

CALEIDOSCÓPIOS POÉTICOS EM *LA CASA DE CARTÓN*, DE MARTÍN ADÁN

POETIC KALEIDOSCOPES IN *LA CASA DE CARTÓN*, BY MARTÍN ADÁN

Mariângela Alonso¹

RESUMO: Este artigo propõe uma leitura de *La casa de cartón*, livro do peruano Martín Adán, pseudônimo de Ramón Rafael de la Fuente Benavides (1908-1985). Publicada em 1928, a obra é narrada em primeira pessoa e dilui o elemento novelesco na subjetividade lírica ao revelar impressões do narrador em torno do cenário do Barranco, antigo balneário da cidade de Lima, Peru. O aspecto poético apresenta-se em todos os níveis, desde a linguagem, marcada por um traço sumamente polissêmico, até as referências de espaço e tempo, na medida em que ganham a multiplicidade de sentidos. Assim, a obra favorece a discussão da narrativa poética definida por Jean-Yves Tadié (1994) como um gênero híbrido, entre o narrativo e o poético. Com base nessas considerações, buscamos enfatizar os elementos poéticos como formas privilegiadas da escrita de Martín Adán.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa poética. *La casa de cartón*. Martín Adán.

1 INTRODUÇÃO

A obra do peruano Martín Adán (1908-1985), pseudônimo de Ramón Rafael de la Fuente Benavides revela-se como legado de sensibilidade e consistência narrativa, constituindo-se num trabalho filigranado e tecido pela linguagem. Suas narrativas obrigam a uma reflexão acerca da linguagem e dos modos de representação da realidade, sobremaneira, no que tange à polissemia presente em sua escrita poética.

A inovação realizada por Adán deu-se por meio da fragmentação e indiferença frente ao enredo factual, alicerçada em uma síntese em que arte e realidade se mesclam, produzindo impressões caleidoscópicas dos ambientes.

Situada nas primeiras décadas do século XX, quando a literatura peruana vivenciava o apogeu do regionalismo mundonovista, com o favorecimento de narrativas realistas, que elencavam contestações e cenários sociais como matéria prima dos enredos, a obra de Adán despertou um horizonte novo de expectativas, facultando uma compreensão mais exata, ou mais justa, de uma série de questões. Entre elas, figurava uma nova maneira de narrar, provocando crises e impactos na crítica que, àquele momento, não se mostrava preparada para adentrar no fascínio inesgotável de seus complexos espaços romanescos. Importa observar que os avanços do século XX favoreceram o advento de formas literárias contrapostas à tradição. Os anos vinte representaram a efusão de movimentos culturais marcados sobremaneira pela contestação das

¹ Doutora em Estudos Literários pela Unesp-Fclar, com período sanduíche na Université Sorbonne Paris IV; pós-doutora pela Universidade de São Paulo. Pesquisadora do grupo Crítica Literária e Psicanálise da FFLCH-USP. É autora dos livros *Instantes líricos de revelação: a narrativa poética em Clarice Lispector* (Annablume, 2013); *O jogo de espelhos na ficção de Clarice Lispector* (Annablume, 2017) e *A água e as pulsões em O lustre, de Clarice Lispector* (Appris, 2019). E-mail: malonso924@gmail.com
Revista Literatura em Debate, v. 14, n. 26, p. 145-158, jul./dez. 2020. Recebido em: 23 set. 2019. Aceito em: 27 nov. 2019.

formas artísticas tradicionais ao apresentarem uma perspectiva de renovação com as chamadas vanguardas: “*Pluralidad de manifestaciones artísticas de distintas características, pero todas ellas con un denominador común de rompimiento y renovación*” (VARGAS DURAND, 1995, p. 26).

Nesse âmbito, Martín Adán revelou-se como personalidade literária esboçada por uma escrita transgressora e dissonante, efetivada pela narrativa vanguardista. Elaborada em condições distintas daquelas viabilizadas em sua época, sua obra possui uma profunda inconstância de sentido, expressa em suas orientações poéticas, se confrontada com o quadro geral da literatura peruana. A esse respeito vale mencionar a definição um tanto ácida do escritor venezuelano Rufino Blanco Fombona (1874-1944), quando, em 1927, se reportou à fórmula “*cinematógrafo + poemita + tontería - talento = novela*” (BLANCO FOMBONA, 1927, P. 37 apud VERANI, 1992, p. 1077) para definir a narrativa vanguardista.

Via de regra, essa nova forma de narrar contava na literatura hispano-americana com a especificidade irredutível de um grupo de escritores que empreendiam uma atitude de ruptura, proposta sobretudo pela escrita intimista e poética, cujo impulso era dado pela imaginação sem freio. Além de Martín Adán, podem ser incluídos autores como Macedonio Fernández (1874-1952), Roberto Arlt (1900-1942), Felisberto Hernández (1902-1964), Pablo Palacio (1906-1947), Julio Garmendia (1898-1977), Oliverio Girardo (1891-1967), entre outros. Salientavam-se nas obras desses escritores operações autorreflexivas, que versavam acerca do próprio processo de criação artística, além de tensões líricas capazes de contaminar os limites do texto.

