

Martin, Nastassja. 2023. *Acreditar nas feras*,

traduzido por Luís Leitão. Lisboa: Antígona. 136 pp.

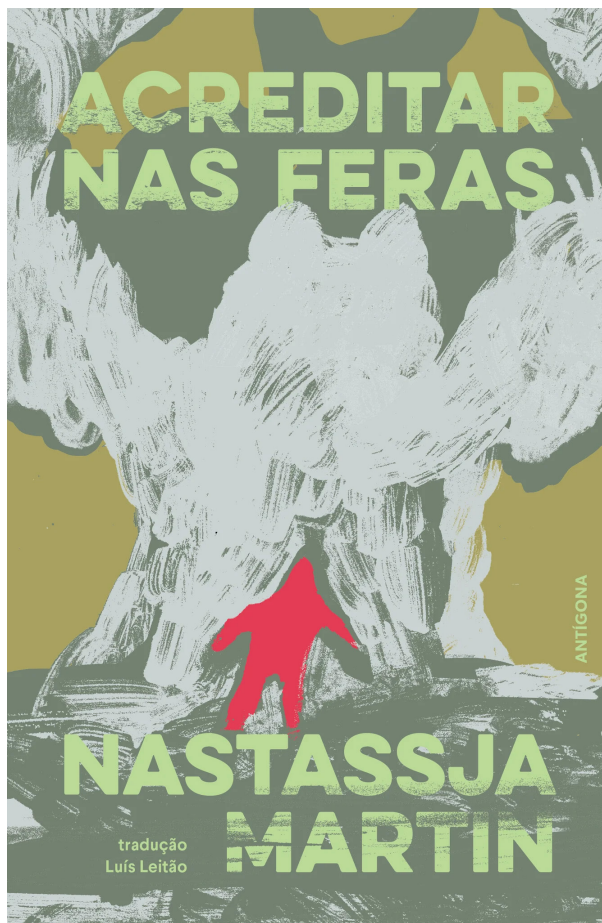
ISBN: 978-972-608-443-3.

Cláudia Capela

Escola Superior de Educação de Viseu

Submissão | Submission: 16/04/2024

Aceite | Acceptance: 13/06/2024



DOI: 10.51427/com.est.2024.03.02.0012



© 2024 Autor(es) | The Author(s).

[Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Em matéria de representação do “eu”, o “duplo” configura uma ideia de crise interior. Sintomática do pós-modernismo, a exponenciação da, outrora, duplicidade romântica a potências ilimitadas mergulha a representação da identidade numa ideia de descentramento do sujeito e saturação do eu. Ora, não será essa a conceção resultante da leitura de *Acreditar nas feras* (2023), *Croire aux fauves*, no original, de Nastassja Martin.

Antropóloga, Martin estuda as cosmologias do Ártico e as suas perspetivas animistas. O violento encontro com um urso originou este livro, que cobre extratos variados, oscilando entre a escrita em primeira pessoa e o relato sociopolítico, sem que nem o pendor singular e pessoal da primeira seja posto em causa, nem a validade universalizante do segundo seja desmerecida. A dedicatória e a citação de Empédocles enquadram o texto no âmbito da metamorfose e da fluidez relacional do indivíduo. O texto desenvolve-se em quatro momentos/capítulos, tendo início no outono e terminando no verão. A ordem, a existir, não é forçosamente a promulgada; a própria repetição ouroborica acaba por, subtilmente, reduzir-se a uma proforma de modelação contínua.

O primeiro capítulo refere-se de imediato ao encontro entre a narradora e o urso, estabelecendo uma dinâmica mitográfica, pois a escrita possibilita o retorno e a reinscrição do real noutra cambiante espaciotemporal, reatualizando o evento. O ritual opera-se nos meandros da vida e da morte, saldando-se a segunda a favor da primeira: “é um nascimento, já que, manifestamente, não é uma morte” (Martin 2023, 11). A presença feral perpetua-se, uma vez que as identidades cruzam-se e a mulher torna-se outra: “oiço como a fera, eu sou a fera” (Martin 2023, 12). Este encontro é similar a um violento abraço de pendor erótico-mortal, uma pulsão de que resulta uma habitação simultânea do objeto amador e do objeto amado. Simbolicamente, o encontro da narradora e do urso não invalida a fatalidade ambivalente do amor: “Ele sem mim, eu sem ele, conseguir sobreviver apesar do

que foi perdido no corpo do outro; conseguir viver com o que lá foi depositado” (Martin 2023, 12).

