “eu” deste personagem quase estereotipado como um neurótico comum tem que se haver com uma interdição: a do universo de María. Por isso, a voz interna reflexiva do personagem corre em

paralelo por uma observação cuidadosa, cautelosa, na tentativa de pegar atalhos para dar a entender que o crime parecera inevitável ao final.

Este prisma de deslocamentos da narrativa, que nos sugere camadas por meio das quais se inserem elementos inesperados em tom de suspense e de expectativa quase sonambúlica por Sábato em *O Túnel*, é recheado de passagens oníricas e fragmentos dispersos do cotidiano pelos quais o leitor é capturado como testemunho de como Castel e María lidam com questões míticas, míticas no sentido amplo do ponto de vista da Psicanálise em geral e da Antropologia Estrutural, que se referem ao modo pelo qual as questões universais trilham a dimensão entre totalidade e “não todo” e clamam por singularidade.

Conforme Sibenmann (1978), a novelística de Sábato retoma temas humanos de forma a incluir o mistério do irracional, sendo sempre realizada uma revelação apenas parcial, que traz um limite para a compreensão de atitudes e condições de personagens. A mobilização desta natureza de mistério pode ser explicada pela estratégia que consiste em de alguma forma se personalizar na ficção, o que o autor conquista em meio à mistura da voz pessoal com a voz narrativa; a voz narrativa se projeta mais e deixa um relato autônomo da crise civilizatória tal como um clamor autônomo das dores da condição humana.

Ferreira (1992) explica que a obra do autor é comumente debatida sob o viés dos dois principais eixos, a Psicanálise e o Existencialismo, que se ocuparam de expressar a decadência do homem moderno. Em sua análise em especial, a autora discute do ponto de vista freudo-laciano a recuperação do falo e seus substitutos, também discutido em função do apoderar-se da própria imagem real da mãe de Castel fixada na tela que compõe a cena fundamental da trama, imagem esta que remonta à mãe original. A autora também analisa as figuras das quais o protagonista imprime mistério como representantes da lei (Primo Hunter; o marido Allende). Centra-se nas memórias da mãe e na repulsa de Castel aos críticos de arte. Não é este nosso enfoque.

Ferreira (1992) enfoca os substitutos que permitem identificar lugares do Nome-do-Pai; a relação entre “falta a ser” e ventre materno e o túnel como retorno. Embora seja válida a leitura da autora, acreditamos também na viabilidade de uma leitura, por exemplo, que tome esta “voz interna” do protagonista e acompanhe seu desdobramento.

Estes assombros ao protagonista retornam em seu incômodo em não saber o porquê María o aflige. Algo o transcende (transindividual) e não é necessariamente mentira, mas se mostra como tal; não sabe por que tem repulsa das pessoas e tem certeza da traição. Muitas vezes não sabe o porquê, mas imagina que María nunca o amou. Entre tantas mensagens cifradas que também aparecem nos sonhos (mas que não são nosso foco), em nosso entender

retornam nas vozes internas do narrador nos momentos finais e decisivos da trama. É este retorno que vamos analisar.

Não à toa que autor recorta a narrativa em pontos decisivos que permitem fugir à trivialidade de um “romance policial” e confere à narrativa ares de um fulcro da dimensão delirante da realidade, tal como focada na perspectiva freudiana da repressão e do incômodo cotidiano das relações amorosas, como nota em “Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen” de Freud (1907[1906]/1996), por exemplo.

Deste modo, não fazemos apelo a analisar escritor e personagem e seus opostos, mas acreditamos na possibilidade de recortar na ficção questões do protagonista, sujeito comum que estranha o próprio cotidiano e oscila, duvida de suas decisões, ao mesmo tempo que as vê com certeza e por meio de evidências. E Castel estranha o tempo todo a sua volta e a si mesmo.

Ao leitor, algumas questões ficam sem resposta, a saber: de que forma a cena deslocada de uma mulher solitária olhando o mar aparece como um terceiro excluído da cena principal, da díade mãe-criança, e faz María também entrar na cena do quadro ao mesmo tempo em que esta auto-percepção de terceiro excluído aparece ao longo da narrativa, seja a cena diante de María e Castel, seja este último diante de María e seu suposto amante, Hunter? Qual o valor de contraste entre esta cena fundamental e aquela cena deslocada do quadro na qual María se viu? Ela se percebeu em uma cena isolada em relação à mulher do quadro porque também era uma mulher isolada no cotidiano, afastada do marido Allende e de Hunter ou afastada de todos os homens? De que forma haveria uma cena deslocada no quadro pela qual Castel também se percebe ao se desdobrar em outras cenas ao longo da narrativa?

De qualquer forma, podemos chamar esta cena deslocada que afeta María e pela qual Castel percebe que ela teve um olhar especial para a tela que ninguém tivera de “cena fundamental”. Alguns estudos mencionam o retorno do valor edípico desta cena como Ferreira (1992) e Cárdenas (2007). Não tomaremos este caminho.