Sem sombra de dúvida, Martín Adán foi um dos escritores mais significativos desse grupo, tendo sido infelizmente ignorado com a publicação de *La casa de cartón* (1928), narrativa que não emplacou no calor da hora de seu lançamento, mesmo com todo o esforço laudatório contido no prefácio de Luis Alberto Sánchez (1900-1994) e no posfácio de José Carlos Mariátegui (1894-1930). Não obstante, somente no final dos anos cinquenta o escritor Mario Vargas Llosa (1936-) a resgata do esquecimento, possibilitando uma releitura das novas formas de narrar e, assim, o autor vem sendo delineado por seus diversos intérpretes. Vargas Llosa debruçou-se sobre o livro, concebendo-o como “*obra en prosa descriptiva*” (VARGAS LLOSA, 1959, p. 9).

Os problemas acerca da fatura narrativa de *La casa de cartón* constituem em si questões específicas de investigação. Trata-se de obra com vasta tradição crítica, visto que atualmente o escritor Martín Adán tem despertado interesses críticos em muitos estudiosos, o que exige cuidados precisos. Vistos em seu conjunto, os estudos interpretativos em torno dessa obra aproximam-se da concepção levantada por Vargas Llosa. No entanto, por sua acuidade literária, merecem ser destacados alguns aspectos que julgamos essenciais para sua interpretação.

Em termos gerais, a narrativa de *La casa de cartón* aborda as impressões de um narrador de primeira pessoa em torno do Barranco, antigo balneário da cidade de Lima, Peru. O livro é dividido em trinta e nove breves capítulos, que, pela natureza descritiva, mais se assemelham a um longo poema em prosa do que a uma narrativa propriamente dita. A isso se somam as aventuras sentimentais do narrador com diferentes mulheres, entre as quais sobressai Catita, jovem de quinze anos, deslumbrada e inquieta; as descrições do Barranco no inverno e verão; as impressões acerca de Miss Annie Doll, fotógrafa inglesa que percorreu o mundo antes de chegar ao Peru; *señorita* Muler, professora de vinte e oito anos inclinada à solteirice e, sobretudo, a amizade com Ramón, rapaz que morre muito cedo e com quem compartilha o gosto pela leitura e os espantos diante da vida. Trata-se, portanto, de um vasto painel subjetivo em que o autor desfila suas orientações poéticas e filosóficas acerca dos mais diversos assuntos. Poucos autores buscaram inferências dessa natureza. Nesse contexto, Marco Martos Carrera observa que os fragmentos de *La casa de cartón* “*parecen ser más bien un trabajo fino del lenguaje en sí mismo, independientemente de la materia narrativa, que es solo un pretexto para un despliegue magnífico de habilidades verbales*” (CARRERA, 2015, p. 217).

Com efeito, tendo em conta os aspectos internos à fatura narrativa, verifica-se a nítida dissolução do elemento novelesco na subjetividade lírica do narrador a partir das discontinuidades dos quadros, o que torna a obra dissonante e difusa quanto a sua compreensão e fruição. Diversos procedimentos estilísticos contribuem para esta atitude, conforme mostraremos adiante.

Postula-se, portanto, ainda que modo modesto, um questionamento acerca da linguagem utilizada em *La casa de cartón*, sobretudo no que tange ao tecido poético que encorpa sua composição. Ao nos questionarmos sobre este aspecto, reportamo-nos à velha questão do conceito de poesia, averiguada exaustivamente pela crítica e teoria literária, de acordo com diferentes épocas e culturas. Nos séculos XX e XXI, os estudiosos continuaram a discutir este conceito a partir do questionamento de antigos pressupostos, buscando estabelecer novas abordagens aos textos poéticos. Entre estas, destaca-se a definição do crítico italiano Alfonso Berardinelli (2007), ao salientar o terreno fronteiriço em que se encontra a poesia com base em seu entendimento no interior do sistema de gêneros literários:

[...] parafraseando e invertendo um dito de Pasolini (segundo o qual ‘a prosa é a poesia que a poesia não é’), eu poderia dizer que a poesia é também aquele tipo de prosa que a prosa não consegue ser. As fronteiras da poesia como gênero literário se dilatam e se restringem de acordo com a atitude de cada autor (nas diversas situações ou contingências históricas), que inclui ou exclui da linguagem poética aquilo que também pode ser dito (e é dito) em outros gêneros literários. (BERARDINELLI, 2007, p. 175)

Desse modo, a poesia apresenta-se num cenário movediço e poroso, cujas delimitações ultrapassam a mera categoria dos gêneros. Nesse sentido, é impossível qualquer definição fechada e excludente de suas potencialidades, as quais reivindicam, antes de tudo, experiências de singularidade e solidão elaboradas numa linguagem especial.

Diante de todas essas colocações, este artigo procura investigar a escrita moderna de *La casa de cartón*, buscando enfatizar nela os processos da narrativa poética. Para tanto partimos, na próxima seção, da definição destes procedimentos, visando discutir as ligações entre estes e a narrativa de Martín Adán.

2 CALEIDOSCÓPIOS POÉTICOS

A narrativa de *La casa de cartón* começou a ser escrita provavelmente em 1924, quando Martín Adán estava com dezesseis anos e frequentava o penúltimo ano do colégio. Assim, tanto o narrador de primeira pessoa quanto os demais personagens do livro oferecem impressões por vezes adolescentes da realidade. Segundo Vargas Durand (1995), o lançamento integral da obra foi precedido por publicações esparsas na revista *Amauta*, periódico que o autor era colaborador. A edição definitiva saiu provavelmente durante o verão de 1928.

