



01  
ABUSÕES  
volume01 ano01

## SUMÁRIO

EDITORIAL .....	2
FUNÇÃO MAIÊUTICA DO ESTRANHO E DO REPULSIVO EM TEXTOS DE CLARICE LISPECTOR .....	4
O INSÓLITO <i>LUGAR CAÍDO NO CREPÚSCULO</i> , DE JOÃO DE MELO .....	19
THE <i>FEMME FRAGILE</i> AND <i>FEMME FATALE</i> IN THE FANTASTIC FICTION OF MACHADO DE ASSIS .....	51
O PERVERSO E O GÓTICO EM <i>JOGOS MORTAIS</i> .....	98
RESURRECTUM DE TENEBRIS: O LICH NA FICÇÃO .....	122
LO FANTASTICO: ESPACIO DE GOCE Y TRANSGRESIÓN EN LA ESCRITURA DE ANGELICA GORODISCHER .....	155
ENTREVISTA COM BRÁULIO TAVARES .....	184
ENTREVISTA COM MÁRIO DE CARVALHO .....	195
BIENVENIDOS A INCALAND. DAVID ROAS. PÁGINAS DE ESPUMA, 2014. P. 138. ....	210
A LITERATURA FANTÁSTICA: CAMINHOS TEÓRICOS. ANA LUIZA SILVA CAMARANI. 2014. ....	219

## EDITORIAL

As artes da abusão: dos erros de percepção, das coisas que se tomam por outras, das ilusões e dos enganos; da crença no fantástico e das superstições; dos feitiços, dos esconjuros e dos malefícios. Foi em torno dessa hoje exótica palavra que nasceu a Abusões, revista dedicada às ficções que transitam nas franjas do real, um projeto que é fruto da parceria entre dois Grupos de Pesquisa certificados pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) junto ao Diretório de Grupos do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), o Nós do Insólito: Vertentes da Ficção, da Teoria e da Crítica e o Estudos do Gótico.

O vigor desse campo de estudos nas universidades brasileiras é atestado pelo surgimento e consolidação, nos últimos anos, de vários grupos de pesquisa a ele dedicados, como o Vertentes do Fantástico na Literatura (UNESP), o Espacialidades Artísticas (UFU), o Língua e literatura: interdisciplinaridade e docência (UNIFESP) e o Narrativa e insólito (UFU), todos reunidos, juntamente com nossos dois grupos da UERJ, no GT da Associação Nacional de Pós-graduações e Pesquisa em Letras e Linguística Vertentes do Insólito Ficcional.

Dessas inúmeras e labirínticas intersecções e tangências entre o insólito, o gótico, o fantástico, o medo, o estranho, o maravilhoso, o horror, a fantasia, o sobrenatural, vêm os artigos que dão corpo à publicação. Interessa veicular os resultados de pesquisas dessa vasta rede de estudos, seja como um instrumento de divulgação, seja como um ambiente crítico, capaz de integrar trabalhos individuais em projetos coletivos.

Abusões é uma publicação semestral, hospedada no Portal de Publicações Eletrônicas da UERJ, e tem por finalidade a divulgação de artigos, resenhas, entrevistas e fontes documentais relevantes para os estudos do Gótico, do Fantástico e do Insólito. A revista publica textos em Português, Espanhol, Francês, Italiano, Inglês e Alemão, de autoria de pesquisadores e professores doutores ou doutorandos em coautoria com seus orientadores.

Editores Gerentes

Flavio García (UERJ)

Líder do GP Nós do Insólito: Vertentes da Ficção, da Teoria e da Crítica

Júlio França (UERJ)

Líder do GP Estudos do Gótico

## FUNÇÃO MAIÊUTICA DO ESTRANHO E DO REPULSIVO EM TEXTOS DE CLARICE LISPECTOR

Maria do Rosário Neto Mariano (UC)

*Recebido em 10 jun 2015.*

*Aprovado em 09 out 2015.*

Maria do Rosário Neto Mariano — Professora Auxiliar de Literaturas e Culturas Lusófonas e Francófonas, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Doutora em Literatura Francesa (UC, 2013), Mestre em Literatura Comparada (UC, 1988). Membro integrado do Centro de Literatura Portuguesa (UC), participa em projetos de investigação apoiados pela Fundação para a Ciência e Tecnologia.

**Resumo:** A escritora Clarice Lispector manifesta uma capacidade surpreendente — e de modo particularmente expressivo nestes textos — para ir desvelando significações crípticas nos seres estranhos e/ou repulsivos do mundo natural, sobretudo nas suas espécies zoológicas mais distantes das características e atributos que configuram a humanização. Ao aprofundarem alguns desses elementos tónicos — amiúde identificados com as forças infernais e demoníacas, e repudiados como imundos —, as duas protagonistas destes textos abrem-se a uma metamorfose psicológica e espiritual que alterará para sempre a sua relação com o mundo criado. Assim, categorias/realidades como o estranho, o horrível, o repulsivo acabam por desempenhar uma função maiêutica ou configurar uma via iniciática para uma compreensão mais integral da Criação.

**Palavras-chave:** Estranho; Repulsivo; Fascínio; Maiêutica; Metamorfose.

**Compte rendu:** L'écrivain Clarice Lispector manifeste une aptitude surprenante — et de façon tout particulièrement expressive dans ces textes — à dévoiler progressivement des significations cryptiques dans les êtres étranges et repoussants du monde naturel, surtout parmi les espèces zoologiques les plus éloignées des caractéristiques et qualités qui configurent l'humanisation.

Tout en scrutant profondément quelques éléments chthoniens — souvent identifiés aux forces infernales et démoniaques, et repoussés pour leur saleté physique et symbolique —, les deux protagonistes de ces textes s'ouvrent à une métamorphose psychologique et spirituelle qui changera pour toujours leur rapport au monde créé. Ainsi, l'étrange, l'horrible et le repoussant réussissent à réaliser une fonction maïeutique, c'est à dire à leur procurer une voie initiatique pour une compréhension plus intégrale de la Création.

**Mots-clés:** Étrange; Repoussant; Fascination; Maïeutique; Métamorphose.

De acordo com a dimensão psicossocial atribuída por Freud ao objeto fóbico, na sua modalidade monstruosa ou apenas repulsiva e temível, este configura e catalisa um conjunto considerável de angústias humanas, quer elas sejam identificáveis, indizíveis, ou até mesmo inabordáveis pelo pensamento.

Nesse sentido, o objeto fóbico cristaliza, simbólica e metonimicamente, tudo o que, na realidade física e psíquica, o sujeito individual (ou coletivo) não consegue processar através do pensamento analítico e reflexivo, passando a constituir um núcleo de estranheza e/ou repulsa no domínio sensitivo-emotivo,

naturalmente acompanhado de medos com maior ou menor componente fóbica. Este tipo de fenómeno é, como se sabe, muito frequente relativamente a seres do mundo animal, sobretudo aqueles que evocam os espaços ctónicos, ou seja, os rastejantes, mormente se necrófagos, quer pertençam à categoria dos répteis, quer à dos insetos.

Não se trata de um medo proveniente de ameaça física de agressão ou morte — como aconteceria face a animais selvagens ou de grande porte —, mas de um medo-repulsão perante uma ameaça mais subtil: a de assimilação lenta e insidiosa por essa força entomológica arcaica (ou pré-histórica), inexpressiva ou radicalmente amorfa do ponto de vista emocional e sentimental, acompanhada de perda progressiva de características humanas ou de “contaminação” pelo inumano, na sua versão mais cruenta e neutra, ou seja, sem parâmetros morais possíveis e, por conseguinte, passíveis de juízos éticos.

Esta é, sem dúvida, uma das perspetivas mais relevantes a partir das quais se pode construir uma leitura de certos textos de Clarice Lispector, em particular daqueles aqui em apreço: o romance *A Paixão segundo G.H.*, e o conto *Amor*, incluído na coletânea *Laços de Família*. Com efeito, Clarice revela uma capacidade surpreendente para ir desvelando significações crípticas no repulsivo e no estranho do mundo natural, em particular as suas espécies entomológicas.

Assim, o olhar vítreo, milenar e inexpressivo da barata surpreendida no quarto de arrumações da personagem G.H., tal como a putrefação silenciosa dos frutos e a imobilidade da aranha predadora aguardando as suas presas perante o

espanto da personagem Ana, constituem a seus olhos figurações temíveis do perigo de viver, das múltiplas ameaças que cercam o ser humano no seu périplo existencial. Porém, acima de tudo, estas personagens experienciam o medo atávico, ancestral que amiúde irrompe no ser humano confrontado com as forças cegas e implacáveis da Natureza; dir-se-iam configurar um poder de neutralizar o humano em toda a sua riqueza diferenciadora, ou pelo menos de desestabilizá-lo pela extrema angústia, seguida da parcial perda de identidade que acompanha os estados de intensa perturbação da consciência.

Recorde-se que as figurações da Górgona, na mitologia antiga, incarnavam o impensável da violência, da perversidade e da desumanização ou, por outras palavras, a dissolução do humano no monstruoso:

Trois soeurs, trois monstres, la tête auréolée de serpents en colère, des défenses de sanglier saillant des lèvres, des mains de bronze, des ailes d'or: Méduse, Euryale, Sthéno. Elles symbolisent l'ennemi à combattre. Les déformations monstrueuses de la psyché sont dues aux forces perverses des trois pulsions : sociabilité, sexualité, spiritualité. [...] On ne peut combattre la culpabilité issue de l'exaltation vaniteuse des désirs qu'en s'efforçant de réaliser la juste mesure, l'harmonie (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, p. 381)

De modo similar, para G.H., a barata — e mormente o seu olhar inteiramente inumano — configura o seu horror pelo neutro como pré-história dos seres do reino animal, sendo ainda símbolo e metonímia da condição infernal, da sua treva sem compaixão nem esperança. O neutro significa em Lispector o radicalmente

inumano, detentor de uma estranheza maior, mais sinistra e inacessível do que o desumano — ainda analisável e classificável nas categorias do perverso e do cruel.

Figurado sobremaneira no olhar e na linfa exposta do ortóptero, ele exerce sobre G.H. um efeito extremamente repulsivo, angustiante e paralisante, tal como a Górgona-Medusa petrificando os que ousavam olhá-la nos olhos:

Então abri de uma só vez os olhos, e vi em cheio a vastidão indelimitada do quarto, aquele quarto que vibrava em silêncio, laboratório de inferno. [...] A barata que enchia o quarto de vibração enfim aberta, as vibrações de seus guizos de cascavel no deserto. [...] Era um deserto que me chamava como um cântico monótono e remoto chama. Eu estava sendo seduzida. E ia para essa loucura promissora. Mas meu medo não era o de quem estivesse indo para a loucura, e sim para uma verdade — meu medo era o de ter uma verdade que eu viesse a não querer, uma verdade infamante que me fizesse rastejar e ser do nível da barata. [...] e, através da barata que mesmo agora revejo, através dessa amostra de calmo horror vivo, tenho medo de que nesse núcleo eu não saiba mais o que é esperança. (LISPECTOR, 2013, p. 47)

Deste modo se conjugam o inquietante, o estranho, o repulsivo, enquanto categorias estéticas que correspondem a sentimentos experimentados por D.H. — a protagonista e narradora autodiegética de um episódio de caráter iniciático simbolizado pela travessia do deserto; a resposta ao apelo da serpente-cascavel; o sabor infernal de uma certa dimensão do conhecimento; o horror da zoomorfose no sentido do imundo e do rastejante. Tais atributos correspondem a categorias arquetípicas

e a espécies ctónicas do reino animal amaldiçoados em diversas Tradições sapienciais, e designadamente na Tradição judaico-cristã. D.H., ela própria, o refere:

Eu me sentia imunda como a Bíblia fala dos imundos. Por que foi que a Bíblia se ocupou tanto dos imundos, e fez uma lista dos animais imundos e proibidos? [...] Eu fizera o ato proibido de tocar no que é imundo. [...] No meu mudo pedido de socorro, eu estava lutando era contra uma vaga primeira alegria que eu não queria perceber em mim porque, mesmo vaga, já era horrível: era uma alegria sem redenção, não sei te explicar, mas era uma alegria sem a esperança. [...] Ela seria tão proibida pela minha futura salvação quanto o bicho proibido que foi chamado de imundo – e eu abria e fechava a boca em tortura para pedir socorro (LISPECTOR, 2013, p. 56-58)

Se considerarmos, como David Roas, entre outros estudiosos da categoria estética do fantástico, que “lo fantástico se caracteriza por proponer un conflicto entre (nuestra idea de) lo real y lo imposible” (2011, p. 30), não podemos, em sentido estrito, considerar este romance de Lispector como um exemplar do fantástico literário, contrariamente ao que acontece, por exemplo, com *A Metamorfose*, de Franz Kafka, porquanto neste último o protagonista acorda, uma manhã, transformado em inseto rastejante, mantendo contudo as características físicas e faculdades mentais próprias de um ser humano, ou seja, dois fenómenos através dos quais o real colide com o impossível.