A caminho de Kliuchi, na região de Camecháteca, começa o martírio da sobrevivência, o horror da *vítima-monstro*, a fronteira da desumanização, mas também a pequena comédia humana, limítrofe da subsistência trágica: a novela amoroso-hierárquica noturna no hospital, e a *mise en abyme*¹ televisiva na referência a um Capuchinho Vermelho reinventado em perseguição amorosa depois da maldição e do desencontro dos amantes. Trata-se da incomunicabilidade, afinal, das paixões impossibilitadas, se elas existem: os amantes “estão condenados a viver em mundos diferentes, deixaram de se compreender” (Martin 2023, 21). Esta *romanceação* acrescenta ao texto muita da sua graciosidade. Se assim não fosse, a narrativa fechar-se-ia em torno de um acontecimento peculiar de feições insólitas e de expressão meramente testemunhal. Deste modo, a narração de sucessivos episódios no hospital, entre outros, dando conta da continuidade da vida, indiferente ou promissora, dilui o pendor memorialístico, que se tornaria exibicionista-voyeurista,² e acrescenta um ímpeto *ficcionalizante*. Na verdade, a instrumentalização da escrita literária dota a narrativa de densidade romanesca. O *facto* torna-se irrisório. A matéria da escrita é a escrita. É dizer que *Acreditar nas feras* se lê como um romance. Não é uma ofensa.

Além do registo antidogmático e hipotético proveniente da disposição indagadora, evidenciam-se traços ensaísticos de índole diversa. Dir-se-ia que o texto é menos sobre a discursivização da experiência do ataque do urso do que sobre os significados das relações socioafetivas e a percepção da perda. A

¹ Mecanismo de replicação representativa; encaixe autorreflexivo de uma micronarrativa com contornos similares à narrativa principal.

² O texto não pretende explorar um conjunto de situações experienciadas sob uma perspetiva confessional, subtraindo-se à documentalização exacerbada do trauma.

violência parece uma constante, enraizada nos ditames sociais macroestruturais. Ambivalentemente, não se pode dizer que a narradora o seja, ou, a sê-lo, reconhece-se violenta na perseguição do sonho e da paixão — “Paixão”, nome de um conto de Alice Munro que elucida o que dela nos dirige e identifica, uma espécie de tesouro a lapidar sem subversão —, sem que, ou apesar disso, a obsessão se torne mortalmente pulsional. A prelação do texto por si mesmo, em detrimento da azáfama circunstancial, a qual simularia a insensibilidade face à *vítima-curiosidade*, configura um método de resguardo e abre os horizontes do discurso. A que fera se refere o título? Que feras são estas que não desistem de ir no encalço do urso, de si mesmas? Sonhadores. Apaixonados. Munro *dixit*.

A duplicidade do *eu* e as situações-*persona* percorridas não redundam em conflito existencial ou em qualquer tipo de permuta entre um estado de razoabilidade e loucura total. A renomeação, as placas de metal e reconstruções do rosto da narradora, quase *cyborg*, embora críveis enquanto prefiguração simbólica, não reincidem sobre qualquer exploração de mácula indefinida. A reconstrução parece, apenas, como uma estação, um tempo a atravessar.

No inverno, o internamento em França, onde a sua própria língua parece adstringente. É a dor física e sobretudo a apreciação constante de terceiros: “sabe que o rosto é a identidade” (Martin 2023, 48). A prevalência do discurso intimidatório da comunidade instiga a uniformidade e unidimensionalidade. O conceito de desfiguração parece confirmar a sentença sobre o pós-modernista: o fluido é desconexo. A nostalgia de qualquer segurança pretérita torna-se uma espécie de mortandade antecipada. Tal cogitação incorre na salvaguarda contraproducente da valorização entrincheirada do *eu*, da sua angústia e solidão existencial. Ora, pela voz da narradora, assistimos a uma recusa da diluição e a uma postura aberta face à sua autorrepresentação e capacidade de se despedir de uma parte de si no encontro, doloroso, com o outro. Ainda que haja um sentido,

subsiste a perfeita noção do surpreendente: “existe qualquer coisa invisível que impele as nossas vidas para o inesperado” (Martin 2023, 107).