Conforme dito anteriormente, a obra é essencialmente poética e descritiva, com narrador e personagens que não são desenhados realisticamente. Em que pese a mobilização lírica, é possível entrever a metáfora contida no próprio título da obra: *La casa de cartón*, em que o autor utiliza a metáfora do papelão como forma de aludir a um mundo frágil e vulnerável, ausente de qualquer realismo ou mesmo certeza. Assim, a casa, enquanto produto do imaginário do narrador, ganha traços deslizantes e porosos, ao contrário de indicar abrigo ou fortaleza. Segundo Verani: “*El autor construye explícitamente un simulacro, una arquitectura de papel, reducida a su condición de lenguaje, que no extrae sus andamios de la observación directa de la realidad, sino de lecturas literarias*” (VERANI, 1992, p. 1079).

Desse modo, a percepção da realidade é a todo o momento interrompido por estranhas conexões, ligadas sobremaneira pela memória do narrador. As descrições cultivadas são sempre subjetivas e dão margem a efusões líricas, cujas evocações percorrem diferentes cenas, como uma paisagem com ruas chuvosas no Barranco: “*La lluvia aquieta el paisaje loco. Sus visiones son ahora mansas, sanas, casi verdaderas: la tarde, vacuna zaina, se golpea los opacos flancos, las ásperas ancas con una pesada cola de rayos de sol, lacios, amarillos. Y una vaca real como nada, tras una tapia, zurce con mugidos la yerba desgarrada.*” (ADÁN, 2001, p. 70).

Como se vê, para além da simples descrição, os tratamentos dados sugerem um quadro livre de qualquer ação unificadora. São esboços que dão corpo a um contraponto dissonante e lírico. Martín Adán e sua obra espalham-se como fragmentos de esferas ficcionais que se realizam e se completam ao modo de um caleidoscópio, cuja ação reproduz combinações de diversas imagens e conduz o olhar do leitor na direção de infinitos e estranhos efeitos. Tais operações parecem colocar, antes de mais nada, a própria linguagem como mote maior do livro, na medida em que o narrador se desprende livremente daquilo que narra, sugerindo outras instâncias e fragmentos que possibilitam ao leitor o acesso às mais diversas reflexões.

A escrita de *La casa de cartón* guarda semelhanças com os jogos poéticos de enumeração caótica, que denotam uma certa arbitrariedade na escolha dos vocábulos pelo autor, com invenções verbais e metafóricas. Nesse processo, o narrador protagonista é capaz de converter as demais personagens a meras sombras ou espectros de sua própria imagem. De acordo com Marco Martos Carrera: “*Martín Adán alcanza lo que podríamos llamar su primera originalidad, en un texto que parece novela, pero donde los personajes se diluyen y desaparecen o no son importantes*” (CARRERA, 2015, p. 219). Assim, a literariedade de *La casa de cartón* afina-se com uma tendência narrativa presente no início do século XX na França, cuja linguagem apostava num nítido e rico jogo poético. Neste tipo de narrativa, categorias como enredo, personagens e espaços funcionavam como meros pretextos em detrimento do destaque dado à própria escritura. A esta intrusão da poesia no romance convencionou-se chamar narrativa poética, espécie de gênero híbrido e fronteiro.

As primeiras definições deste gênero remontam ao escritor André Gide (1951), que o definiu como obra em desconexão por estar diretamente subordinada a pontos de vista de personagens que se interrelacionam em espaços simbólicos, com poucas referências realistas. É o caso das obras de Blaise Cendrars (1887-1961), escritas entre 1925 e 1929: *L'Or, Morqyagine, Le Plan de l'Aiguille, Confessions de Dan Yack; Nadja* (1928), de André Breton (1896-1966), além de *L'École des indifférents* (1911), de Jean Giraudoux (1882-1944); *Enfantines* (1918), de Valéry Larboud (1881-1957), entre outros. De modo geral sobressai nestas narrativas uma espécie de desejo nostálgico dos personagens. Por isto, estas não se desenham realisticamente, ou seja, não têm sua aparência fixada, uma vez que o texto está a serviço da reconstrução de um ser, de uma metafísica. Trata-se de um relato que apresenta ritmo poético ao buscar sua força na “[...] utilização da repetição, em todos os níveis, de maneira a fazer distinguir nitidamente uma estrutura” (LEITE, 1998, p. 272).

Esse conceito foi recuperado pelo teórico Jean-Yves Tadié nos anos setenta, que afirmava a potencialidade dessas narrativas a partir da categoria do narrador, a qual expressava o teor lírico

de sua escrita por meio da manipulação do aspecto musical e imaginário: “*Il s’agit d’imposer à l’imagination du lecteur une série de retours aussi fascinants que l’eussent fait les vers à sa sensibilité?*” (TADIÉ 1994, p. 188). Ao confrontar os procedimentos da narração com a poesia, o estudioso acentuava a função poética da linguagem em detrimento da função referencial: “*Si nous reconnaissons, avec Jakobson, que la poésie commence aux parallélismes, nous trouverons, dans le récit poétique, un système d’echos, de reprises, de contrastes qui sont l’équivalent, à grande échelle, des assonances, des allitérations, des rimes*” (TADIÉ, 1994, p. 8).