Contudo, as categorias do estranho, do horrível e do repulsivo, paralelamente à do fantástico, são amiúde incluídas nas obras de arte (literárias, plásticas, cinematográficas), de modo a sugerir

ou a postular o caráter anormal e falsamente tranquilizador da realidade. Por outras palavras, elas atuam como catalisadores da nossa atenção essencial, em geral obnubilada por hábitos mentais, esquemas rotineiros ou conformistas de pensamento, imagens arquetípicas e modelos coletivos de representação de pessoas, animais, elementos naturais, objetos, entre outras realidades constitutivas da nossa mundividência.

Por outro lado, estas categorias, à imagem do fantástico, têm em comum a natureza ameaçadora, inquietante e temível das suas figurações, desencadeando no sujeito diversos graus de medo físico e metafísico — para além da repulsa física ou moral, não necessariamente presente na categoria do fantástico (ROAS, 2011, p. 94-107).

Em *A Paixão segundo G.H.*, tal como em *Amor*, a repulsa física ou o nojo explícitos são acompanhados de medo físico e metafísico, com variações de grau e de sintomatologia em cada um dos textos e, no primeiro, de acordo com o crescendo de aproximação — até à incorporação parcial do objeto-inseto mencionado. Esta sintomatologia traduz, num primeiro plano de análise, o horror ancestral do ser humano pelos animais atrás referidos (considerados “inferiores” e “malditos”).

Aurel Kolnai, especialista neste domínio, considera que a repulsa por esses animais, associada à impureza ritual que lhe atribuem certas religiões, parece ser, contudo uma manifestação independente e primordial, fundamentada na sua assimilação ao imundo, à necrofagia e à fealdade, no que esta contém de mais estranho às categorias do humano, aproximando-se de algum modo da inumanidade disforme, temível e/ou sinistra do

monstruoso. Referindo-se em particular aos insetos rastejantes, parasitas, vorazes e gregários, escreve o autor:

la relation — en partie apparente, en partie réelle — de ces animaux à la désintégration, à la décomposition ( ce qui est réel, c’est leur préférence habituelle pour les matières organiques pourrissantes; ce qui est illusoire — sans être négligeable —, c’est l’impression qu’ils font eux-mêmes partie de ces matières, qu’ils sont “ engendrés” par elles, comme si leur activité grouillante et frénétique était un phénomène issu de la décomposition organique même); et surtout le caractère singulièrement “froid” de cette vitalité incessante [...] enfin, un trait d’agressivité sournoise chez le plus grand nombre de ces êtres vivants (KOLNAI, 1997, p. 61).

Paralelamente, este autor estabelece uma diferenciação muito relevante, e no plano psicanalítico deveras fundamentada, entre a repulsa/náusea e a angústia, face a objetos ou animais ameaçadores da integridade do sujeito, exposto aos mesmos nos planos sinestésico e psicológico.

Uma tal diferenciação revela considerável pertinência numa análise mais minuciosa das reações das personagens G.H. e Ana, protagonistas, respetivamente, do romance e do conto em questão. Atente-se, nesse sentido, ao excerto seguinte:

Quelque nombreux que soient les éléments de plaisir qui peuvent s’attacher secondairement à l’angoisse et au danger, dans sa nature profonde l’angoisse est parfaitement compréhensible sans faire l’hypothèse d’un désir mystique de ce qui est redouté. Il en va tout autrement du dégoût: sa logique interne comporte la possibilité d’une

appréhension positive de l'objet – qu'il s'agisse de le toucher, de l'étreindre, de le consommer.[...] Psychanalytiquement parlant, le dégoût est plus ambivalente que l'angoisse (KOLNAL, 1997, p. 43-44)

Referindo-se a uma categoria muito próxima destas categorias e dos campos semânticos do repulsivo e do nauseante — o abjeto —, Julia Kristeva acentua igualmente esse traço de ambiguidade/ambivalência (1980, p. 17). Daí a ambivalência de sensações e sentimentos experimentados quer por Ana, face à pleitora feroz e impassível evidenciada por certas espécies de seres vivos no Jardim Botânico, quer por G.H., perante a inumanidade radical, a silenciosa e ancestral resiliência, a figuração brutal do neutro configurada pela barata — tão monstruosamente exposta às sensações da personagem, quanto indiferente e opaca ao complexo de emoções e sentimentos-limite que vão eclodindo no ser humano que a confronta.

Assim sente Ana, mergulhada na fauna e na flora insólitas e de infernal beleza e exuberância:

E de repente, com mal-estar, pareceu-lhe ter caído numa emboscada [...] O banco estava manchado de sucos roxos. [...] No tronco da árvore pregavam-se as luxuosas patas de uma aranha. A crueza do mundo era tranquila. O assassinio era profundo. E a morte não era o que pensávamos. Ao mesmo tempo que imaginário — era um mundo de se comer com os dentes [...] Como a repulsa que precedesse uma entrega — era fascinante, a mulher tinha nojo, e era fascinante. [...] A moral do jardim era outra. [...] estremecia nos primeiros passos de um mundo faiscante, sombrio, onde vitórias-régias boiavam monstruosas.[...] Era fascinante, e ela sentia nojo (LISPECTOR, 2013, p.22-23)

Assim sente também G.H., ambígua prisioneira da realidade tenebrosa que vai emergindo sob os seus olhos, ao examinar a fisiologia da barata – ser arquetípico e ctónico, anterior a qualquer esboço de animal superior ou de hominídeo, mas também por isso exercendo na personagem (e voz narrativa) um horror pleno de fascínio pelo ínfimo monstro pré-histórico e sua funda inumanidade, na premonição de abertura a um mundo interdito, mas revelador de outras dimensões do Conhecimento e da própria Criação, aquelas mesmas que haviam outrora expulsado os seres humanos do Paraíso:

Na reverberação parada da luz do quarto, a barata era um pequeno crocodilo lento. [...] Nunca, até então, a vida me havia acontecido de dia. [...]e de manhã, ao abrir os olhos, o mundo continuava sendo uma superfície : a vida secreta da noite em breve se reduzia na boca ao gosto de um pesadelo que some. [...] Mas é que o inferno já me tomara, meu amor, o inferno da curiosidade malsã. Eu já estava vendendo a minha alma humana, porque ver já começara a me consumir em prazer, eu vendia o meu futuro, eu vendia a minha salvação, eu nos vendia (LISPECTOR, 2013, p.61)

Eis por que se, para Ana (a protagonista de *Amor*), a Natureza, a morte e o mundo não coincidem com as imagens tranquilizadoras que a Cultura burguesa, sedentária e doméstica sempre lhe havia incutido em prol do bem-estar pessoal e familiar, para G.H., oriunda embora de um meio sócio-cultural idêntico, tornara-se indefetível transpor os muros dessa cidadela protetora, guardiã dos valores humanos-divinos estritamente associados ao Belo e ao Bem.

No seu prefácio à supracitada obra de Aurel Kolnai, Claire Margat refere-se à reflexão que Walter Benjamin desenvolveu acerca da problemática do repulsivo e suas relações com o patológico e com a necessidade moral de superação do problema. Contudo, para Benjamin, ele não poderia ser efetivamente superado nem inteiramente recalcado, mas apenas sublimado por desiderato moral (KOLNAI, 1997, p. 14).

Na verdade, Ana operará em si mesma uma progressiva sublimação do belo-horrível que vivenciara no Jardim Botânico — símbolo e metonímia do mundo que até então lhe fora oculto —, assombrada pelo misto de horror, vertigem e fascínio que esse outro lado da Criação nela desencadeara; mas, por outro lado, sentira uma premente necessidade moral de sublimar a repulsa e o horror, pois fora igualmente esse outro lado do mundo que em si mesma revelara a alma mais temerária, ferosa e arrebatada — aquela que, sem defesa nem medida, aceitaria “beijar o leproso” e seguiria o “chamado do cego”, perdendo-se periclitante para a tranquila e trivial vida familiar que como um bordado diligentemente construiria:

Com horror descobria que pertencia à parte forte do mundo — e que nome se deveria dar à sua misericórdia violenta? Seria obrigada a beijar o leproso, pois nunca seria apenas sua irmã. [...] A vida do Jardim Botânico chamava-a como um lobisomem é chamado pelo luar. [...] Ao redor havia uma vida silenciosa, lenta, insistente. Horror, horror. [...] O que o cego desencadeara caberia nos seus dias? Quantos anos levaria até envelhecer de novo? (LISPECTOR, 2013, p. 24-25)

Como é notório, embora a personagem soçobre sob a pressão do medo físico e, sobretudo, metafísico que a estranheza

do mundo nela fizera eclodir, não deixa, simultaneamente, de revelar uma extrema lucidez face ao poder maiêutico, nos planos existencial e espiritual, dessa mesma estranheza, ainda que aliada ao medo, à náusea/repulsa e ao horror.

Estes efeitos de ordem psicossomática, comuns em obras pertencentes a categorias estéticas como o fantástico, o repulsivo, o grotesco, o estranho, traduzem-se numa clara amplificação da mundividência psicológica, espiritual e humana das personagens envolvidas, constituindo em si mesma um verdadeiro processo maiêutico. Noutros casos, como acontece nos textos em questão, este processo tem origem mais propriamente numa epifania, enquanto manifestação do divino ou do demoníaco, quer a tónica seja colocada na luminescência, quer no sombrio ou tenebroso, na clarificação do mistério da Criação ou no seu adensamento.

É nesse sentido que o estranho e o repulsivo que estas personagens clariceanas sinestesticamente partilham (no caso de G.H. havendo mesmo ingurgitação de parte da matéria orgânica do inseto) atuam como forças entitativas que as expulsam do paraíso da ilusão e da inocência, ou seja, da beleza inócua e da ordem tranquila de um mundo idealmente eutópico, do qual o cruel, o horrendo e o repulsivo teriam sido providencialmente rasurados, de modo a preservar os valores estéticos e éticos propícios à paz da “fuga mundi”, ou melhor, a uma certa forma de transcendência como via securitária para a salvação da alma e da existência.