A descontinuidade textual, de rememoração de diferentes momentos enunciados no presente, constrói um entrosamento de analepses e prolepses, experienciando-se o tempo como fluxo presentificado da memória. A linguagem intenta projetar o experienciado, incluindo o leitor, que experimenta tal estrutura oleada da memória e da noção metamórfica do sujeito face ao tempo, enquanto tempo. Assim, os arquétipos míticos afloram, articulados nos espaços que a narradora ocupa: o selvagem, a autoridade, o amor, o urso, as suas representações. A representação é, pois, fulcral. O conflito ou mera incoincidência das narrativas — geográfica, linguística, mitográfica — destaca-se produtivamente: “a situação de crise parece-me sempre boa para pensar, pois encerra a possibilidade de uma outra vida, de um outro mundo” (Martin 2023, 73).

A primavera chega com o renascimento. Esta morte do *eu* implica a sustentação simbiótica com o espaço. A tundra e o Ártico promovem uma consciência ulterior ao solilóquio individual. A floresta reenvia a representação do eu como território partilhado. O encontro do urso e da mulher clama por um discurso a que não se submeta superficialmente, que deixe espaço para a incerteza. Ora, no mundo da representação ocidental, talvez tal lapso não exista. Nesse espaço cabe uma chave animista que devolve o indizível ao espaço de si mesmo enquanto constituinte do que Martin chama “esquemas relacionais” (Martin 2023, 95). A interpretação, a hermenêutica em torno do abraço mulher-urso: um vazio semântico num mundo construído sobre a comunicação. Ora, discursar sem a incerteza parece normalizar o acontecimento “para o fazer entrar, custe o que custar, no coletivo humano” (Martin 2023, 96). A narradora opta pela terra-de-ninguém: a do sonho e a das práticas culturais dos povos Eveny, de Tvaian, onde há “fluidez dos papéis” (Martin 2023, 102). Trata-se de uma questão

de sobrevivência e da consciência da ruína, da naturalidade com que se lida com o passar do tempo, o passar do eu. O verão é a mais pequena das estações: as vivências, a pretensa alteridade radical e a reversibilidade exigem agora ser cosidas por entre os apontamentos dos diversos cadernos de campo. René Char é citado: “Como escondermo-nos do que se deve unir a nós?” (Martin 2023, 129)

A narrativa autorrepresentacional que deu o indivíduo como múltiplo desaparece, pois tal profusão advém da sua singularização estilhaçada, como um espelho quebrado, num formato individualista cuja refração da imagem deriva de um ponto originário olvidado da amplitude referencial que o cerca. *Acreditar nas feras* revoga o estertor simplista do eu ao abarcar a vastidão de narrativas, linguagens e metalinguagens em que o indivíduo se situa, e da qual não resulta a extenuação plurivocal, senão como naturalização da mudança e da contiguidade do passado e do futuro, do cá e do lá, ainda que o exterior pretenda fazer do eu um campo de batalha. O texto de Martin não corre o risco de se desvirtuar genologicamente, nem debate a ideia de diferença ela mesma. *Acreditar nas feras* devolve o eu à sua inteireza com o(s) outro(s) em si e fora de si, recuperando o tempo e o espaço como operadores a que é forçoso atender para reduzir ambivalências, suprimir o calculismo hierárquico e encontrar um modo de sobrevivência; não pensar nas coisas más: o amor é o que devemos ter mente, confia-nos o livro.

Não obstante o sofrimento, e sem parangonas militantes, o texto convida a atravessar o mundo com tranquilidade face à mudança. A resistência à morte, sendo que a morte na representação ocidental parece assemelhar-se fatalisticamente, como o abraço da mulher-urso, a um discurso fechado, dizível como algo que se resolveu por escusa de partes, evidencia-se como um lugar a ocultar, pelo medo e pela transigência face ao imobilismo. Tal resistência à morte será resistência à vida. O estertor da ruína, reiterada como uma árdua lição,

torna-se, na sua densidade ambivalente, um doloroso mas consciente ato de beleza moral: desistir de comandar é uma aprendizagem. O comando é ato de quem arquiva, afinal, pejorativamente, a vida-morte, e desistir de rotular inteiramente, aqui, torna-se o meio para a libertação do peso extenuante da finitude. A fímbria entre o que se diz, como se representa o mundo, e o mundo de facto. Uma película, um respiradouro. A fábrica da metamorfose.

Referências

Martin, Nastassja. 2023. *Acreditar nas feras*, traduzido por Luís Leitão.

Lisboa: Antígona.

Munro, Alice. 2007. "Paixão." In *Fugas*, traduzido por Margarida Vale de Gato.

Lisboa: Relógio D'Água.