Trata-se em realidade de sequências que buscam o ritmo da poesia, com metáforas semelhantes a frequências de um poema: “*récit de métaphores, le récit poétique peut se définir par la progression linéaire de similarités, ou par la similitude des associations par contiguité?*” (TADIÉ, 1994, p. 8). Destarte, a linguagem atua por vias musicais e deve ser antes sentida do que propriamente compreendida. É o que ocorre em *La casa de cartón*, quando o narrador nos relata um de seus cinco amores. O “segundo amor” deu-se por uma adolescente sardenta de quinze anos, que trazia sempre consigo uma boneca de celulóide. Ao expor o esforço que teve de fazer para que o relacionamento vingasse, o narrador utiliza a repetição do verbo *tener* na primeira pessoa do pretérito perfeito:

Tuve que entender un sinfín de cosas perfectamente ininteligibles. **Tuve** que decir un sinfín de cosas, perfectamente indecibles. **Tuve** que salir bien en los exámenes, con veinte —nota sospechosa, vergonzosa, ridícula: una gallina delante de un huevo—. **Tuve** que verla a ella mimar a sus muñecas. **Tuve** que oírla llorar por mí. **Tuve** que chupar caramelos de todos los colores y sabores. Mi segundo amor me abandonó como en un tango: un malevo... (ADÁN, 2001, p. 30, grifo nosso)

A repetição do termo *tuve* permite pensarmos as frases da sequência acima como instâncias portadoras de um ritmo discursivo, que atuam por meio de uma cadeia anafórica obsessiva, capaz de reforçar os sentimentos do narrador. Dessa maneira, a repetição domina o discurso de forma a transformá-lo em matéria poética dotada de um ritmo que tende a aumentar a carga emocional das palavras, as quais vão ganhando poeticidade. Segundo Tadié: “*Mais c’est le rythme qui le constitue. Or le déroulement brisé du récit poétique tire sa force d’utiliser les pouvoirs de la répétition, habitude du temps, depuis les mots ou les phrases clés jusqu’aux images et aux événements, le déroulement de la narration est un enroulement*” (TADIÉ, 1994, p. 10).

O aspecto poético também ganha relevância quando o narrador discorre sobre o seu sentimento por Catita, seu quarto e verdadeiro amor. Descrita como “*catadora de moços*” (ADÁN, 2001, p. 60), Catita tem quinze anos e é relacionada à carência e desejos do narrador. Como se pode notar no seguinte trecho:

Catita, mar para banharse a las doce del día con el sol tontonazo en la cabeza, mariposa diseca, serojo de ictericia o amarillo gorro de jebe. **Catita, mar** con olas porque no haya viejas, porque haya muchachos... **Catita**, do en un muelle semicircular, embanderado de ciudades... **Catita**, límite sutil entre la **mar** alta y la **mar** baja... **Catita, mar** sumiso a la luna y a los bañistas... **Catita, mar** con luces, con caracoles, con botecitos panzudos, **mar, mar, mar...** O **amor** también en que no había viejas, ni sombrerazos de paja, ni consejos, ni persignaciones... **Catita, amor**, con esperanzas lentas y gordas, **amor** que con la luna baja y sube, **amor** redondo, **amor** próximo, **amor** para sumergirse en él, para bucear en él con los ojos abiertos, **amor, amor, amor...** **Catita, mar** de **amor, amor** de **mar. Catita**, cualquier cosa y ninguna cosa... (ADÁN, 2001, p. 66, grifo nosso)

As imagens que ligam Catita ao mar auxiliam o narrador na revelação do amor e da própria existência. As repetições dos termos “mar”, “amor” e do próprio nome de Catita conferem força maior ao imaginário do narrador. Partindo destas repetições, o autor submete a narração a um processo de reelaboração e invenção das palavras ao produzir sentidos inesperados. Quase como um poema, o campo semântico apresenta uma disposição musical que pode ser observada a partir da sonoridade decorrente da alternância da abertura e fechamento das vogais **a, o, i** (“mar”; “amor”; “Catita”). A sonoridade prescinde da apreensão representacional do sentimento que o narrador nutre por Catita. Sem dúvida, o texto atinge a celebração poética através dos sons que confluem nas palavras. Conforme observa Gregory Zambrano (2008), neste processo “se traspasan los rasgos vanguardistas que oscilan entre la sintaxis onírica y la enumeración caótica, atravesadas por ese ingrediente moderno de lo súbito, que puede llegar a ser brusco y violento” (ZAMBRANO, 2008, p. 192). Porém, ao mesmo tempo, sobressai no gênio criativo de Martín Adán algo como uma consciência linguística, conhecedora dos limites que está rompendo, ao hibridizar a prosa e a poesia.

Ainda sobre as repetições, é possível constatar que estas marcam um traçado na narrativa, de modo a indicar aspectos de circularidade. Evidencia-se, com as palavras repetidas, uma espécie de paralelismo poético, cujo funcionamento denota uma duração perturbada e obsessiva, tradutora por sua vez, do desregramento íntimo do narrador. No que tange à repetição, Tadié (1994) salienta a potencialidade que emana destas operações nas narrativas poéticas, chamando a atenção para a repetição como uma força gravitacional ao texto: “*Force d'abord interne, qui produit, entre les divers éléments du récit, des échanges multipliés; force ensuite externe, qui attire certains éléments du monde, des signifiés, des concepts, pour reconstruire autour du texte un nouvel espace culturel*” (TADIÉ, 1994, p. 138).