Verifica-se, por conseguinte, um fenómeno contrário àquele que autores como Jean Fabre e Denis Mellier designaram por *morale de la fuite e escapisme*, relativamente a uma certa literatura do estranho e do fantástico, a qual configuraria

uma efetiva estratégia de alienação do mundo real e da sua complexidade incômoda (MELLIER, 1999, p. 48-49).

Enfim, das dimensões excessivas do ser e do mundo, Ana se despede conscientemente como do próprio dia temível, soprando na chama da vela como quem previne um incêndio de proporções avassaladoras. Pelo contrário, G.H. persegue com determinação e horror a identidade neutra e pré-humana: a inexpressiva e radicalmente indiferente realidade matéria dos astros ou de seres vivos como as baratas — a sua impassibilidade gelada e cega ou a sua “crueldade” incolor e omnívora, respetivamente. Estas últimas, sobretudo, marcadamente impressivas na sua imunidade a quaisquer parâmetros humanos; tranquilas no “horror impunível” da própria entredesovação; inexoráveis em suas orgias necrófagas.

Essa terrível identidade, G.H. buscará enquanto vertente outra da Criação, aquela que misteriosamente fora desprovida de compaixão, de fé, de esperança, enfim, de todos os atributos constitutivos da humanização e próprios do Deus compassivo:

Este era então o outro lado da humanização e da esperança? No inferno, essa fé demoníaca de que não sou responsável. E que é a fé na vida orgíaca. A orgia do inferno é a apoteose do neutro. [...] E minha alma impessoal me queima. [...] Porque nesse fruir não havia piedade. Piedade é ser filho de alguém ou de alguma coisa – mas ser o mundo é a crueldade. [...] Só a misericórdia do Deus poderia tirar-me da terrível alegria indiferente em que eu me banhava, toda plena. [...] Eu caíra na tentação de ver, na tentação de saber e de sentir. Minha grandeza, à procura da grandeza do Deus, levava-me à grandeza do inferno. Eu

não conseguia entender a Sua organização senão através do espasmo de uma exultação demoníaca. (LISPECTOR, 2013, p. 97-100)

Num ensaio consagrado à obra romanesca de Clarice Lispector, Maria Teresinha Martins afirma que a própria nomeação incompleta da personagem, efetuada somente por iniciais, “implicaria a ausência de substância do ser, não fosse G.H. o símbolo mítico de indefinição da personagem”. Porém, por outro lado, “recriar o homem no nada e no tudo da linguagem, reconstruí-lo desde a raiz e desde a essência [...] é o esforço de extinguir as limitações da existência humana” (1988, p. 108-109).

Esta indefinição desumanizadora não corresponde, porém, ao sentido alienante, angustiado e essencialmente disfórico que lhe é atribuído, em grande parte da Literatura Contemporânea, em que proliferam personagens anônimas ou perdidas de si mesmas e referidas apenas por iniciais — símbolo linguístico da sua fragmentação interior, com frequência irreversível.

No caso da obra de Lispector, e de modo muito relevante neste romance-clímax da criação da autora, à ação de dessubstanciar a pessoa no sentido de uma aproximação ao inumano corresponde o desiderato e a busca ativa de las rotinas consubstanciação com uma realidade ilimitada, essência que transcenda a das criaturas humanas em si mesmas. Para tal, G.H. renunciará à sua identidade individual e social, mas também à própria ideia de heroísmo ou de santidade, realizando então o “ato ínfimo” de se diluir no Não — ser do neutro — anteriormente estranho e horrendo e repulsivo —, a fim de se abrir ao fluxo vital de tudo o que é, na

magnânima indistinção do belo, do bem e de seus opostos: “Eu estava agora tão maior que já não me via mais. Tão grande como uma paisagem ao longe[...] Enfim eu me entendia para além de minha sensibilidade.” (LISPECTOR, 2013, p. 140).

E assim se consuma, nos dois textos clariceanos aqui convocados, o desígnio maior que José Maria Merino atribuía e vaticinava para a Literatura:

Frente al sentimiento avasador de aparente y común normalidade que esta sociedad nos quiere imponer, la literatura debe hacer la crónica de la extrañeza. Porque en nuestra existência, ni desde lo ontológico, ni desde lo circunstancial hay nada que no sea raro. Queremos acostumbrarnos a las rutinas más cómodas para olvidar esa rareza, esa extrañeza que es el signo verdadeiro de nuestra condición. (MERINO, 2004, p. 9)

## REFERÊNCIAS

- Bozzetto, R. (2001). *Le Fantastique dans tous ses états*. Aix-en-Provence: Public. de l'Université de Provence.
- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (1982). *Dictionnaire des Symboles* (2ed.). Paris: Robert Laffont.
- Kolnai, A. (1997). *Le dégoût* (O.Cossé, Trad.). Paris: Agalma.
- Lispector, C. (s/d). *Amor*. In *Laços de Família*. Lisboa: Relógio d'Água.
- \_\_\_\_\_. (2013). *A Paixão segundo G.H.* (2ed.). Lisboa: Relógio d'Água.
- Martins, M.T. (1988). *O Ser do Narrador nos romances de Clarice Lispector*. Góias: Cerne.
- Mellier, D. (1999). *L'Écriture de l'excès. Fiction fantastique et Poétique de la terreur*. Paris: Honoré Champion.
- Merino, J.M. (2004). *Cuentos de los días raros*. Madrid: Alfaguara.
- Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.

## O INSÓLITO *LUGAR CAÍDO NO CREPÚSCULO*, DE JOÃO DE MELO

Cristina Costa Vieira (UBI)

*Recebido em 19 mai 2015.* Cristina Costa Vieira - Professora Auxiliar do Departamento de Letras da Universidade da Beira Interior, Portugal (2005). Directora do Mestrado em Estudos Didáticos, Culturais, Linguísticos e Literários, Investigadora integrada do Centro de Literatura Portuguesa, da Universidade de Coimbra. Doutora em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UBI, 2005); Mestre em Estudos Portugueses e Brasileiros (FLUP, 2000); Licenciada em Línguas e Literaturas Modernas – Estudos Portugueses e Franceses (FLUP, 1996). Currículo na base FCT. Contacto: cvieira@ubi.pt

*Aprovado em 04 nov 2015.*

**Resumo:** O insólito marca o mais recente romance de João de Melo, prestigiado escritor português contemporâneo de raízes açorianas. De facto, *Lugar caído no crepúsculo* (2014) constitui uma visão heterodoxa de um possível Além, que desconstrói o imaginário popular açoriano, fortemente marcado por superstições mantidas pela influente Igreja Católica desse arquipélago português, tradições bíblicas milenares e eruditos palimpsestos renascentistas, com destaque para *A divina comédia*, de Dante, e o *Auto da barca do Inferno*, de Gil Vicente. Evidenciamos, nesta análise, a insólita espacialização dos lugares desse Além ficcionado por João de Melo.

**Palavras-chave:** Insólito; João de Melo; Além; Espaço; Desconstrução.

**Abstract:** The unusualness marks the latest novel by João de Melo, the prestigious contemporary Portuguese writer with Azorean roots. Indeed, *Lugar Caído no Crepúsculo* (2014) is an unorthodox view of a possible hereafter that deconstructs the popular Azorean imaginary, strongly superstitious, due to the influent Catholic Church of this Portuguese archipelago, ancient biblical traditions and erudite Renaissance palimpsests, highlighting Dante's *The Divine Comedy* and Gil Vicente's *Auto da Barca do Inferno*. In this analysis, we point out the unusual spatial fictionalization of João de Melo's hereafter.

**Keywords:** Unusualness; João de Melo; Hereafter; Space; Deconstruction.

## 1. HETERODOXIA E INSÓLITO

A heterodoxia opõe-se à *doxa*, isto é, àquilo que é considerado verdadeiro, donde Maria de Fátima Marinho ter cunhado a expressão *focalização heterodoxa* para designar os romances históricos cujas perspectivas se apresentam “radicalmente opostas às da História oficial” (1999, p. 233) e que, obviamente, visam surpreender o leitor de acordo com intentos autorais vários. Julgamos, pois, não ser um abuso interpretativo equivalermos o termo *heterodoxo* à expressão “insólito ficcional” (GARCÍA, 2012, p. 14), que designa, de acordo com Flavio García, “a irrupção do inesperado” (2012, p. 14) no contexto específico de uma narrativa, traço comum a diversos géneros literários, a exemplo do Fantástico europeu oitocentista e do Realismo Maravilhoso sul-americano. Ora, essa irrupção entra “em desconformidade com a lógica racional e o senso comum” (GARCÍA, 2012, p. 24), quebrando expectativas consideradas mais plausíveis pelo leitor no quadro do real quotidiano. Ou seja, o insólito assenta em

desvios às probabilidades pascalianas e/ou rompe com a lógica aristotélica, o que também pode ser ilustrável a partir de autores como Kafka (GARCÍA, 2012, p. 23). Adverte, porém, Carlos Reis que até obras realistas como *Os Maias* (1888) se centram no insólito, dado o inverosímil reencontro e enamoramento de dois irmãos separados na infância, cujo parentesco é de ambos, inicialmente, desconhecido. Isto obriga a um reequacionamento do termo *insólito* em função do contexto histórico, dado que o Iluminismo racionalista havia varrido para o campo da superstição noções antes tidas como naturais, a exemplo do destino, que parece actuar naquele romance realista (REIS, 2012, p. 54-59). O mesmo ensaísta refere ainda múltiplos romances de Saramago classificados, “sem reticências, ficções do insólito” (REIS, 2012, p. 67). Nesta perspectiva, o nosso artigo “Heterodoxias ficcionais e historiográficas no romance saramaguiano: o desejo e a morte em *História do cerco de Lisboa* e *As intermitências da Morte*” (VIEIRA, 2012) aborda casos de insólito ficcional, segundo a terminologia de Flavio García.

De acordo com o semiótico boliviano Renato Prada Oropeza, o efeito de inesperado pode ser conseguido ao nível do tempo, do espaço, das personagens e da relação autor-leitor-narrativa (GARCÍA, 2012, p. 17). Focaremos a espacialização insólita no mais recente romance de João de Melo (1949-), *Lugar caído no crepúsculo* (2014), um título que remete, desde logo, para a importância do espaço como “componente gerador de sentidos” (GAMA-KHALIL, 2012, p. 31), a exemplo do que sucede nas narrativas kafkianas, cujos espaços físicos fechados enfatizam a situação (denotativa ou conotativa) de encarceramento dos

protagonistas. A tal ponto o espaço é gerador de sentidos que a abertura e o fechamento espaciais determinam “algumas categorizações da personagem” (VIEIRA, 2008, p. 287):

Assim, a topicalização de tipo fechamento espacial costuma permitir a identificação categorial da personagem num rígido esquema de distribuição de papéis hierárquicos que o espaço fechado tende a marcar: a topicalização narratológica de uma personagem num orfanato indicia-a, em princípio, como criança órfã ou como funcionário da instituição; a prisão, como prisioneiro ou como guarda prisional; o seminário, como seminarista ou padre. [...] § [...] Esta determinação categorizante da personagem também ocorre na abertura espacial: o cimo da montanha gelada pode determinar o aventureiro ou o alpinista; o cimo do arranha-céus, o cidadão ou o cosmopolita; o alto mar, o marinheiro ou o pescador; a pradaria do oeste selvagem, o índio ou o cobói solitário. (VIEIRA, 2008, p. 287-288)

Ora, o espaço, por excelência, que desafia expectativas, gera inquietações ou cimenta fés é o do Além. Esse se coloca ao homem não apenas como um tempo *post mortem*, sinónimo de eternidade, de intervalo entre reencarnações ou de vazio, de acordo com a crença ou ausência dela, mas também como um espaço para onde a alma se desloca após o desprendimento carnal, tenha esse a dimensão ontológica que tiver, ou seja, ele como for, ou então como um não espaço, quando a morte é encarada como o fim da *ipseidade*. Por isso, o espaço *post mortem* tem desafiado a imaginação descritiva literária e originou, por exemplo, indica Rosado Fernandes, o *topos* clássico da catábase ou descida aos Infernos, a partir do mito de Orfeu e dos diálogos de Ulisses com as almas residentes no “Hades de fortes portões” (HOMERO,

XI, p. 277). Já as catábases, presentes na *Eneida* (canto VI) e n' *A Divina Comédia*, embora perpetuem a soturnidade e a tragicidade homéricas, adaptam as obras ao sentido religioso das respectivas épocas: à *pietas* romana, em Vergílio (FERNANDES, 1993, p. 348), e “ao cristianismo e à realidade histórico-literária”, em Dante, e daí que o poeta florentino encontre na sua viagem fantástica “figuras conhecidas da história, da literatura e do pensamento europeu medieval” (FERNANDES, 1993, p. 349). Apontando outros exemplos, mais ou menos próximos do modelo clássico, Rosado Fernandes adverte, contudo, que a catábase só está presente numa obra onde seja descrita uma efectiva descida aos infernos; caso contrário, trata-se de uma “interpretação simbólica” desse *topos* (FERNANDES, 1993, p. 358). A descrição do Além tem despertado, pois, o fascínio de vários autores, entre os quais João de Melo (1949-), escritor português, de raízes açorianas, pertencente à geração literária do pós-25 de Abril, notabilizado, sobretudo, a partir do romance *Gente Feliz com Lágrimas* (1988), que conheceu adaptação televisiva e teatral.