Acreditamos que a produção de desdobramentos narrativos balizados por esta cena fundamental pode ser analisada do ponto de vista de como Castel constrói sua evidência de que María é “prostituta” e o trai com Hunter, o que culmina com o assassinato que cometera contra María para “aliviar” sua angústia e, ao final, colocá-lo sozinho em uma cela; cena esta deslocada tal como aquela que marca o quadro e aparece como ponto decisivo do início da narrativa, caracterizado pelo deslocamento constante na narrativa da triangulação pintor-María-quadro.

Natella Jr (1972), por sua vez, mostra como Pablo Castel mostra seu asco pelo mundo por meio de imagens e metáforas, como “monstruoso” e “grotesco”. A intensidade deste medo aparece em vários momentos em *O Túnel*, a saber: quando Castel teme não ser

correspondido, quando se irrita com a senhora Mimi na fazenda, quando foge da fazenda e posta uma carta no correio da qual se arrepende e pensa em atear fogo em toda a caixa de cartas; e, por fim, quando pensa em como matar María.

Natella Jr (1972) explica que neste romance *Sábato* aborda, em um prospecto em sintonia com romancistas como Turgueniev, Raskolnikov e Dostoievski, o homem do *underground* ou “homem supérfluo” (expressão do autor). O homem comum, que aparece ao longo da narrativa pelo absurdo, pelo isolamento e pelo desdém com a humanidade, é um homem sem vontade e pouco atuante, dotado também de uma timidez cínica. Este tipo de sensibilidade lembra o romance russo daqueles autores, sobretudo, o anti-herói de Dostoievski. Seus impulsos irracionais se manifestam pelo sentimento de inferioridade e a visão de superioridade filiada ao desdém e pela explicação detalhada do cotidiano.

Sabemos em Freud (1907[1906]/1996) o quanto este detalhamento é caro ao homem comum. O excesso de detalhes mascara a força de conflitos intensos. O controle excessivo mostra sua face agressiva na tentativa de controle de si e no apelo pela atenção exacerbada do outro. É o que Castell demanda logo de início de María.

A este respeito, o que chamamos aqui de momentos decisivos, abordaremos a passagem de reflexões expostas em momento em que ele começa a levantar hipótese sobre a traição de María com Hunter, pois fica implícita sua hipótese inicial que lhe diz que, assim como ela consentira em vê-lo enganar o marido cego ao começar a saírem juntos, ela também poderia traí-lo com Hunter; e, em seguida, o momento em que distante de María Iribarne o narrador procura uma prostituta romena na rua para se relacionar logo após fugir da fazenda em que María se encontrava até o momento que conclui que ambos têm em comum uma solidão e um paralelismo como o túnel (em um jogo de valor simbólico com o nome da trama). Percorreremos nossa análise em busca de pistas de como a evidência de que Maria o traíra se consolida ao final da trama.

Análise das evidências de ciúme e traição

Após se aproximar de María, há pontos de inflexão na narrativa, principalmente após um período de veraneio na fazenda do primo dela, pontos que destacam como Juan Castel começa a se questionar sobre como teria sido se dela não tivesse se aproximado. A tentativa em desfazer, em voltar o tempo do narrado indica um dilema, dilema este que oscila entre o valor de uma revelação quase xamânica, profética, de evidência da realidade vivida, que ele acredita passar a ter; bem como indica a possibilidade de refletir sobre decisões tomadas desde o início,

e pensamentos sobre como teriam ocorridos os fatos caso as tivesse tomado. Outro ponto mobilizado como parte da natureza mítica da condição humana é o controle do tempo; no fio narrativo, o acaso das contingências que também poderia ser aprofundado por um diálogo mais próximo com a Psicanálise.

Nestes momentos de inflexão, há vários pontos de retroação da narrativa, de modo que acreditamos ser a partir da autoanálise de alguns sonhos² que Juan Castel aprofunda uma espécie de “narrativa paralela” consigo mesmo e que faz o romance caminhar não apenas pelo relato dos fatos ocorridos; mas, pela intensidade que ganha uma espécie de “voz interna”, de um duplo de si mesmo que a cada passo a partir de então aumenta o tom de reflexões mais profundas. É nesta inflexão retroativa, vamos chamar assim, que aparece o caminhar sobre uma espécie de lógica ficcional das evidências de traição.

Uma destas inflexões ocorre quando o protagonista, por exemplo, após se sentir muito só e tentar entender em que momento María pode ter amado o cego Allende, relata seu primeiro sonho envolvido na trama: “tínhamos de ir, eu e várias pessoas, à casa de um senhor que nos convidara”. Ao chegar na casa, o senhor diz-lhe: “- Estava esperando pelo senhor.” (SABATO, 2000, p. 89)

Afora a ambigüidade da mensagem, uma vez que o “mesmo” pronome de tratamento (senhor), a mesma designação pode se referir tanto a Castel quanto a Allende, levando-nos a entender que Allende estaria à espera que Castel fosse a casa deste se envolver com sua esposa, a ratificação de que a dúvida maltrata Castel vem em seguida: “Intuí que acabara de cair numa cilada e tentei escapar. Fiz um enorme esforço, mas era tarde: meu corpo já não me obedecia” (SABATO, 2000, p. 89). É a fantasia de sono revelador que o atormenta. A perda do autocontrole do corpo indica que Castel entrou em uma narrativa da qual somente o assassinato vai retirá-lo. Não nos aprofundaremos no debate freudiano acerca disso para não incorrer em um possível reducionismo.