Além das operações repetitivas, é necessário considerar a categoria da espacialidade no interior da fatura narrativa de *La casa de cartón*. Igualmente dotada de essência poética, esta instância é parte integrante de uma dilatação interior marcada por imagens e percepções do narrador em torno do Barranco. Por meio das cenas aí capturadas, há uma significativa imagem do mundo e do sujeito, isto é, a representação de espaços simbólicos. Tal como identificara Revista Literatura em Debate, v. 14, n. 26, p. 145-158, jul./dez. 2020. Recebido em: 23 set. 2019. Aceito em: 27 nov. 2019.

Tadié: “Dans une étape ultime, la description, lieu où le récit n'est pas lié par la progression linéaire de l'intrigue, est saisie d'un emballement où toute désignation référentielle s'abolit” (TADIÉ, 1994, p. 55). Para a exata definição do sentido em pauta, salientamos a percepção do narrador diante da paisagem do Barranco:

Sol amplio, duro, firme, del acabar de febrero. No hay sombra posible en este mediodía, artificial, exacto, inalterable. La noche no llegará nunca. Son las dos de la tarde, y el sol aún está a la mitad del cielo en una atracción, terca y boba de la tierra. Resplandece el yeso de las calles —el blanco, el amarillo, el verde claro, el azul celeste, el gris perlino— los colores perfectos, prudentísimos, de las casas de Barranco. No huele a nada sino a calor, solamente a calor—un sólido olor de aire máximamente dilatado—. Suenan metales y lozas en las ventanas. Astas sin bandera con una cuerda laxa que se hace un lazo encima de las cornisas. La campanada de la una del día deshace en el aire fofo su borra de sonido, y cae sobre Barranco en vuelo de parvas, leves blancuras plumón de la hora que voló al mar. (ADÁN, 2001, p. 38-39)

O efeito não poderia ser outro: as marcas cromáticas (“el blanco, el amarillo, el verde claro, el azul celeste, el gris perlino”) e climáticas (“No huele a nada sino a calor, solamente a calor”) resvalam para as dimensões poéticas, de modo a assinalar uma espécie de “poética de oscilação” (ZAMBRANO, 2008, p. 182), que se divide entre poesia e narrativa, abstração e descrição, e é responsável sobremaneira pela recriação dos processos conflituosos que traduzem a autorrepresentação do narrador enquanto sujeito. Nesse sentido, a trajetória do narrador em torno do Barranco vai sendo construída paralelamente à construção de um “eu”, de um itinerário traçado internamente. Percebe-se aí uma viagem interiorizada, rumo ao autoconhecimento. As categorias espaciais e temporais têm, portanto, relações estreitas em *La casa de cartón*:

Por la mañana, al filo de la madrugada, de las ventanas de las torres, en un vuelo torpe de pájaros asustados y campanadas mojadas, bajan las viejas beatas al aquelarre de los árboles y los postes en la neblina. Negruras que se mueven de aquí allá, brazos infinitos, manos ganchudas, consignas medio oídas... y la ciudad es una oleografía que contemplamos sumergida en agua: las ondas se llevan las cosas y alteran la disposición de los planos. [...] Un automóvil encendió un faro, que reveló un cono de garúa. Nosotros sentimos frío en los párpados. Ayer... La calle Bass consuela ahora con sombras de alcoba, con olores botiqueros de eucalipto, con palabras medicas, con sus liños de árboles palúdicos. Y nadie hay que no seas tú o yo. (ADÁN, 2001, p. 22-23)

O narrador faz revelações acerca de si mesmo ao demarcar gradativamente o cenário do Barranco. Oniricamente visitado, este bairro constitui uma das maiores integrações para os pensamentos e devaneios do narrador. O prisma ótico amplia as descrições, permitindo prevalecer os valores de intimidade do espaço interior. Assim, uma visão particular emerge da consciência do personagem, que absorve a ação temporal ao dissolver as formas exteriores, transformando-as em efeito poético. As palavras borram o texto ao modo de uma tela

impressionista². A paisagem matinal é comparada a uma oleografia, em que participam pássaros, sinos e beatas dispostos num matiz de cores, formas e sons completados pelas luzes do farol de um carro, o frio e o odores de eucalipto. Sinestésica e descontínua, a experiência visual do narrador enfatiza as tintas sobre os limites e contornos do Barranco. A cena dissolve-se num caleidoscópio de imagens flutuantes, cujas massas cromáticas misturam-se num trabalho simultâneo de pintura e escrita, que exige do leitor uma certa distância necessária para compreender, no todo, o jogo poético das cores na experiência visual pretendida pelo autor. Como elencou Vargas Durand a respeito: “Buena parte del valor del libro y su interés reside en sus descripciones: el tratamiento cromático exquisito, la hábil gradación de los adjetivos, las calificaciones construidas en cadena, las metáforas, la percepción interiorizada de los objetos, el peculiar estilo de describir personas, animales y cosas” (VARGAS DURAND, 1995, p. 44).