## 2. JOÃO DE MELO E O TEMA DA MORTE

A morte é um tema recorrente e heterodoxo em João de Melo. Por exemplo, o *incipit* de *Entre pássaro e anjo* (1990) mostra a personagem principal a narrar, em analepse, a sua morte, situando o protagonista num tempo e espaço “transcendentais”, que recordam a estrutura das machadianas *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1888):

Quase não tem história o modo simples mas pouco simpático como nessa tarde o Pai destinou matar-me. Se decido contá-lo é tão-só porque isso me

trouxe alguma experiência e o desejo transmitir aos vivos. A minha única intenção consiste em sossegar-vos quanto aos pormenores da angústia que estraga em vão a breve e sempre tão miserável existência dos homens. Na verdade, morrer é coisa fácil e leve – e não dói. [...] § [...] Se as pessoas acreditassem na tranquilidade e no repouso que se sucede ao momento da agonia, o espírito da paz facilmente emendaria os erros do mundo. (MELO, 1990, p. 11)

Essa estrutura, *in ultimas res*, é insólita enquanto forma menos usual nas narrativas e enquanto situação inesperada de colocar um narrador-personagem a falar *ab initio* para o narratário-leitor na condição de morto.

O tema do Além surge novamente de forma nuclear na novela *A divina miséria* (2009), a propósito do funeral do totalitário Padre Governo, senhor temporal e espiritual das terras açorianas do Nordeste, idolatrado até à histeria pelas beatas locais, mas cuja prepotência sonegara aos pobres habitantes desse espaço micaelense “um pouco de alegria”, a “esperança no Céu” ou na “justiça terrena” (MELO, 2009, p. 46-47). Diz então o narrador-personagem, testemunha e participante forçado nas exéquias do detestado clérigo, a um narratário identificado como escritor e surpreso com a confissão que se segue:

O meu doentio fascínio pelos mortos! Sabe o que me inebria e ao mesmo tempo repugna no repouso final dos seus corpos tão frios? A rigidez dos ossos. O friúme azulado dos músculos faciais. A altivez da sua desgraça. O modo, percebe o senhor? Como os mortos me parecem únicos – unos e iguais entre si. Na vida, como se sabe, as pessoas cultivam e alimentam as suas diferenças. [...] A morte é a democratização absoluta dos vivos: o fim de toda a

discriminação. [...] § Além disso, se coisas há que eu adoro é ir a funerais e visitar cemitérios. O senhor, não? Pois bem, é para mim um regalo entrar por ali dentro, ir de campa em campa e de mausoléu em mausoléu lendo os nomes, as datas, um ou outro epitáfio [...]. Tudo tão pungente, mas afinal bem à nossa medida. A terra é um mistério, a morte é outro, e eu adoro os mistérios, os silêncios [...]. Para mim a morte não é essencialmente subterrânea, mas antes alta, aérea, porosa, entre cão e lobo, toda ela em ascensão para a montanha mais alta da Terra ou da Lua. (MELO, 2009, p. 24-25).

Esta estesia da morte confessada pelo narrador-personagem não se compagina nem com o ultrapassado ultrarromantismo de um Soares de Passos nem com a estética simbolista de um Camilo Pessanha. Aposta, isso sim, na morte enquanto “fim de toda a discriminação” terrena, ideia já presente em Horácio, que afirmava bater a “pálida Morte [...] com imparcial pé à porta da cabana dos pobres / e dos palácios dos reis.” (HORÁCIO, I, 4, p. 13-14). De realçar o seguinte no romancista português: João de Melo aposta na recusa da localização topográfica do Além nos tártaros subterrâneos, como evidencia a frase final da passagem supracitada. Essas perspectivas serão adoptadas no romance *Lugar caído no crepúsculo*, texto ficcional que sucede, em termos de publicação, à *Divina miséria*, expandindo teológica e filosoficamente a descrição do Além, referido de forma sumária nas páginas finais da novela, cujo autor se projecta quer no narrador quer no narratário, como verificamos nas páginas finais do texto:

Deus não quis ouvir o protesto das nossas vozes,  
nem o estouro dos nossos foguetes, no dia dos

funerais de sua santidade o Padre Governo. [...] Apesar disso, senhor, é bem possível que Deus exista. § Existe ou existirá, ainda que demorando excessivamente no Seu caminho de regresso aqui, ao meu espírito, na vontade de Céu, Limbo, Inferno ou Purgatório (a mim tanto se me dá.) Basta que me aconteça uma simples morte doce, de tão desejada, e tão amiúde escrita e profetizada nos seus papéis de escritor. (MELO, 2009, p. 116).

### 3. O INSÓLITO ESPACIAL EM LUGAR CAÍDO NO CREPÚSCULO

A escrita de João de Melo insere-se num Ocidente contemporâneo laico, com direito à liberdade de pensamento, de consciência e de expressão. Por outro lado, o Concílio Vaticano II (1962-1965) procurou adaptar a Igreja Católica aos tempos modernos. Ainda assim, o Catolicismo continua a reger-se por dogmas, que, entre outros, também abrangem uma concepção do Além hierarquizado e dividido entre Inferno, Purgatório e Paraíso. No sítio electrónico “Dogmas sobre a morte e o Além” do Front católico (PAGANINI, 2014), o Paraíso e o Inferno aparecem definidos desde Benedito XII (1334-1342): o primeiro é a morada das “almas completamente purificadas”, onde “contemplam [...] a essência divina, vendo-a face a face”, o que lhes dá “eterno descanso”; sendo o segundo o das almas “que morrem em estado de pecado mortal”. Já “o purgatório é estado de purificação” de quem faleceu com pecados veniais, mas não mortais, havendo, por isso, a possibilidade de transitar para o Paraíso, um conceito novo surgido na Idade Média, por decreto de Gregório X (1271-1276) no II Concílio de Leão (1274), (PAGANINI, 2014). Nada é dito a respeito do Limbo, uma vez que esse lugar, nunca referido nos evangelhos,

e concebido teologicamente pelos Padres da Igreja S. Agostinho (354-430) e S. Tomás de Aquino (1225-1274) para albergar as almas dos não batizados com esperança de entrada no Paraíso, seja por terem acreditado na vinda do Messias, seja por serem crianças, foi oficialmente extinto em 2007 pela Comissão Teológica Internacional da Igreja, subordinada ao Vaticano, no papado de Bento XVI. O documento, assinado pelo papa, decreta que o limbo não é compaginável com a piedade de Deus, ou seja, reflecte uma visão excessivamente restritiva da salvação. Todavia, sectores mais conservadores da Igreja não aceitam ainda hoje tal decreto.

*Lugar caído no crepúsculo*, de João de Melo, é um título que utiliza uma expressão respigada ao escritor mexicano Juan Rulfo para metaforizar o sítio “onde se nos acaba a jornada”, citada em epígrafe inicial, e interpretada livremente pelo autor português, fora do contexto da narrativa rulfoniana, como sendo a morte. Trata-se, pois, de um eufemismo, e os dogmas católicos sobre o Além acima mencionados são o ponto de partida para a estrutura desse romance, mas não o ponto de chegada, pois os mesmos aparecerão insolitamente desconstruídos.

Em primeiro lugar, o índice induz em erro o leitor para uma visão que parece, *a priori*, seguir a ortodoxia católica. Os subtítulos dos capítulos inicial e final constituem expressões retiradas de orações mundialmente utilizadas e reconhecidas como tal: “Assim na Terra como no Céu” aparece na oração mais importante do cristianismo, o Pai Nosso, presente em todos os evangelhos canónicos; e “A Luz Perpétua” é reiterada no Terço pelas Almas na frase “Dai-lhes, Senhor, o eterno descanso, e a luz perpétua os ilumine”. O “Segundo Caderno”, por outro lado, igualmente

mais curto, rondando à volta de uma dezena de páginas, e com o subtítulo “O Peso da Alma”, assume, à semelhança do primeiro caderno, um carácter introdutório à viagem iniciática ao Além, que aparece repartida pelos quatro cadernos seguintes, com grande espaço narrativo, intitulados “O Limbo”, “O Purgatório”, “O Paraíso” e “O Inferno”, ou seja, os quatro espaços escatológicos tradicionais da Igreja Católica. Ora, é de frisar que João de Melo começa a sua viagem iniciática ao Além pelo Limbo, como fizera Dante n’*A divina comédia* em pleno século XIV (Dante, livro I, canto IV). Só que a crença no limbo era uma realidade nesse alvor do Renascimento italiano, reafirmada havia relativamente pouco tempo por S. Tomás de Aquino, que figura no Paraíso de Dante, enquanto *Lugar caído no crepúsculo* é um romance escrito e publicado em 2014, tendo esse lugar escatológico sido abolido pelo próprio papa Bento XVI em 2007. Teremos, então, uma perspectiva arreigadamente tradicionalista do Além em João de Melo? As roupagens ortodoxas destes subtítulos são ilusões que pretendem realçar ainda mais o insólito despertado pela leitura do romance. O mesmo objectivo subjaz à inclusão de epígrafes retiradas do *Catecismo da Igreja Católica*, datado de 1993, segundo Nota inicial, e que precedem a descrição do Purgatório, do Paraíso e do Inferno, ou ainda da definição tradicional de limbo inclusa por João de Melo em modo de epígrafe no início do “Terceiro Caderno”. Veja-se, por exemplo, a citação feita a propósito do Paraíso: “Os que morrem na graça e na amizade de Deus, perfeitamente purificados, vivem para sempre com Cristo. São para sempre semelhantes a Deus, porque O vêem tal como Ele é, face a face.” (MELO, 2014, p. 125). A descrição espacial

do Paraíso em João de Melo não corresponderá às expectativas geradas pela epígrafe. E o mesmo sucederá com o Limbo, o Purgatório e o Inferno melianos. Na realidade, João de Melo descrê no Além, e essa descrença advém desde logo do “sufoco espiritual” (MELO, 2015, p. 32) confessado pelo próprio, que lhe foi imposto no seminário do Espírito Santo, no Fraiã, em Braga, para onde seguira para prosseguir estudos que, de outro modo, não conseguiria fazer junto “ao campo e às vacas” do pai (MELO, 2015, p. 32). Vivia, adolescente, num seminário sem vocação religiosa, onde os Dominicanos exerciam uma vigilância opressiva e conservadora, mantendo vivo o medo do fogo do Inferno, que depois negara, tornando-se ateu. Mas o sobrenatural já marcara a sua infância na Achadinha natal, um cantinho dos Açores então dominado por superstições, lendas e por uma influente Igreja Católica que ainda não vivera o Concílio Vaticano II. Recorda João de Melo a infância na entrada “Açores” do *Dicionário de paixões*:

Aliás, tudo fora já escrito nos caprichos da talha, na pedra da pia baptismal, no frontispício das igrejas açorianas. Aprendera que um dos sete livros da Bíblia fora escrito no decurso dessa infância de sinos, tardes de catequese, dias de santos padroeiros de ruas e canadas, noites de peregrinações e novenas contra o mal dos sismos, o mal dos domingos de ter faltado à missa e o mal sem nome de não saber reproduzir de cor, e com o devido pormenor, todo o enunciado sobre a existência e sobre a história de Deus... Nesse diário sem horas, comparecia sempre um lado religioso e vulcânico, sem dúvida, diurno, que nos incitava a cometer actos pagãos e a fazer figas à bandeirinha roxa e à pomba do Divino Espírito Santo. No fim de contas, o mundo estava

escuro desde anteontem, e a vida decorria, ainda e sempre, entre o livro do *Génesis* e o livro do *Apocalipse*... (MELO, 1996, p. 18)

A irreverência das brincadeiras de garoto com símbolos maiores do catolicismo açoriano (as festas do Espírito Santo) dão lugar à perda da fé na adolescência, apesar de João de Melo sentir o ateísmo como “uma sombra que promete afligir e assustar a nossa alma até ao fim do tempo que nos foi dado a viver”, confessa na entrada “Deus” do mesmo *Dicionário* (MELO, 1996, p. 64); como “uma espécie de orfandade”, revela em entrevista a Luís Ricardo Duarte (2014, p. 14), agudizada pelo falecimento da mãe, facto que está na génese do romance. O escritor indica nessa entrevista que a sua progenitora, a quem dedica a obra, lhe colocou inopinadamente no leito de morte “as mesmas dúvidas que viu crescer dentro de si. “Como é que será depois de fecharmos os olhos?” [...]. “Será que Deus está lá à minha espera?” (DUARTE, 2014, p. 14).

O insólito espacial é uma das formas de João de Melo traduzir essa descrença no Além ortodoxo católico, propondo, em alternativa, um Além no qual poderia eventualmente acreditar, ainda que a indefinição do destino do protagonista do capítulo inicial pareça representar o agnosticismo do Autor. O diminutivo “alminha”, utilizado pelo narrador extradiegético no primeiro capítulo do romance para se referir a esse protagonista, imprime, desde logo, um tom humorístico a uma sequência que seria ortodoxamente marcada pela seriedade, dado o tema da morte. Mas, as passagens humorísticas e coloquiais vão-se repetindo nesta viagem iniciática ao Além, e esse “fino humor

e o pontilhado coloquialismo aliviam o timbre grave posto na figuração polifónica de um Além católico no qual o Autor descreve e que desconstrói” (VIEIRA, 2015, p. 211).

O insólito espacial irrompe logo no “Primeiro Caderno” do romance. A narrativa inicia sob o signo da mimese, com o velho actor Tomás de Mascarenhas a passear pela baixa lisboeta. O uso de topónimos como “velho Teatro Nacional”, “Rua da Betesga”, “Rossio”, “Terreiro do Paço”, “Lisboa”, “Tejo” ou “Rua Augusta” (MELO, 2014, p. 13-19) imprime, pela força da referencialidade, maior verosimilhança ao recitado passeio do actor. Como indica o narrador: “Tudo o que ele escutava e via em redor de si não parecia representar qualquer novidade, nem nenhuma estranheza mais ou menos recente” (MELO, 2014, p. 14). Todavia, o inesperado irrompe quando Tomás de Mascarenhas nota a estranheza do olhar insistente e incómodo de uma mulher, estranheza que aumenta na proporção do número de olhos perseguidores, ao ponto de sentir a sua segurança ameaçada, o que leva Tomás a correr, movimento repetido por uma multidão crescente, estranhamente silenciosa e incansável, e que o leva “nessa fuga cega para o Tejo e para o nada.” (MELO, 2014, p. 19). Há aqui dois tipos de insólito: a situação é inverosímil dado Tomás de Mascarenhas já não ser uma celebridade, e, mesmo que o fosse na vida real, nem todos os cidadãos, sem excepção, resolveriam correr atrás de uma celebridade. O espaço torna-se igualmente insólito por se fazer uma associação rizomática<sup>1</sup> entre um topónimo imediatamente reconhecível

1 Esclarecendo algo essencial a todo o romance, um rizoma, na definição de Deleuze e Guattari, dada originalmente em *Mille Plateaux* (1980), “é um espaço que não tem começo nem fim, [...] não é constituído de unidades, porém de dimensões movediças. O espaço do fantástico é essencialmente rizomático, seja pela sua multiplicidade significativa, seja pela ruptura que estabelece com o ‘real’, seja pela conexão alegórica que opera em relação ao mundo.” (*Apud* GAMA-KHALIL, 2012, p. 36-37).

pelo leitor português (e não só), o Tejo, e um espaço inexistente, traduzido pelo substantivo presente no SN “o nada”. E esse nome parece equivaler, no início da narrativa, ao tempo e ao espaço *post mortem*. Confirma-se, um pouco antes da passagem supracitada, a associação rizomática de dois espaços distintos, em que o Tejo é a conexão alegórica com o Além. Veja-se, para tal, a focalização interna do rio que desagua em Lisboa dada anteriormente pelos olhos de Tomás de Mascarenhas:

O Tejo sempre lhe dera a sensação de um horizonte que estava por desvendar para além da cidade: constituíra-se na ilusão de uma largueza que se confundia com a viagem sem fim – a partida, uma porta de saída para o mundo e a verdade íntima e definitiva do seu próprio ser. [...] A sua largura, serena e gigantesca, transmitia-lhe a sensação de liberdade e distância que só é possível captar das mais belas paisagens urbanas, quando espelhadas na calma da água. O rio invocava dentro dele, não sabia ao certo porquê, um território de passagem da realidade para os sonhos.” (MELO, 2014, p. 18-19)

Mais adiante, no caderno dedicado ao Inferno, recriação pós-moderna do mais famoso auto português, *A barca do Inferno*, e com elos intertextuais à *Divina comédia*, de Dante, em que se mostra uma similar rudeza do barqueiro Caronte para com os seus passageiros (DANTE, livro I, Canto III, p. 94-129), a travessia para o mais temível dos espaços escatológicos faz-se novamente pelo Tejo. O rio é identificável de novo pelos topónimos que lhe são contíguos: “Rossio”, “Terreiro do Paço” e “Cais das Colunas”, sobremaneira este, para onde “convergia de todas as partes da cidade” uma enorme multidão “a caminho do embarque e

da travessia do rio, rumo à outra banda”, na “barca do senhor Vicente” (MELO, 2014, p. 185). O Tejo funciona no romance como um verdadeiro rizoma, por se tratar de um espaço que pode comportar diferentes analogias e ligar-se a diferentes pontos ao mesmo tempo. O rio descrito pela focalização de Tomás de Mascarenhas não parece ser o mesmo aquífero, transmitindo a esta personagem a sensação de “liberdade e distância”, e, como se verá no “Epílogo”, a travessia do Tejo não levará, necessariamente, o actor ao Inferno, mas a um Além ainda indefinido, sendo que esse rio é atravessado pelo protagonista do “Primeiro Caderno” a voar, enquanto a personagem que segue na barca vicentina descreve um rio bem diferente:

Sabia-o por instinto e por convicção: por ali corria e passava, sem margem para dúvidas, um rio de travessia obrigatória. Teria de procurar a linha do horizonte do lado de lá desse Tejo largo, derramado, cheio de barcos, turvo como uma poça enlameada e tão ou mais escuro do que um fosso marítimo que se afundasse até ao centro da Terra. (MELO, 2014, p. 189)

Logo, o rio Tejo, sereno e plácido, é encarado por uma personagem como “um território de passagem da realidade para os sonhos” (MELO, 2014, p. 19) e que o vai conduzir até um “Além desconhecido”, um “lugar caído no crepúsculo” (MELO, 2014, p. 22-23), enquanto para outra personagem é uma temida “travessia obrigatória”, um espaço dantesco, afunilador, que vai significar a passagem para o Inferno.

Regressando à situação insólita com que se depara o protagonista do “Primeiro Caderno”, são várias as marcas linguísticas que enfatizam a estranheza crescente da

personagem, como “Estranhou”, “intrigante”, “mistério”, “paradoxo”, “sonho” e “pesadelos” (MELO, 2014, p. 16). A pouco e pouco, o protagonista compreende viver “uma nova realidade verdadeira” que o enche “de um pavor frio, com o seu quê de sobrenatural” (MELO, 2014, p. 20), mas que explica “o cerco” de que é alvo, seguido de genuflexões, choros, “soluços, gemidos e suspiros” (MELO, 2014, p. 20-21): sem se dar conta, morrera e estava a ser velado. O espaço de um funeral descrito de forma muito vaga torna-se ainda mais insólito e transgressor quando João de Melo retoma em clave irreverente a duplicidade do ser humano enquanto corpo e alma. De facto, o corpo de Tomás de Mascarenhas, já cadáver, imita os que o rodeiam, sem que esses aparentem aperceber-se, e põe-se a “dizer adeus, adeus, adeus para sempre à sua alminha” (MELO, 2014, p. 22). E a condição de dois “eus” pensantes, um no corpo e outro na alma, contraria toda a tradição espiritualista ocidental, toda a ortodoxia católica, que situa o “eu” pensante na alma, donde a sua imortalidade, por oposição à perecibilidade do corpo: Tomás de Mascarenhas vê-se de repente “na condição de uma dupla pessoa” (MELO, 2014, p. 22), donde advém a surpresa da personagem. Este insólito é reforçado no início do “Sexto Caderno”, que mostra o furibundo barqueiro Vicente procurando impor a ordem em vão na barca que segue para o Inferno. Nela vai um corretor da Bolsa de Lisboa, que, no final da travessia, vê o seu corpo abandonado na barca, “enquanto a alma ficava do lado de cá, na margem oposta da vida”, sendo o lado de lá a margem do Tejo onde atracara, junto ao Cais das Colunas, consciencializando-se, por fim, da sua “condição de

dupla pessoa” (MELO, 2014, p. 205). Essa duplicidade traduz uma equivalência insólita, traduzível no conceito mais uma vez de espaço rizomático, que subjaz ao subtítulo do “Primeiro Caderno”, “Assim na Terra como no Céu” (MELO, 2014, p. 11). A Terra equivale ao Céu, isto é, o mundo dos vivos não será muito diferente do plano transcendente, e isso parece descartar pelo menos a esperança num Paraíso recompensador das injustiças terrenas. De facto, tal expressão evangélica frisa o “desespero humanista” (MELO, 2014, p. 155) do Autor face a um mundo que espelha o Inferno (ou vice-versa), porque dominado “desde sempre” (MELO, 2014, p. 156) por iniquidades, hoje culminadas no “apocalipse” sócioeconómico planeado pelos “senhores economistas” (MELO, 2014, p. 222). A Terra, tal como o Paraíso, não conhece a face de Deus, mas parece entregue ao Mal, tal como sucede no Inferno, onde o Demónio marca a sua presença sádica. A imagem disfórica que fecha a obra sintetiza esta ideia: a chuva divina cai “no Além e na Terra inteira, em ambos por igual.” (MELO, 2014, p. 255). Mas a associação rizomática Terra/Céu é visível na narrativa de outros modos.