Em outras palavras, o sonho parece como uma evidência antecipada ao sujeito comum de que não deveria ter continuado a insistir em se relacionar com María. Mas o sujeito comum disfarça de si mesmo o quanto é fácil escolher após algo já ter ocorrido. Depois de vivido, parece fácil escolher outro rumo para um acontecimento. Todavia, toda narrativa é venatória, como aponta Ginzburg (1989, p. 152); ao comparar este caráter venatório (de voltar-

² Não vamos nos ater aos conteúdos dos sonhos, nem mesmo mobilizar um referencial teórico a ser aplicado na análise destes três sonhos, ou quatro, conforme aponta Seguí (1992). Para mais detalhes sobre os sonhos, ver Seguí (1992).

se ao passado) presente em narrativas de fábulas com ofícios comuns como de caçadores e pescadores e com a invenção da escrita e os dilemas da prática médica da qual emergem as ciências humanas e mesmo os artifícios literários e da Retórica, o autor afirma:

O fato de que as figuras retóricas sobre as quais ainda hoje funda-se a linguagem da decifração venatória – a parte pelo todo, o efeito pela causa – são reconduzíveis ao eixo narrativo da metonímia, com rigorosa exclusão da metáfora, reforçaria essa hipótese – obviamente indemonstrável. O caçador teria sido o primeiro a “narrar uma história” porque era o único capaz de ler, nas pistas mudas (se não imperceptíveis) deixadas pela presa, uma série coerente de eventos.

Resguardado o salto histórico entre esta menção a Ginzburg e a construção de uma voz que se sobressai no cronotopo do romance, tal como discute Bakhtin (1990), a leitura do narrador Castel de seu percurso com María é após já tê-la matado. Em uma narrativa qualquer, nunca saberemos se de fato ocorreu de uma maneira, porque seguindo a lógica venatória fundamental de qualquer narrativa, este trilhar de pistas não é o único possível nem o mais verdadeiro, mas ao qual temos acesso parcial.

Ao tentar disfarçar de si mesmo, Castel ilude-se de controlar as contingências e, assim, anda na corda bamba do saber venatório. Não vamos analisar especificamente os sonhos. Defendemos que no romance de Sábado constroem-se galerias, vozes que permeiam a ação de Castel tal como uma realidade onírica a ser desvelada para darmos conta de acompanhar o processo de construção de evidência da traição na qual o protagonista acredita.

Então, o túnel é a metáfora na perspectiva de Ginzburg (1989) pelo qual se recuperam formas metonímicas, como as da lógica da evidência de ciúme e traição que vamos mais adiante recuperar. Lemos o efeito (ciúme e traição) pela causa (evidência). Não é uma leitura causal, do tipo X porque Y, mas uma leitura que toma fragmentos da narrativa como metonímias (reflexões do narrador) que excluem a tomada da metáfora maior (túnel) como explicativa de uma causa interior, de uma interioridade que explicaria as ações.

Excluimos com isso o risco de algo como uma análise do psiquismo do protagonista, leitura esta que seria arriscada porque reducionista. A metáfora do túnel nos guia tão e simplesmente pela abertura de vozes que povoam as inflexões do protagonista. A partir da recuperação de algumas, fizemos nossa leitura tomando estas vozes como as formas metonímicas que Ginzburg (1989) atribui a uma narrativa.

Vamos analisar aqui parte do processo de constituição do pressuposto da evidência de que María o traía. Por este caminho vamos debater o sofrimento do protagonista narrador também por meio do modo como ele, de forma contraditória, constrói as próprias fantasias que os fazem sofrer, ao interpretar dados da realidade; assim dividimos a análise em três partes.

As duas primeiras dão conta das evidências, a primeira: Hunter é amante de María; a segunda: María é prostituta. Por fim, analisamos a metáfora do Túnel. Para esta última, procuramos nos distanciar de metáforas que consideramos inclusive um pouco clichês, como de útero materno, para tentar entender sua função em termos do distanciamento entre “o túnel” como metáfora de uma narrativa que tem natureza mítica uma vez que trata do sofrimento da condição humana, ao abordar questões como amor, sexo, ciúme, traição e que permite dialogar “o túnel” como ilustrativo de uma travessia, uma passagem sem começo nem fim tão definidos e “um túnel”, mais singular, o de Juan Castel.

Primeira evidência: María é amante de Hunter. Ela o trai.