O quadro acima descrito possui uma estrutura binária composta por tempo e espaço e não se revela ao leitor apenas pela sua linearidade, mas também pela ação dos planos vertical e paradigmático. O cenário parece abrir-se em dois planos superpostos, em que se matizam descrição e abstração, devaneio e realidade. Portanto, pode-se dizer que a cena é suscetível de uma emoção poética e interior, pois o tempo e espaço captados pelo prisma do narrador efetuam-se a partir de elementos que transcendem a mera descrição.

Logo, os dados realistas dão lugar a atmosferas íntimas, que antepõem à experiência do olhar diversos matizes do conjunto. Em vista disso, as categorias de tempo e espaço tornam-se meios de inserção da existência: “Y nadie hay que no seas tú o yo” (ADÁN, 2001, p. 23). Tais procedimentos afinam-se com a conceituação de Tadié acerca da espacialidade das narrativas poéticas: “L’itinéraire, le voyage dans le récit poétique, représente ainsi la dernière étape d’une évolution qui va du voyage extérieur au voyage intérieur, et du voyage intérieur à un voyage à travers ces grands espaces vacants que les mots suffisent à engendrer” (TADIÉ, 1994, p. 67).

² Apenas a título de curiosidade, registramos que entre os anos de 2008 e 2015 foram feitas três exposições artísticas em memória de Martín Adán e sua obra na cidade de Lima, Peru. A primeira inaugurou-se em novembro de 2008 e foi finalizada em fevereiro de 2009. Esta mostra ocorreu no Centro Cultural Inca Garcilaso de La Cancellaría e rendeu homenagens aos cem anos do nascimento do autor e oitenta anos da publicação de *La casa de cartón* com telas do pintor expressionista Carlo Enrique Polanco (1953-). Motivado por passagens da obra, Polanco criou uma série de onze quadros de cores intensas, elaborados em acrílico e colagem. A proposta consistia na recriação das paisagens do Barranco vivenciadas poeticamente pelo narrador. As obras podem ser apreciadas no blog do artista: <http://enriquepolancopintor.blogspot.com/2015/12/la-casa-de-carton.html> acesso em 08 jul. 2018. A segunda ocorreu em outubro de 2015 e encerrou-se em janeiro de 2016. Com o título *Todo, menos morir: soledad y genio de Martín Adán*, deu-se na Casa de La Literatura Peruana em memória dos trinta anos de falecimento do autor. Com a curadoria do fotógrafo Herman Schwarz e do historiador de arte Daniel Contreras, esta mostra apresentou obras de artistas como o próprio Enrique Polanco, Sabino Springett, Piero Quijano, dentre outros. A exposição privilegiou a abordagem da obra de Adán em diferentes seções temáticas, como a visita a objetos pessoais do escritor; a percepção de sua solidão; seu processo criativo; as relações com as demais personalidades de sua época, suas andanças pelos bairros de Lima; bem como a projeção do curta-metragem *A un viejo poeta en el Perú*, de Alberto Durant. A terceira ocorreu em maio de 2015, quando a associação Barranco de Cartón realizou uma série de atividades culturais, com exposição de telas, recitais e passeios pelo Barranco. A associação é dirigida por Jorge Valverde e composta por um grupo de leitores que busca uma divulgação maior da literatura de Martín Adán. Revista Literatura em Debate, v. 14, n. 26, p. 145-158, jul./dez. 2020. Recebido em: 23 set. 2019. Aceito em: 27 nov. 2019.

De modo geral, *La casa de cartón* escapa a qualquer classificação única e rígida, funcionando como um questionamento do narrador acerca do ser e de seu papel no mundo. Representa, assim, uma nova maneira de escrever, baseada sobretudo na experimentação ao aproximar-se da poesia. As formas metafóricas corroem as estruturas tradicionais, oferecendo singularidades poéticas. Vale ressaltar a presença dos chamados “*poemas underwood*”, pequenos poemas em prosa inseridos no meio do enredo:

poemas underwood

*Prosa dura y magnífica de las calles de la ciudad sin inquietudes estéticas.
Por ellas se va con la policía a la felicidad.
La poesía gafa de las ventanas es un secreto de costureras.
No hay más alegría que la de ser un hombre bien vestido.
Tu corazón es una bocina prohibida por las ordenanzas de tráfico.
Las casas rumian sus paces de buey.
Si dejaras saber que eres un poeta, irías a la comisaría.
Límpiate de entusiasmos los ojos.
(ADÁN, 2001, p. 51)*

Os primeiros poemas de Martín Adán foram publicados com o título de *Itinerario de primavera* (1927-1932). Entre esses textos apareceram os “*poemas underwood*”, que foram incorporados em *La casa de cartón*. Ao modo de máximas ou aforismos lançados pelo narrador, estes breves poemas confirmam a não submissão da obra de Martín Adán a padrões habituais de classificação, apostando mais uma vez na linguagem como protagonista da narrativa.

Na visão de Gregory Zambrano, funcionam como um “*paréntesis narrativo*” (ZAMBRANO, 2008, p. 189), que sublinha o caráter ideológico e incisivo assumido pelo narrador, na medida em que mostra ao leitor um corte ou cisão de uma outra voz. Pela enumeração caótica que apresentam, tais poemas “*no dejan de mostrar al hombre en su soledad cósmica y urbana, casi desatado del mundo porque no tiene remedio, porque la palabra, en su vértigo, funda un caos*” (ZAMBRANO, 2008, p. 189).