Para começar, o peso da alma designa, segundo texto epigrafado de Cecília Meireles, tudo aquilo que nos emociona, e constitui para a personagem referencial Duncan MacDougall (c. 1866-1920) uma “revelação” científica, que a calculou em “vinte e um gramas” (MELO, 2014, p. 27), diferença padrão verificada na pesagem de pessoas e outros animais quando vivos e mortos, e que, na dedução do clínico norte-americano, é a “prova, tão evidente, quanto irrefutável, da existência da alma” (MELO, 2014, p. 27). O “peso da alma”, assim duplamente definido, polariza

o “Segundo Caderno” e começa por negar a imaterialidade total da alma, pois, de outro modo, esta não teria peso. O conceito poético ou revelação científica do peso da alma serve de diatribe aos que perdem em vida esse peso, essa “dor [...] íntima” sinónimo de humanismo, exemplificando o narrador com os países cujos “naturais renegam a bússola patriótica, mais a dignidade histórica, mais a ideia da honra na vida concreta e abstracta de cada cidadão” (MELO, 2014, p. 31) e com os políticos que rapinam tais nações, *dormindo* “de um sono só, com a consciência tranquila” (MELO, 2014, p. 32). Depois, o peso da alma ou a etérea corporalidade da mesma aparece sugerida, por exemplo, nas “bordoadas” a que uma “louca extraviada” do Purgatório (MELO, 2014, p. 116-117) é sujeita por parte do marido vingativo e na identificação clara de personagens referenciais merecedoras do Paraíso (cf. MELO, 2014, p. 164-168) ou condenadas ao Inferno (cf. MELO, 2014, p. 218-221).

Novo insólito apanha então de surpresa o leitor, que aguarda ver os espaços escatológicos apontados no índice inicial serem descritos por Tomás de Mascarenhas, cujo falecimento é descrito no “Primeiro Caderno”, e tendo o leitor por paradigma *A divina comédia*, de Dante, na qual os mesmos espaços são descritos pela personagem que inicia tal viagem, o próprio poeta. Todavia, o Autor decide mudar de protagonista quando começa a descrever o Além, deixando Tomás de Mascarenhas em suspenso até ao “Epílogo”, em que a sua situação no espaço e tempo *post mortem* é retomada. O Limbo, o Purgatório, o Paraíso e o Inferno, por esta ordem em João de Melo, são focalizados por quatro almas que foram parar a essas *estações existenciais* (cf. MELO, 2014, p. 113 e 177), traduzindo, assim, um romance polifónico. As personagens-

narradores intradieгéticos e autodieгéticos identificam-se com toda a clareza: o Limbo é descrito por Erasmo Fernandes, e ali foi “Parar logo após o acidente [...] em estado de graça” (MELO, 2014, p. 35); o Purgatório, pelo cronista Albuquerque, com faltas ainda por pagar e beneficiando da misericórdia divina de poder um dia ascender ao Paraíso; o Paraíso, por “S. B., proprietário de terras e de um palácio” (MELO, 2014, p. 156); e o Inferno, por Fernão Lourenço, corretor da bolsa de Lisboa. A relação espaço-personagem que daqui se vislumbra é insólita e marca um primeiro sentido de “Além desconhecido” (MELO, 2014, p. 22) enquanto ignorância do destino final de uma alma, metaforizada na trajetória de Tomás Mascarenhas, vendo a sua “alma voadora [...] a seguir em frente, no azul sem fim, onde céu e mar se unem fechando portas e varandas e vigias atrás de si” (MELO, 2014, p. 22), para não lograr, no fim, o desvendar dos “enigmas sagrados do Além” (MELO, 2014, p. 243), mesmo lá estando. De facto, a ortodoxia associa o Limbo a justos e crianças não baptizadas, o Purgatório a almas querendo obter o perdão divino, o Paraíso a justos puros, como anjos e santos, e o Inferno a almas pecadoras e sem mostras de arrependimento. Ora, essa categorização de personagens em função do espaço escatológico só em parte é mantida no Além de João de Melo. Assim, continuam a merecer destaque no Limbo “Os milhões e milhões de bebés inocentes” (MELO, 2014, p. 44); no Purgatório, os “milhões de almas que não praticaram senão brandos e pacatos deslizes” e que “daqui se salvam” (MELO, 2014, p. 85); no Paraíso, o Anjo-da-Guarda do narrador-protagonista desse espaço, mais artistas, filantropos e políticos referenciais que merecem a glória divina, como Goya,

mártires anónimos ou Salgueiro Maia; no Inferno, negreiros, genocidas como Hitler, cowboys assassinos de índios indefesos, e destacados de entre todos, “os senhores economistas”, novos cavaleiros de um “apocalipse” sócioeconómico (MELO, 2014, p. 222) em escala global. Todavia, essa relação espaço-personagem não é unívoca ou completamente ortodoxa em *Lugar Caído no Crepúsculo*, pois a aparente arbitrariedade da misericórdia divina torna incerto o destino da alma no Além. Isso é muito claro no protagonista-narrador do Paraíso, cuja “surpresa total” (MELO, 2014, p. 139) consiste em não ter ido parar ao Inferno devido à sua riqueza e apostasia. Já na morada celestial, a personagem apercebe-se de que Deus perdoará todos os desvios existenciais, incluindo o suicídio de um homem, o que de acordo com a ortodoxia católica, nunca daria a essa alma direito de entrada no Paraíso. Porém, Deus Deus, como se lhe refere o narrador intradieético, ficara apiedado pela fé da sua *mater dolorosa*, não havendo tido a mesma sorte outros suicidas, mandados quer para o Limbo quer para o Inferno. Desse modo, tal como na Terra, também no Céu, ou seja, no Além, parece haver arbitrariedade nas decisões, dois pesos e duas medidas, tudo dependendo da vontade do decisor, seja este o Supremo Juiz do mundo, seja um juiz terreno. A mesma arbitrariedade parece estar na facilidade e rapidez com que se decreta o fim de um espaço escatológico com séculos de tradição: o Limbo. O Autor apenas começa por este espaço escatológico, à semelhança de Dante, não para lamentar os que aí ficaram suspensos por estarem “sem baptismo, que é a porta da fé” (DANTE, livro I, canto IV, v. 35-36), mas para satirizar a demora do Vaticano na reparação de uma evidência

e comprovar a força da vontade humana, neste caso, da alma Erasmo Fernandes, aí caída, ironizando contra essa “antecâmara do Paraíso” à “qual a santíssima Igreja Católica resolveu pôr o nome de Limbo” (MELO, 2014, p. 37), cujas doçuras de existência não dão resposta à “espera sem esperança” (MELO, 2014, p. 55) do Paraíso para milhões de almas, só por não terem sido baptizadas, injustiça divina e teológica sardonicamente questionada diante de montanhas colossais de bebés inocentes e de gerações cujo único azar foi terem nascido antes do “Bom Pastor” (MELO, 2014, p. 52). O pedido de extinção do Limbo levado a cabo por Erasmo (*de facto*, decretada por Bento XVI em 2007) acaba por desencadear a aparição do Sumo Pontífice, qual *deus ex machina*, para anunciar a satisfação do pedido: bastara, para tal, um simples “decreto papal [...] lavrado em meia dúzia de linhas” (MELO, 2014, p. 75). O insólito, nesse caso, é que o Limbo é descrito no romance de João de Melo como um espaço escatológico cuja existência e extinção depende de uma instituição humana, o Vaticano, e esse decreto dita o fim do marasmo e a explosão de gáudio de biliões de almas aí amontoadas que transitam directamente para o Paraíso. O insólito está, pois, nesta inversão da lógica: João de Melo sabe bem, e o leitor também, que a existência e as características de um espaço escatológico serão independentes de decretos humanos. Tal inversão deixa de sobreaviso o leitor face a novas surpresas na descrição do restante Além. E aqui desaguamos em dois novos aspectos insólitos: a assertividade com que os espaços da morada dos mortos são descritos; e a sua natureza.

Se o Além é um mistério, um desconhecido, “um lugar caído no crepúsculo”, e, ao mesmo tempo, o Autor investe no derrube

de dogmas católicos e crenças populares (açorianas inclusive), não deixa de ser curiosa, nesse contexto, a descrição assertiva do Limbo, do Purgatório, do Paraíso e do Inferno. Substituem-se dogmas por revelações, mas essas revelações desconstróem insolitamente os imagotipos ditados pela dogmática e pela tradição. O discurso contundente é explícito na seguinte frase do cronista do Purgatório: “Com o sentido posto na minha clara certidão da verdade, direi que este purgatório não conta com a presença física de Deus, mas sim com a luz, a palavra e a certeza da sua voz.” (MELO, 2014, p. 86). E descrevendo “esta estação existencial” (MELO, 2014, p. 113), diz o cronista, usando de um tom assertivo e piedoso que termina em clave humorística:

A ignorância dos homens acerca do Purgatório faz parte dos muitos dogmas que nos foram impostos a propósito do Além. [...] § Considero-me devidamente autorizado a fazer-vos uma única e necessária revelação: tirai das vossas mentes a ideia espúria de que o Purgatório seja um sítio de brasas acesas e línguas de fogo em crepitação, onde ardam almas em manifesto suplício [...]. Essa é tão-só uma imagem, ainda que gravemente lesiva dos bons propósitos da caridade e da intenção do bem que define o Pai. Recomenda-me Ele, meu Senhor, deixar aqui escrito que já por essa perversão, inventada por uns falsos teólogos na chamada Idade Média do mundo, pagaram justamente os seus malévolos autores. Já alguém viu um Pai de verdade a mandar para dentro do forno, como se fora lenha para avivar o lume, ou pão de milho para cozer, ou sardinha para assar sobre as brasas, um dos seus amados filhos na hora de o punir e de o emendar, por mais torto e arredo que tenha nascido? (MELO, 2014, p. 80-83)

Já o acto de morrer é desmistificado pelo protagonista do Céu, que nega ter visto *túneis* “de luz” ou ouvido “acordes de harpa”, tudo imagens que fazem parte, afirma, “da mitologia da morte, não propriamente da sua verdade” (MELO, 2014, p. 128). Mas o Paraíso reserva-lhe um grande desgosto: a ausência da visão de Deus, cujo rosto, afinal, ninguém vislumbrara, nem mesmo os Anjos, o que contraria a definição católica de Paraíso, como não pode deixar de reparar quem lê a epígrafe introdutória desse espaço escatológico que o Autor tem o cuidado de colocar no texto.