Castel recupera a passagem em que teria enganado o cego marido de María, Allende, porque a primeira vez que dera sinal de se encontrar com María fora uma enganação escancarada na frente do próprio marido dela. É o momento da primeira hipótese, que aparece quando ele está na fazenda e sente repulsa de Mimi e de outras pessoas, inclusive desconfiando da sutil comunicação entre esta e Hunter:

Toda vez que María se aproximava de mim em meio a outras pessoas, eu pensava: “Entre esse ser maravilhoso e mim existe um vínculo secreto” e depois, quando analisava meus sentimentos, percebia que ela começava sendo-me indispensável (como alguém que encontramos em uma ilha deserta) para mais tarde transformar-se, assim que o temor da solidão absoluta passou, em uma espécie de luxo de que eu me orgulhava, e foi nessa segunda fase de meu amor que começaram a surgir mil dificuldades; como quando alguém está morrendo de fome e aceita qualquer coisa, incondicionalmente, para depois, uma vez satisfeito o mais urgente, começar a queixar-se crescentemente de seus defeitos e inconvenientes. Nos últimos anos vi imigrantes, que chegavam com a humildade de quem escapou de um campo de concentração (p.105) [...] Agora que posso analisar meus sentimentos com calma, penso que houve um pouco disso em minhas relações com María e sinto que, de certo modo, estou pagando pela insensatez de não ter me conformado com a parte de María que me salvou (momentaneamente) da solidão. [...] Naquele momento, ao ver María aproximar-se esse orgulhoso sentimento estava quase sufocado por uma sensação de culpa e de vergonha causada pela lembrança da cena atroz em meu ateliê, de minha estúpida, cruel e até vulgar acusação de “enganar a um cego” (SABATO, 2000, p. 105-106, aspas no original)

O processo de nomeação em “vínculo secreto”, “ilha deserta” e a substituição de um “temor” para um “luxo” permite ao narrador distanciar-se de uma percepção primeira de solidão, de modo a deslocar-se de si mesmo, ao afirmar: “Nos últimos anos vi imigrantes, que chegavam com a humildade de quem escapou de um campo de concentração”.

Este distanciamento que lhe permitiu se perceber resgatado da própria solidão de modo a não se perceber como um imigrante que escapou também lhe revela pagar “pela

insensatez de não ter me conformado com a parte de María que me salvou (momentaneamente) da solidão”. Imersa na dúvida, a primeira hipótese é a de que o ciúme e a traição são retornos de não se conformar “com a parte de María que me salvou (momentaneamente) da solidão” e da acusação de si mesmo de “enganar um cego”. As aspas no original demonstram que para o protagonista existiria um duplo de si mesmo que lhe provoca estranhamento, a saber: a María e o cego que enxerga em si mesmo.

Em outro momento, quando sai à fazenda, a evidência da traição começa quando percebe que ali na verdade María não era mais aquela mulher ativa da cidade e que era para ter as cores mais animadoras que inclusive sua caixa de pintura não tem mais. É o momento que o protagonista pega o material de pintor que havia levado à fazenda e reflete: “[...] E, longe de me alegrar, aquilo me entristecia e desesperançava, pois eu intuía que aquele aspecto de María me era quase totalmente alheio e que, ao contrário, devia pertencer a Hunter e ou a um outro. [...]”(SABATO, 2000, p. 110). Esta percepção do imigrante e do campo de concentração mobiliza o valor onírico da cena do quadro quando Castel afirma que o pintara em estado sonambúlico: “havia pintado a cena da janela com um sonâmbulo” (*Idem*, p. 40); e “Lembro que dias antes de pintá-la eu tinha lido que num campo de concentração alguém pediu comida e obrigaram essa pessoa a comer uma ratazana viva” (*Idem*, p. 40).

A metáfora do “campo de concentração” adiante é resgatada pela metáfora do túnel. O túnel, o lugar que isola mas que permite entrever, é também o lugar de exilar-se de si mesmo e iniciar um estranhamento sobre o rumo que o namoro havia tomado. Exilado de seu ateliê e do amor que percebera naquela relação e acusado de enganar um cego.

Este tom acinzentado do mundo refletida em seu estojo colorido de tinta também dialoga com a cena em que teria enganado o marido cego de María. Neste caso, a metáfora da cegueira dentro do túnel se distribui em outra forma metonímica, a da busca cega por alguém, no caso, há uma mudança de posição, e ela diz:

Às vezes tenho a impressão de que sempre vivemos esta cena juntos. Quando vi aquela mulher solitária de sua janela, senti que você era como eu e que também procurava cegamente por alguém, por uma espécie de interlocutor mudo. Desde aquele dia pensei constantemente em você, sonhei muitas vezes com você aqui, nesse mesmo lugar onde passei tantas horas de minha vida. Um dia até pensei em procurar você para lhe confessar tudo isso. Mas tive medo de me enganar, como me enganei uma vez, e esperei que de algum modo fosse você quem me procurasse. Mas eu o ajudava intensamente, chamava por você todas as noites, e cheguei a ter tanta certeza de que o encontraria que quando aconteceu, ao pé daquele elevador absurdo, fiquei paralisada de medo e só consegui dizer uma tolice (SABATO, 2000, p. 110).