A visão aguda do mundo fundamenta-se no impacto linguístico e no vanguardismo das formas, que abordam espaços urbanos mascarados por aparências e convenções: “*No hay más alegría que la de ser un hombre bien vestido/Tu corazón es una bocina prohibida por las ordenanzas de tráfico*” (ADÁN, 2001, p. 51). Ou ainda o inconformismo diante da monótona realidade: “*Si dejaras saber que eres un poeta, irías a la comisaría*” (ADÁN, 2001, p. 51). Assim, o objetivo dos “*poemas underwood*” parece ser o de questionar a própria linguagem enquanto instrumento e objeto da literatura, na medida em que sua inserção no enredo sugere impacto e discussão acerca de seu uso e lugar. A crítica aí proposta tem como alvo, portanto, a literatura entendida pela tradição, isto é, linear e organizada, pronta para satisfazer o apetite do público leitor. Através destes pequenos poemas, Martín Adán faz a defesa de uma literatura fundada em valores vanguardistas e poéticos. E, para *Revista Literatura em Debate*, v. 14, n. 26, p. 145-158, jul./dez. 2020. Recebido em: 23 set. 2019. Aceito em: 27 nov. 2019.

tanto, propõe a destruição da obra como uma forma literária tradicional, a começar pelo uso de recursos da poesia na prosa. Para completar esta argumentação, cabe mencionar que o termo *underwood*, além de designar uma antiga marca americana de máquinas de escrever, é a forma menos utilizada de *undergrowth* e traduz-se como **vegetação rasteira**, ou seja, uma vegetação pouco desenvolvida, geralmente composta por gramíneas e pequenos arbustos. Opõe-se diretamente às vegetações mais altas, com árvores e plantas mais desenvolvidas. Associada a esta definição, arriscamos compreender tais poemas como pequenas formas inseridas dentro de uma forma maior, isto é, a própria narrativa, servindo de base ao questionamento de suas formas e funcionalidades. Segundo Víctor Vich, “*este es un poema que ha optado por una condición lírica que no está dispuesta a perder su carácter meditativo ni su opción crítica*” (VICH, 2017, p. 478).

A explicação de Tadié (1994) sobre a estrutura das narrativas poéticas e a pluralidade de significados que a ela estão superpostos mostra ligações claras com a inserção dos “*poemas underwood*” em *La casa de cartón*. A disposição formal destes pequenos poemas provoca um efeito estético inusitado, em que as variações internas da obra integram a própria estrutura do conjunto como uma espécie de corte ou rompimento do trecho que vinha sendo narrado ao leitor. Tal atitude implica na composição moderna de obra literária aberta, já discutida pelo poeta francês Paul Valéry (1871-1945) na segunda edição de seus *Cahiers* (1928, 1023). Conforme atesta Tadié:

[...] *si l'artiste moderne, comme l'a écrit Valéry en 1928, bien avant d'autres, est celui qui ne veut plus 'fermer une oeuvre', si 'tant d'ouvrages modernes se dissolvent en fragments excellents, mais par chacun desquels l'artiste a travaillé contre son ensemble', il faut définir un second modele, ouvert, à variations, discontinu, qui s'accorde avec la conception du temps, lui-même fragmenté en instants.* (TADIÉ, 1994, p. 122)

Na tentativa de fornecer impressões acerca do Barranco e, por extensão, da própria vida, o narrador de *La casa de cartón* oferece um novo modo de expressão, aberto e flexível, traduzido pela força dos “*poemas underwood*”. Como um amontoado de fragmentos, tais poemas constituem uma unidade e conduzem a narrativa ao questionamento de suas próprias formas: “*En tanto narrativa, es un texto otro que se abre a posibilidades significativas mayores y más dinámicas*” (ZAMBRANO, 2008, p. 194). Esse postulado de liberdade estende-se ao leitor, ao qual a obra impõe uma certa resistência por não se dar a conhecer de imediato.

A partir daí o enredo desagrega-se em descrições e divagações dissonantes, ligadas à experiência emocional e difusa do narrador: a sinfonia de uma corneta de sorveteiro que passa na rua, sinos de aço que avisam a hora da missa, o silêncio fechado em cada janela, etc. Em busca da síntese impossível, o eu é problematizado, desmoronando-se como uma casa de papelão: “*A la*

noche esta calle será otra. Por aquí pasaremos sin saber por dónde vamos. [...] Ya se acabó el bochorno, el estamos quietos, el fastidio encerrado, la sombra inevitable de esta misa de cuatro horas” (ADÁN, 2001, p. 78-79).

É com essa constatação que o relato se fecha, deixando ao leitor a palavra que procura por uma essência, desejo impossível de se obter algo que se presente, mas que não se alcança.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscamos percorrer a literariedade de *La casa de cartón*, de Martín Adán com vistas à caracterização do universo de sua escrita como uma narrativa poética. Assim, a primeira observação que se impõe é a de que nem todos as feições foram abordadas, mas apenas aquelas que permitiram a este artigo correlações possíveis.

Discutidas as diversas estruturas tratadas, não deixa de ser relativamente clara a coerência da narrativa de Martín Adán no que diz respeito aos pressupostos teóricos levantados por Jean-Yves Tadié em *Le récit poétique* (1994).