A natureza do Além é outra das questões insólitas desse romance, e que só pode ser entendida em termos narrativos graças à noção deleuziana de rizoma. A doutrina contemporânea da Igreja Católica despe o Além da materialidade que outrora o caracterizava para significar agora um estado de espírito mais ou menos próximo de Deus e de onde estão excluídos, por exemplo, os microespaços físicos dos caldeirões a ferver do Inferno ou do Purgatório medievais. Assim, na epígrafe do “Sexto Caderno” de *Lugar caído no crepúsculo*, retirada, conforme avisa o Autor em Nota inicial, do *Catecismo da Igreja Católica*, datado de 1993, surge esta definição: “E é este estado de auto-exclusão definitiva de comunhão com Deus e com os bem-aventurados que se designa pela palavra Inferno.” (MELO, 2014, p. 181). Trata-se, pois, de um espaço psicológico. Definições que excluem um espaço físico concreto para o Purgatório, por exemplo, são igualmente inscritas na qualidade de epígrafe no início do “Quarto Caderno”, com base no mesmo *Catecismo*: “A Igreja chama Purgatório a essa purificação final dos eleitos, que é absolutamente distinta do

castigo dos condenados.” (MELO, 2014, p. 77). Ou seja, o Purgatório não é um espaço físico propriamente dito, mas um processo, um espaço psicológico que implica tempo. Algumas palavras iniciais do cronista do Purgatório vinculam a espiritualidade desse espaço:

Trata-se de mais um desses não-lugares que existem só por si, no mistério ignorado do grande Além. Com um nome, uma história, uma maldição. De novo na condição existencial da alma. Onde tempo e espaço não passam de pura ilusão espiritual. Tomai vós, por mero ponto de partida, a ideia de infinito ou de eternidade. Que é isso de não existir um princípio nem um fim para o tudo e para o nada no Além? Entendo que não vos seja possível compreendê-lo. Pior ainda, para mim, ter de vo-lo explicar. (MELO, 2014, p. 79)

Desse modo, o cronista parece ser o *alter ego* do Autor que, por infração metaléptica, se dirige ao leitor, mostrando-lhe o quanto é difícil este compreender o infinito e a não materialidade do Além, sendo ainda mais difícil, por conseguinte, a tarefa de descrevê-lo. Não é por acaso que o relator do Purgatório prefere a expressão “estação existencial” (MELO, 2014, p. 113) a *espaço*, tal como sucede com o narrador-protagonista do Paraíso. Como descrever, de facto, um espaço escatológico despidido de materialidade, ou seja, sem coordenadas físicas? O Além de João de Melo é, neste sentido, muito mais desafiante do que o outro mundo descrito n’*A divina comédia*, de Dante – perdoem-nos se alguém considerar abuso tal cotejo –, pois o Além do poeta florentino assenta na materialidade física dos espaços visitados. Cícero, guiando o poeta nos seus primeiros passos nesse mundo temível, instiga-o a ter coragem: “Ora desçamos, pois, ao cego

mundo” (DANTE, livro I, canto IV, v. 13), o que não deixa margem para dúvida do uso do *topos* da catábase ao Hades. Nesse Inferno cristão não faltam rochedos duros, estradas por onde caminham dolentes condenados, esterco onde outros chafurdam, desertos de areia, pontes, labaredas de fogo que torturam almas condenadas, lagos de gelo e a gruta onde mora Belzebu. Como indica o tradutor português d’A *divina comédia*:

[...] as regiões das almas dos mortos que percorre são figuradas geometricamente com um rigor sem concessões, aliás presente de muitos modos na própria estrutura da obra. O Inferno é um imenso oco em forma de cone vazio invertido ou funil aberto na rocha, em cujo interior os percursos descendentes participam da obsessão arquetípica do labirinto, em círculos sucessivos, até ao vértice, no exacto centro da Terra, onde se encontra enfiado Lúcifer desde a queda inicial. O Purgatório é um outro cone, desta vez elevado acima das águas, no hemisfério austral. (...) A subida do monte do Purgatório processa-se em espiral, pelo exterior, e também em círculos sucessivos. No cume, encontra-se o Éden ou Paraíso Terrestre. (...) O Paraíso Celeste, por sua vez, é uma sucessão de círculos concêntricos, feitos de luz, figurações, simetrias e rotações de fogo gerando uma irreproduzível harmonia das esferas. (DANTE, 2000, p. 18-19)

Mas, como descrever um espaço imaterial sem recorrer à terminologia do espaço físico, dadas as nossas limitações de entendimento do Ser fora de um tempo e fora de um espaço, como indica Gama-Khalil, referindo Foucault? (cf. GAMA-KHALIL 2012, p. 30). Assim,

via da regra, algumas noções da teoria literária tradicional (como espaço físico, espaço social, por exemplo) são insuficientes para uma análise que dê conta da hibridez, dispersão e pluralidade do espaço insólito. (GAMA-KHALIL, 2012, p. 35)

João de Melo parece obedecer ao preceito da não materialidade dos espaços escatológicos e daí que o narrador do Purgatório insista em definir o Além como um “não-lugar” (MELO, 2014, p. 119), porque fora do tempo e do espaço, algo em que insistem quer o narrador-protagonista do Purgatório, como já foi visto, quer o narrador do Paraíso:

Porque o Além não é uma distância, nem um lugar que possa ser contido entre o início e o fim de uma dimensão espacial – mas antes um desejo, quem sabe se uma ideia para a continuidade da vida, que em cada um de nós se volta para o alto e para o infinito. Dele, melhor se diria ser como uma estação a que nunca se chega; de onde também não se pode nunca voltar a partir: tudo, nessa estação, pertence ao fulgor da mais pura inexistência material. É o que sei e posso revelar-vos. (MELO, 2014, p. 140)

Uma vez que a opção insólita de João de Melo é afirmar categoricamente a imaterialidade dos espaços escatológicos que cada narrador-protagonista aí residente vai marcar, com maior ou menor explicitude, o que se coaduna com a espiritualização desses espaços no catecismo católico contemporâneo, é devolver em simultânea materialidade a esses espaços, pois a descrição de nenhum deles prescinde de terminologia geográfica, ou seja, de vocabulário do espaço físico, o que implica um regresso parcial ao paradigma d’A

*divina comédia*, de Dante. Há uma associação paradoxal do imaterial afirmado com o sensível descrito, constituindo, desse modo, o Além, um insólito espaço rizomático.

Assim, nesta nova “teoria do homem”, como define Miguel Real (2015, p. 15) neste romance de João de Melo, o Limbo surpreende o seu mais recente habitante, a personagem Erasmo Fernandes, pela “espécie de nuvens esparsas que se sobrepõem umas às outras, por ali acima, como se mais não fossem do que castelos aéreos, navios voadores, montanhas suspensas do ar” (MELO, 2014, p. 35). Contudo, o que mais surpreende este narrador-protagonista do Limbo são as “montanhas”, as “Montanhas Verdadeiras” formadas por bebês não batizados, “altíssimas serranias de seres a perder de vista no nimbo azulado e violeta das suas silhuetas” (MELO, 2014, p. 44-45). O relevo escolhido e a forma superlativa do adjectivo pretendem enfatizar a injustiça da concepção teológica do Limbo. Todavia o narrador é ainda peremptório na sua descrição, recorrendo a expressões do espaço físico para dar conta do aspecto do Limbo, que, variado orograficamente, também abrange “Vales Frondosos”, “Frescos Desfiladeiros”, “Colinas Verídicas”, “Planícies Aéreas” “e outras tantas paisagens exclusivas do nosso Limbo” (MELO, 2014, p. 45). Os espaços físicos simplesmente aparecem como que refinados ou etéreos, dado o facto de o Limbo ser aqui a antecâmara do Paraíso.

Quanto ao Purgatório, se bem que o seu narrador finque a natureza de “não-lugar” daquela “estação existencial”, como já referido, não deixa de ser paradoxal o mesmo narrador começar assim o seu relato do Purgatório por esta descrição:

Bem ou mal comparado aos olhos de quem chega, o que acerca deste purgatório posso eu dizer-vos é ser ele em tudo semelhante a um vale muito cavado, extenso e árido entre montanhas igualmente nuas. Cálido, agreste, poeirento, mais inóspito e mais cruel do que um deserto batido pelos ventos ardidos e inclementes da morte. Grande e fundo como o mar. Estamos no mais alto do Céu ou no centro oculto do planeta Terra? Pois nem uma coisa nem outra. Trata-se de mais um desses não-lugares que existem por si, no mistério ignorado do grande Além. (MELO, 2014, p. 79)

O narrador começa, pois, por utilizar uma linguagem própria da descrição de um espaço físico mimético, entrando em detalhes que traduzem o carácter inóspito do lugar, mas pouco depois passa a negar a localização espacial do mesmo (nem em baixo nem no alto) e até a sua materialidade, mais adiante. O uso deste vocabulário serviria, pois, apenas de muleta metafórica para descrever aquilo que a mente humana não consegue abarcar. A linguagem assume-se como preterição: está aquém da possibilidade descritiva desse Além.

O narrador que nega a materialidade do Paraíso – “Somos, simultaneamente, forma e não-espaço” (MELO, 2014, p. 147) – descreve a magnífica paisagem dessa estação existencial utilizando terminologia característica do espaço físico:

Conheci muitas das solenes maravilhas do planeta (...). Mas nunca em nenhuma parte eu vi um sítio tão belo nem tão perfeito como este. O Paraíso? Tinham razão os gregos em crerem na montanha do Olimpo como morada perfeita dos seus deuses. Só que o Deus meu criador não se ficou por uma, mas por uma sucessão de montanhas perfiladas

no horizonte, qual cordilheira a perder de vista. Nenhuma dessas montanhas é mais extraordinária na sua beleza do que a montanha seguinte. § Havia o claro predomínio de uma cor sobre as demais, em cada uma delas e por isso tomavam o nome da sua cor mais característica. Diferenciavam-se entre si também pela altura, pelas formas bojudas ou atarracadas, pelo número sempre extraordinário dos seus lagos, jardins e pomares; sobretudo pelas miraculosas obras de criação em que se constituíam as suas paisagens aéreas, assentes sobre um mar de nuvens suspensas no espaço infinito do Além. (MELO, 2014, p. 143)

A mimese física destas montanhas paradisíacas só é desconstruída pela excelsa maravilha das mesmas e pelo facto de, no final da sua descrição, se indicar que o conjunto infindável desse relevo assenta em nuvens. Aí reside o insólito: essa mistura de verosímil e inverosímil para traduzir aquilo que o narrador conclui como sendo a possível natureza rizomática daquele espaço: “A beleza da paisagem era a nossa felicidade” (MELO, 2014, p. 144).

Por fim, um desumanizado ex-corretor da Bolsa de Lisboa fica surpreso com o Inferno, uma superfície desolada toda coberta de neve. A descrição paródica da primeira impressão causada por este Inferno alternativo, que se vai tornando cada vez mais terrível, todavia, está patente no seguinte trecho:

Não havia fogo nem fumo, nada ardia nem estrelejava no ar. E por isso não era possível escutar a crepitação das labaredas, nem sentir o tal cheirinho imaginário a refogado, o que bem poderia ter alegrado um pouco mais o que ainda lhe restava dos cinco sentidos. (MELO, 2014, p. 203)

O Inferno reservará, todavia, surpresas ainda mais desagradáveis, que culminam no abocanhar físico da carne dos condenados pelos lobos dos demónios – uma alusão rizomática aos cães dos campos de concentração – e no congelamento individual de cada condenado num bloco de gelo, cela isolante de todo o contacto físico ou emocional com outro ser, até à alienação total.

#### 4. CONCLUSÃO

Como indicamos em recensão crítica feita a este romance, a

redefinição paródica do Além daqui resultante não significa, pois, uma zombaria à fé, que o Autor até desejaria ter, mas uma outra visão possível do lado de lá, que a literatura lhe dá a liberdade de imaginar. E o Paraíso é elogiado neste romance como o espaço por excelência da liberdade. (VIEIRA, 2015, p. 214).