A busca cega, cada qual em seu túnel, por um interlocutor mudo é capitaneada em ambos pela mistura entre realidade e processos oníricos de devaneios e fantasias sobre o outro. Concomitantemente ambos escondem o valor desta busca de si mesmos e segue uma lógica apresentada por ela: confessar estas fantasias ao outro é enganar-se.

A polissemia em torno de “cena juntos” remete de forma magistral à cena fundamental da tela, cena esta pela qual Sábato nos mostra o passaporte de entrada de María na narrativa. A cena deste recorte recupera a cena com vista ao mar também presente na tela. Há um gesto de metalinguagem na narrativa.

A transcendência deste trecho também resvala no uso da procura “cegamente por alguém”. Ao recuperar a metáfora do título da obra e intensificar a trama em torno da “cegueira”, o narrador também projeta um lugar para o leitor que não consegue enxergar o desfecho que ali vislumbrará; e faz isso desdobrando formas metonímicas sobre: solidão; buscar cegamente por um interlocutor mudo, ou seja, que não provoca discordância nem revés; enganar a si mesmo. Sábato, portanto, foge do clichê do detetivesco trivial, porque ainda sequer sugere que ocorrerá um crime. Deixa ao leitor um lugar vazio, à espera. E que apresenta um ponto de inflexão, ao concluir que a insignificância que os unia apresenta o diferencial, uma vez que a insignificância dela era marcada por coisas indignas. É neste momento que o protagonista inicia sua construção de hipóteses. É este o ponto: “[...] Ela dizia que éramos seres cheios de fealdade e insignificância; mas, embora eu soubesse o quanto eu mesmo era capaz de coisas indignas, desolava-me o pensamento de que ela pudesse sê-lo, que *certamente* o era”. (SABATO, 2000, p. 110)

A partir deste ponto, o valor do silêncio se distancia da premissa de um interlocutor mudo e então passa a mostrar ao narrador a possibilidade de perceber nos detalhes pistas que comprovariam o triângulo amoroso entre Castel, María e Hunter:

Aconteceram coisas muito estranhas. Quando chegamos à casa encontramos Hunter muito agitado (embora fosse daqueles que acham de mau gosto mostrar as paixões); tentava disfarçar, mas era evidente que alguma coisa estava acontecendo. [...] Vigiei os gestos e as palavras de Hunter, pois intuí que lançariam luz sobre muitas coisas que vinham à minha mente e sobre outras ideias que estavam por reforçar-se. Também vigiei o rosto de María; era impenetrável. Para diminuir a tensão, María disse que estava lendo um romance de Sartre. Com evidente mau humor, Hunter comentou: - Romances, nos tempos que correm. Que os escrevam, ainda vá lá...Mas que os leiam! Ficamos em silêncio e Hunter não fez nenhum esforço para minimizar os efeitos do que acabara de dizer. Concluí que tinha ~~(p.113)~~ algo contra María. Mas, como antes de sairmos para a costa não havia nada de especial, inferi que *esse algo* contra Maria surgira durante nossa longa conversa; difícil acreditar que não era *por causa* dessa conversa, ou melhor dizendo, por causa do longo tempo que havíamos permanecido por lá. Minha conclusão foi: Hunter está com ciúme, e isso prova que entre ele e ela

existe alguma coisa além de simples relação de amizade e parentesco. (SABATO, 2000, p. 113-114; itálicos no original)

Os detalhes dizem muito. O exame minucioso dos “gestos e das palavras de Hunter” e do “rosto impenetrável” de María faz com que o narrador conclua “que tinha algo contra María” surgira durante a “longa conversa” à beira mar. Não à toa, para eliminar a possibilidade de que uma espécie de repulsa à María começa a se deslindar de forma independente o narrador reforça “esse algo” e “por causa”. Não há mais saída. Embora Hunter esteja com “mau humor”, Castel mesmo sabe que algo contra o amor, o ciúme e a evidência de traição passa a crescer unicamente “por causa do longo tempo que havíamos permanecido por lá”.

Há ainda uma dúvida sobre a participação de Hunter nesse romance que vislumbra tragédia. Isto porque o comentário de Hunter sobre romances estereotipados, conflitos entre casais, é taxativo: “- Romances, nos tempos que correm”.

Este tom de desdém e desprezo não está dirigido para o romance de Sartre que María lê, mas o romance que se desenha aos olhos de Hunter, do qual ele parece não querer participar. Há um deslocamento. Hunter não quer disputá-la por ciúme, mesmo se com ela se relaciona. Sábato nunca nos revelará.

Então, Sábato encarna no narrador a análise da fala de Hunter se referindo a um elemento, mas indiretamente designando outro. No entanto, Castel, ele sim, quer dar fôlego ao desenho de um romance mais dramático e trágico. Ele insiste: “Minha conclusão foi: Hunter está com ciúme, e isso prova que entre ele e ela existe alguma coisa além de simples relação de amizade e parentesco” (*Idem*, p. 114).