Como um dos nomes mais expressivos da vanguarda peruana, Martín Adán utiliza a poesia na fatura narrativa de *La casa de cartón*, rompendo com a tradição. Esta nova maneira de narrar oferece a problematização das fronteiras e dos limites entre os gêneros, pautando-se no imaginário vanguardista e poético. Como vimos, as cenas apresentam rupturas e dissonâncias, com possibilidades infinitas de significação. Os recursos empregados pelo autor percorrem dimensões cromáticas, sonoras e formais.

Ao rastrear apontamentos representativos da crítica peruana, o artigo procurou destacar os aspectos líricos presentes na narrativa de Martín Adán foi capaz de criar um projeto de escrita em que buscou um diálogo com os leitores identificados não apenas com sua obra, mas em especial com as operações de uma escrita poética e singular.

Ao longo desse caminho, *La casa de cartón* conta com um lugar especial na obra do escritor, pois tem sido discutida como sendo a obra que sintetiza os procedimentos enunciativos modernos da literatura de Adán, bem como desvela procedimentos temáticos evidentes no conjunto de sua obra.

Pode-se, desse modo, procurar responder à hipótese geral que norteou o presente artigo. A fatura narrativa foi analisada, de forma a desvendar em *La casa de cartón* uma escrita semelhante às narrativas poéticas, na medida em que o narrador se projeta a todo o momento em suas peregrinações pelo balneário Barranco na Lima dos anos vinte. Nestas projeções, saltam imagens desagregadoras, cruzadas pelo clima de solidão e poesia.

Enquanto narrativa poética, *La casa de cartón* apresenta a relativização da espacialidade e temporalidade. Nesse sentido, o narrador sente o espaço do Barranco de forma transcendente, conforme o surgimento de planos superpostos no enredo. Contra as convenções realistas, impõe-se a liberdade imaginativa que abole as referencialidades.

A aventura narrativa da obra abriu caminhos férteis ao imaginário peruano. No desejo de novos sentidos, o personagem aventura-se por uma busca interiorizada e infinita. Por sinal, esta procura não é necessidade apenas do narrador no espaço do Barranco, mas do próprio ser humano:

Ahora recuerdo perfectamente mis años inocentes.
Y todos los malos pensamientos se me borran del alma. Me siento un hombre que no
ha pecado nunca.
Estoy sin pasado, con un futuro, excesivo.
A casa... (ADÁN, 2001, p. 55)

ABSTRACT: This paper proposes a reading of *La casa de cartón*, a book by the Peruvian Martín Adán, pseudonym of Ramón Rafael de la Fuente Benavides (1908-1985). Published in 1928, the work is narrated in the first person and dilutes the novelistic element in the lyrical subjectivity when revealing impressions of the narrator around the scene of Barranco, former resort of the city of Lima, Peru. The poetic aspect is present at all levels, from language, marked by an extremely polysemic trait, to the references of space and time, as they gain the multiplicity of meanings. Thus, the work favors the discussion of the lyrical novel defined by Jean-Yves Tadié (1994) as a hybrid genre, between the narrative and the poetic. Based on these considerations, we seek to emphasize the poetic elements as privileged forms of Martín Adán's writing.

KEYWORDS: Lyrical novel. *La casa de cartón*. Martín Adán.

REFERÊNCIAS

ADÁN, Martín. *La casa de cartón*. Lima: Peisa, 2001.

BERARDINELLI, Alfonso. Poesia e gênero lírico: vicissitudes pós-modernas. In: Berardinelli, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 175-190.

FOMBONA, Rufino Blanco. *El espejo de tres faves*. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla, 1927.

CARRERA, Marco Martos. En los márgenes de *La casa de cartón*, de Martín Adán. In: *Escritura y Pensamiento*. vol. 18. n. 37, 2015, p. 213-222.

GIDE, André. *Journal (1889-1939)*. Paris: Gallimard, 1951. (Bibliothèque de la Pléiade, 54).

LEITE, Guacira Marcondes Machado. Tempo e espaço na narrativa poética. **Itinerários**. Araraquara: Universidade Estadual Paulista, Fclar. n. 12, 1998, p. 271-277.

TADIÉ, Jean-Yves. *Le récit poétique*. Paris: Gallimard, 1994.

Valéry, Paul. *Cahiers II*. Chez L. Giraud-Badin, Paris, 1928.

VARGAS DURAND, Luís. *Martín Adán*. Lima: Editorial Brasa, 1995. (Colección Forjadores del Perú).

VARGAS LLOSA, Mario. *La casa de cartón*, la poesía y el realismo. In: *Cultura peruana*, Lima, setiembre de 1959, p. 9.

VERANI, Hugo. La casa de cartón de Martín Adán y el relato vanguardista hispano-americano. Edición digital a partir de *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, p. 1077-1084. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-casa-de-carton-de-martin-adan-y-el-relato-vanguardista-hispanoamericano/> . Acesso em 08 jul. 2018.

VICH, Víctor. Los Poemas underwood de Martín Adán”. *Lexis*, vol. 41. n. 2, 2017, p. 469-480.

ZAMBRANO, Gregory. La aventura estética de Martín Adán. In: *Cartografías literarias*. Mérida, Venezuela: Ediciones El otro el mismo, Universidade de Los Andes-CDCHT, 2008. p. 179-202.