E para provar que é ciúme ele espera um gesto de agressividade de Hunter e que não vem. Ela até poderia, sem sentir amor por ele, dar atenção para outras pessoas e ele enciumar porque estava sem atenção. E chega com isso ao ápice das hipóteses:

María podia amar Hunter e ainda assim ele sentir ciúmes. Pois bem: havia motivos para pensar que María tinha alguma ligação com o primo? Se havia! Em primeiro lugar, se Hunter a importunava com ciúmes e ela não o amava, por que ela vinha tanto à fazenda? Na fazenda não morava, normalmente, ninguém além de Hunter, que era sozinho (eu não sabia se solteiro, viúvo ou divorciado, se bem que acho que certa vez María me dissera que ele estava separado da mulher; mas, enfim, o que importa é que aquele senhor morava sozinho na fazenda. Em segundo lugar, um motivo para suspeitar dessas relações era que María sempre me fala de Hunter com indiferença; isto é, com a indiferença com que se fala de um membro qualquer da família; mas nunca comentara nem sequer insinuara que Hunter fosse apaixonado por ela, muito menos que sentisse ciúmes. Em terceiro lugar, María me falara, naquela tarde, de suas fraquezas. O que quisera dizer? Eu lhe relatara em minha carta uma série de coisas desprezíveis (minhas bebedeiras e as prostitutas) e ela agora me dizia que compreendia, que também ela não era apenas navios que partem e parques no crepúsculo. O que ela podia estar querendo dizer, senão que em sua vida havia coisas tão obscuras e desprezíveis como na minha? A história de Hunter não seria uma dessas paixões baixas? (p.115) Ruminei essas conclusões e as examinei ao longo da noite

sob vários pontos de vista. Minha conclusão final, que considerei rigorosa, foi: *María é amante de Hunter* (SABATO, 2000, p. 116).

As três hipóteses acima – Hunter “morar sozinho”; María falar de Hunter com “indiferença” e as “fraquezas” de María – recuperam as hipóteses iniciais. A principal delas é a de que amar requer dialogar solidão e insignificância com um novo elemento que começa a despontar, o ciúme. Desta forma a conclusão final, mas que não é totalmente final, pois ainda haverá outro campo de hipóteses como anunciamos ligado à prostituição, é: “Minha conclusão final, que considerei rigorosa, foi: *María é amante de Hunter*”.

O rigor desta conclusão quase silogística e aparentemente final, mas precária e provisória o leva, portanto, a de que o amor desce ao subterrâneo do túnel pela baixeza do ciúme da qual nem mesmo Hunter escapa. É da condição humana. Relevante notar, portanto, que o uso da metáfora do túnel como cegueira no início da narrativa e o rebaixamento a um nível de um amor que cega ou mesmo que tenha se iniciado de forma cega não é revelado de forma intempestiva por Sábato. Há um tipo de gradação. A baixeza do ciúme acentua a cegueira, vai tornando a trama cada vez mais opaca até a chegada a um final surpreendente. Atravessam-se níveis de cegueira a voz do narrador, os níveis vão se rebaixando.

E este rebaixamento culmina no envolvimento com a prostituta, no imaginário comum a mulher que talvez estivesse isenta do ciúme e, por isso, do amor. As conclusões de Castel são silogísticas, mas se trata de um silogismo em que a premissa maior abre vários pórticos narrativos. De María, uma mulher distinta, para a segunda prostituta cai mais um nível. Uma vez que María lembra fisicamente uma prostituta, e ambas não sentem ciúmes dele, ela não o ama. Esta conclusão quase silogística nos leva a nosso segundo campo de evidências sobre ciúme e traição.

Portanto, a maestria do autor e as vozes dos personagens, para em níveis distintos conduzir uma opacidade pela qual ao final a resolução conflito ocorre pela clareza do assassinato.

Segunda evidência: María é puta, prostituta

Após se relacionar com uma mulher romena, a mais depravada que ele achara na rua em uma noite de boemia em que volta revoltado da fazenda, levá-la até o ateliê e notá-la curiosa com um quadro novo no cavalete, Castel se irrita. Estaria à espera de tudo começar de novo? Uma mulher que se encanta com uma pintura dele, etc.? Ao rir, ele nota que não se trata disso. A ambivalência de não querer que tudo se repita e ao mesmo tempo se irritar porque a

vida não dá outra chance de que tudo se repita tal e qual é ambientada posta o olhar de desprezo porque “sabe” que a prostituta não sabe nada de arte. Insignificância é substituída por desprezo, misturam-se:

Estávamos na cama, quando de repente passou por minha cabeça uma idéia terrível: a expressão da romena lembrava uma expressão que certa vez eu tinha observado em María. – Puta! – gritei enlouquecido, afastando-me com nojo – claro que é puta! A romena ergueu-se como uma cobra e me mordeu o braço até tirar sangue. Achava que eu me referia a ela. Cheio de desprezo pela humanidade inteira e de ódio, expulsei-a a pontapés de meu ateliê e disse que a mataria como a um cão se não fosse embora imediatamente. Saiu xingando aos gritos apesar de todo o dinheiro que joguei atrás dela [...] Qual era a idéia inicial? Várias palavras acudiram àquela pergunta que eu mesmo me fazia. As palavras foram: romena, María, prostituta, prazer, fingimento. Pensei: essas palavras devem representar o fato essencial, a verdade profunda de que devo partir. Fiz repetidos esforços para posicioná-la na ordem correta (p.130), até conseguir formular a idéia desta forma terrível, mas irrefutável: *María e a prostituta tiveram uma expressão semelhante; a prostituta fingia prazer; portanto María fingia prazer; María é uma prostituta.* (SABATO, 2000, p. 130-131)

Nota-se que há um tom de suspense e ambiguidade no ar sobre a condição de prostituta da romena. Ela fica indignada ao ser chamada de “puta”, mas apenas um pouco adiante na cena, o lançar de dinheiro mostra ao leitor que se trata de um programa. Esta mesma ambigüidade também é projetada em María. Nesse momento a designação é outra, não mais o dinheiro, mas a presença na casa-sonho do narrador, o seu modo de mexer no eixo solidão-insignificância-ciúme, que naquele momento estão expressas por prostituta-prazer-fingimento. Repensando os níveis, se do ponto de vista das hipóteses houve até este momento um aprofundamento, pois cada vez mais ao descer um nível fica mais aprofundada a hipótese sobre ciúme e traição; neste momento, o narrador toca o nível da simplificação. Portanto, podemos ler a narrativa a partir deste movimento de ir e vir, de subida e descida dos níveis, posto que entre categorias mobilizadas nas hipóteses para se certificar da traição, há categorias mais concretas e simplificadas (prostituta-prazer-fingimento) e mais abstratas e enigmáticas (solidão-insignificância-ciúme). Não são categorias dicotômicas, mas que dialogam.

Em alguns trechos, o narrador parece dar pistas do assassinato a ocorrer em “disse que a mataria como a um cão se não fosse embora imediatamente”; embora se refira à presença real e concreta da romena em seu ateliê também se refere à presença ainda marcante de María em suas memórias. Portanto, se a romena e María não vão embora de sua casa interna, digamos assim, que remete à casa do primeiro sonho (“casa de um senhor que nos convidara”, p. 89) devem ser assassinadas. Quando? Em um momento precedido da reflexão sobre a metáfora do túnel.

Um fim que é começo: A metáfora do Túnel

É o momento em que Castel vai à fazenda e espera até cometer o assassinato:

Foi uma espera interminável. Não sei quanto tempo se passou nos relógios, desse tempo anônimo e universal dos relógios, que é estranho a nossos sentimentos, a nosso destino, à formação ou à ruína de um amor, à espera de uma morte. [...] E era como se os dois tivéssemos vivido em corredores ou túneis paralelos, sem saber que íamos um ao lado do outro, como almas semelhantes em tempos semelhantes, para nos encontrarmos no final desses corredores, diante de uma cena pintada por (p.142) [...] Que estúpida ilusão minha fora tudo aquilo! Não, os corredores continuam paralelos como antes, só que agora o muro que os separava era como um muro de vidro através do qual eu podia ver María como uma figura silenciosa e intocável...[...] e eu então não sabia o que se passava do outro lado, o que era dela nesses intervalos anônimos [...] *em todo caso, havia um só túnel, escuro e solitário; o meu, o túnel em que transcorreria minha infância, minha juventude, toda a minha vida.* [...] ela vinha por outro túnel paralelo ao meu, quando na verdade pertencia ao vasto mundo, ao mundo sem limites dos que não vivem em túneis [...] e talvez tenha se aproximado por curiosidade de uma de minhas estranhas janelas e entrevira o espetáculo de minha inescapável solidão, ou tenha ficado intrigada com a linguagem muda, a chave de meu quadro. [...] E então coincidia de eu passar diante de uma das minhas janelas e ela estar à minha espera, muda e ansiosa (por que à minha espera? por que muda e ansiosa?); mas às vezes ela não chegava a tempo o se esquecia deste pobre ser enclausurado, e então, com o rosto apertado contra o muro de (p.143) vidro, eu a via longe sorrir ou dançar despreocupadamente ou, o que era pior, não a via em absoluto e a imaginava em lugares inacessíveis ou vis. E então sentia que meu destino era infinitamente mais solitário que o imaginado. (SABATO, 2000, p. 142-44)

Página | 173

Neste momento decisivo, ilusão é narrada por meio da metáfora do túnel que dá título ao livro rodeada por metonímias como relógios, corredores, túneis paralelos, muro de vidro. Duas questões míticas são abordadas, o tempo e a morte. Elas andam pareadas, mas se diferenciam, pois neste momento há o prenúncio do assassinato, cujo ponto áureo é constatar que embora independentes, os túneis convergem para um “único e solitário” túnel. Um túnel que percorre memórias e que dispõe de janelas.

Essa ilustração de um túnel com janelas dá à narrativa de Sábato um aspecto surrealista posto que descaracteriza o estereótipo da geometria clássica do cilindro para estabelecer lugares de paralaxe. Um muro de vidro separa dois túneis em meio ao conjunto maior d’“o mundo sem limites dos que não vivem em túneis”. A especialidade do casal que percebe suas vidas cruzadas por túneis os distancia do restante dos mortais. Surrealista porque ele não nos fornece a imagem de túneis herméticos e distanciados, mas túneis interdependentes e esburacados pelos quais a perda do controle do olhar racional e minucioso do exame inicial do protagonista dará lugar a irrupção do animalesco no assassinato.

Se ambos estão se vendo dentro de túneis com paredes de vidro e ela teve acesso a algumas janelas da vida dele, podemos concluir que a metáfora da janela também é um modo

de desenhar um túnel com janelas de modo que feixes de luz, mais opacos e mais claros se cruzam, ofuscam. Alguns feixes lhe permitiram enxergar a “espera, muda e ansiosa”, trecho que retroage com a necessidade de um interlocutor mudo anunciado anteriormente.

Estas metáforas espaciais também remetem ao estudo de Cárdenas (2007), que explica os vários planos do subterrâneo e do desconhecido de um protagonista consciente de sua crise e ilhado em relação ao mundo de fora, ao mundo às vistas da cidade, à mostra de todos. Neste submundo, ele pode se realizar com algumas obsessões, o que lhe confere caráter idílico, assim como sua casa ateliê, afirma a autora; ao que acrescentamos as cenas da briga com a funcionária dos correios e o encontro com a prostituta romena como dois momentos desta realização quase plena de seu mundo subterrâneo. Todavia, há vários “intervalos anônimos” e “intervalos inacessíveis” que Sábato não nos revela mesmo porque escapam à genialidade de sua inventividade e que clamam por outras interpretações possíveis, convidando o leitor a outros enigmas desta narrativa.

Referências

- BAKHTIN, M. Formas de tempo e de cronotopo no romance (ensaios de poética histórica). In: BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de Estética (a teoria do romance)**. São Paulo: HUCITEC/UNESP, 1990, p. 263-397.
- CÁRDENAS, Danay O. **La configuración del espacio artístico en el Túnel de Ernesto Sábato**. Trabajo de diploma, Universidad Central “Marta Abreu” de las Villas, Facultad de Humanidades, Santa Clara 2007, 77 p.
- FERREIRA, Ana P. El Tunel de Ernesto Sabato: en busca del origen. **Revista Iberoamericana**, Pennsylvania, vol. LVIII, Enero-Marzo, 1992, 91-103.
- FREUD, Sigmund. (1996). Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen. S. Freud, **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud** (J. Salomão, trad., Vol. 9, pp. 3-54). Rio Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1907[1906]).
- GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e História**. São Paulo/SP: Cia das Letras, 1989.
- NATELLA Jr, Arthur A. Ernesto Sábato y el Hombre supérfluo. **Revista Iberoamericana**, Pennsylvania, vol. XXXVIII, no. 81, octubre-diciembre, 1972, 671-679.
- PASSOS, Cleusa R. P. Crítica literária e Psicanálise: contribuições e limites. **Revista Literatura e sociedade (USP)**, v. 7, n.6, 2002, 166-186.
- SABATO, Ernesto. **O Túnel**. Tradução de Sergio Molina. São Paulo: Cia das Letras, 2000, publicado originalmente em 1942, copyright argentino de 1948.
- SIEBENMANN, Gustav. Ernesto Sabato y su ambición de una novela metafísica, **Língua e Literatura**, v. 7, 1978, seção de conferências e comunicações, 1992, 325-334.

SEGUI, Agustín. F. Los cuatro sueños de Castell en El Túnel de Ernesto Sábato. **Revista Iberoamericana**, Pennsylvania, vol. LVIII, no. 158, enero-marzo, 1992, 69-80.

Evidencias de celos y traición en El Túnel de Ernesto Sábato

Resumen

La novela literaria presenta por supuesto una de las formas de analizar el lugar de la condición humana, ya que muestra el sufrimiento y los temas míticos como el amor, el sexo, la enfermedad y la muerte abordados y narrados en dramas cotidianos. En la novela *O Túnel*, de Ernesto Sábato, la intensidad del sufrimiento del protagonista adquiere una forma contradictoria: cuando se acerca al objeto amoroso, en el caso la búsqueda y enamoramiento de María, el sufrimiento se acentúa porque sospecha de traición. Sin embargo, este juego de acercamiento y distanciamiento está señalado por un proceso de construcción de evidencia de la traición que hace Juan Castel sufrir. En este artículo, planteamos como se puede recuperarse y analizar momentos decisivos en la construcción de esta evidencia de traición. Como énfasis en la obsesión del protagonista, dos escenas a través de las cuales pasaremos nuestro análisis revelan evidencia de celos y traición: “María es la amante de Hunter” y “María es una prostituta”

Palabras-clave:

Ernesto Sabato; Novela argentina; Modernismo; Literatura

Recebido em: 28/04/2020

Aprovado em: 18/07/2022