A descrição de um Além que é afirmado ser infinito e imaterial esbarra com os limites da linguagem e do entendimento humano, coibindo João de Melo de utilizar termos ou expressões próprios do espaço físico, construindo um espaço escatológico rizomaticamente paradoxal, porque material e imaterial em simultâneo. Ao mesmo tempo, a via de acesso ao Além, o Tejo, é um espaço rizomático, porque insolitamente também é via de passagem obrigatória para o Inferno. E esse outro lado da vida permanece um mistério, mesmo depois de descrito como uma revelação pautada por surpresas.

## REFERÊNCIAS

- Dante, A. (2000). *A divina comédia* (5ed.). (V. G. Moura, Trad.). Lisboa: Bertrand.
- Duarte, L. R. (2014). João de Melo: Viagem ao fim do Além (1150, p. 14-15) [entrevista]. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*.
- Fernandes, R. M. R. (1993). Catábase ou Descida aos Infernos (XLV, p. 347-359). Alguns exemplos literários. *Hvmanitas*. In [http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas45/19\\_Rosado\\_Fernandes.pdf](http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas45/19_Rosado_Fernandes.pdf) Acesso em outubro/2015.
- Gama-Khalil, M. M. (2012). As teorias do fantástico e a sua relação com a construção do espaço ficcional. In F. García & M. C. Batalha (Ed.). *Vertentes Teóricas e Ficcionalis do Insólito* (p. 30-38). Rio de Janeiro: Editora Caetés.
- García, F. (2012). Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária. In F. García & M. C. Batalha (Ed.). *Vertentes Teóricas e Ficcionalis do Insólito* (p. 13-29). Rio de Janeiro: Editora Caetés.
- Homero. (2003). *Odisseia* (F. Lourenço, Trad.). Lisboa: Cotovia.
- Horácio. (2008). *Odes* (P. B. Falcão, Trad.). Lisboa: Cotovia.
- Marinho, M. de F. (1999). *O romance histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras.
- Melo, J. (1990). *Entre Pássaro e Anjo* (2ed.). Lisboa: Dom Quixote.
- \_\_\_\_\_. (2009). *A Divina Miséria*. Lisboa: Dom Quixote.
- \_\_\_\_\_. (2014). *Lugar Caído no Crepúsculo*. Lisboa: Dom Quixote.
- \_\_\_\_\_. (2015). *Memória(s): A minha história com Ferreira de Castro* (1155, p. 32). *Jornal de Letras, Artes e Ideias*.
- Paganini, D. A. (2014). Hoje católico. Defesa e apologia da fé católica. Dogmas sobre a morte e o Além. In <http://frontcatolico.blogspot.pt/2014/05/dogmas-sobre-morte-e-o-alem.html> Acesso em outubro/2015.
- Real, M. (2014). Teoria do Homem (1150, p. 15). *Jornal de Letras, Artes e Ideias*.
- Reis, C. (2012). Figurações do insólito em contexto ficcional. In F. García & M. C. Batalha (Ed.). *Vertentes Teóricas e Ficcionalis do Insólito* (p. 54-69). Rio de Janeiro: Editora Caetés.
- Vieira, C. C. (2008). *A construção da personagem romanesca. Processos definidores*. Lisboa: Colibri.

\_\_\_\_\_. Vieira, C. C. (2012). Heterodoxias ficcionais e historiográficas no romance saramaguiano: o desejo e a morte em História do cerco de Lisboa e As intermitências da morte. *Convergência Lusíada* (p. 65-93). In <http://www.realgabinete.com.br/revistaconvergencia/?p=1955> Acesso em outubro /2015.

\_\_\_\_\_. Vieira, C.C. (2015). João de Melo. Lugar Caído no Crepúsculo (190, p. 211-214) *Colóquio/Letras*.

## THE FEMME FRAGILE AND FEMME FATALE IN THE FANTASTIC FICTION OF MACHADO DE ASSIS

### A “FEMME FRAGILE” E A “FEMME FATALE” NA FICÇÃO FANTÁSTICA DE MACHADO DE ASSIS

Jordan B. Jones (BYU)  
James R. Krause (BYU)

*Recebido em 24 jun 2015.* Jordan B. Jones – English Teacher at Digital Harbor High School in Baltimore, Maryland. Masters of Arts in Portuguese (Brigham Young University, 2015). Bachelor of Arts in English and Portuguese (Brigham Young University, 2014).

*Aprovado em 21 dez 2015.*

James R. Krause – Assistant Professor of Portuguese and Spanish at Brigham Young University in Provo, Utah. PhD in Spanish and Portuguese (Vanderbilt University, 2010). Masters of Arts in Portuguese (Vanderbilt University, 2007). Masters of Arts in Spanish (Brigham Young University, 2005). Bachelor of Arts in Spanish (Brigham Young University, 2003).

**Resumo:** Joaquim Maria Machado de Assis encontra-se entre os melhores autores de qualquer tradição literária. Uma vez que seus romances são excepcionais, muitos de seus contos acabam por ser ignorados pelos estudiosos, especialmente aqueles que, por alguns, são classificados como sendo “fantásticos”. O presente estudo visa preencher tal lacuna, através da análise da caracterização feminina na literatura fantástica de Machado de Assis. À primeira vista, Machado de Assis

parece seguir arquétipos convencionais ao referenciar personagens femininas como sendo *femmes fragiles* ou *femmes fatales*, assim reiterando uma visão estereotipada, até mesmo misógina, das mulheres. Porém, Machado, de forma perspicaz, subverte o pensamento errôneo e chauvinista do século XIX no Brasil através da problematização dos papéis de gênero dentro do domínio do fantástico. Empregam-se os conceitos de *femme fragile* e *femme fatale* apenas para subverter o pensamento patriarcal sobre o qual são baseados, sutilmente levando os leitores a refletirem e reconsiderarem as já estabelecidas percepções de gênero.

**Palavras-Chave:** Machado de Assis; Fantástico Machadoiano; Femme Fragile; Femme Fatale.

**Abstract:** Joaquim Maria Machado de Assis, ranks among the best authors of any literary tradition. Because his novels are so exceptional, many of his good short stories have been neglected by scholars, particularly those categorized by some as “fantastic.” This study attempts to fill that gap by analyzing female characterization in the fantastic fiction of Machado de Assis. On the surface, Machado de Assis appears to follow archetypal conventions in presenting female characters as either *femmes fragiles* or *femmes fatales*, thus reinforcing stereotypical and even misogynistic views of women. Ultimately, however, Machado shrewdly undermines erroneous chauvinistic thinking of nineteenth-century Brazil by problematizing gender roles within the realm of the fantastic. He employs the tropes of the *femme fragile* and the *femme fatale* only to subvert the patriarchal thinking upon which they are based, subtly encouraging readers to reflect and reconsider established conventions of gender.

**Key Words:** Machado de Assis; Machadian Fantastic; Femme Fragile; Femme Fatale

## 1. INTRODUCTION

Joaquim Maria Machado de Assis, arguably Brazil's most preeminent author, has been studied perhaps more than any figure in Brazilian literature. Within the wide range of critical approaches, however, scholars have undervalued the full complexity of Machado's female characters, which "constitute a dynamic, complex, and too long underrated, perhaps even misconstrued, dimension of his narrative art" (FITZ, 2015, p. 3). In *Machado de Assis and Female Characterization: The Novels*, Earl Fitz argues that "we have, in a sense, been blinded by the brilliance of his male characters," leading us to overlook his female characters (FITZ, 2015, p. 7). Furthermore, he calls upon readers to reexamine "the implications, aesthetic as well as political, of these still incomplete readings of Machado's novelistic women" (FITZ, 2015, p. 4). In spite of recent efforts to highlight Machado's female characters by Fitz and others, most studies favor Machado's novels at the expense of his short fiction. Just as we have been "blinded by the brilliance of his male characters" we have also been blinded by the brilliance of his novels, as Paul Dixon asserts: "Os contos de Machado de Assis têm sido muito elogiados, mas pouco estudados" (DIXON, 1992, p. 10). Because Machado's novels are so exceptional, many of his excellent short stories have been neglected, particularly those categorized by some as "fantastic."

This study attempts to fill that gap by analyzing female characterization in the fantastic fiction of Machado de Assis.<sup>1</sup>

1 While the Machadian fantastic has gained recent critical attention, few studies specifically analyze his female characterization. Two recent studies that examine female characters in specific stories, but not the entirety of Machado's fantastic fiction, are Isabel Cristina Hentz's "Filhos legítimos da ciência" and Adriana da Costa Teles's "Viver e morrer de amor em 'O anjo das donzelas.'"

On the surface, Machado de Assis appears to follow archetypal conventions in presenting female characters as either *femmes fragiles* or *femmes fatales*, thus reinforcing stereotypical and even misogynistic views of women. Ultimately, however, Machado shrewdly undermines erroneous chauvinistic thinking of nineteenth-century Brazil by problematizing gender roles within the realm of the fantastic. He employs the tropes of the *femme fragile* and the *femme fatale* only to subvert the patriarchal thinking upon which they are based, subtly encouraging readers to reflect and reconsider established conventions of gender.

## 2. APPROACHING THE MACHADIAN FANTASTIC

Before beginning an analysis of the fantastic in Machado de Assis, we should make it clear that Machado is by no means primarily devoted to the fantastic. Of the approximately two hundred short stories he wrote, only about twenty are commonly considered fantastic in some way.<sup>2</sup> The bulk of his early work is considered romantic; his later work is mostly realist and contains strong critiques of the wistful ideals of romanticism.<sup>3</sup>

2 Raimundo Magalhães, Jr., includes the following eleven stories in his 1973 anthology *Machado de Assis: Contos fantásticos*: “O imortal” (1862), “O anjo Rafael” (1869), “O Capitão Mendonça” (1870), “A vida eterna” (1870), “Decadência de dois grandes homens” (1873), “Os óculos de Pedro Antão” (1874), “Um esqueleto” (1875), “Sem olhos” (1876), “A mulher pálida” (1881), “A chinela turca” (1882), and “A segunda vida” (1884). In his 2003 study “Machado de Assis: Quase-macabro,” Marcelo J. Fernandes adds several more stories to this list: “O país das quimeras” (1862), along with its rewrite, “Uma excursão milagrosa” (1866); “Rui de Leão” (1872, a rewrite of his 1862 story “O imortal”), “O anjo das donzelas” (1864), “Mariana” (1871 version), “A chinela turca” (1875 version), and “Um sonho e outro sonho” (1892) (2003). Braulio Tavares includes the story “As academias de Sião” to his 2003 collection *Páginas de sombra: Contos fantásticos brasileiros*. Darlan de Oliveira Gusmão Lula includes all of the previously mentioned stories (whether in their first or second versions) in his master’s thesis *Machado de Assis e o gênero fantástico: Um estudo de narrativas machadianas* (2005). Other stories that many have studied within the fantastic mode include “Uma visita de Alcibíades” (1876), “O espelho” (1882), “A igreja do diabo” (1884), and “A causa secreta” (1885).

3 In addition to criticizing romanticism, Machado’s realist works condemn the pseudo-scientific thinking of naturalism, the literary movement many of his contemporaries embraced after realism.

But despite the relatively small portion of his work associated with the fantastic, understanding how Machado engaged with these ideas will enhance our understanding of the nineteenth-century beginnings of the fantastic in Brazil and its evolution after his lifetime.

In his essay “A nova geração,” Machado de Assis (1879) writes: “a realidade é boa, o realismo é que não presta para nada.” Machado’s frequent recourse to non-realist elements in his stories suggests that he feels constrained by realist techniques and views them as incapable of representing all he wishes to convey in his writing. In *Fantasy: The Literature of Subversion*, Rosemary Jackson posits that the fantastic “takes the real and breaks it” (JACKSON, 1981, p. 20). Accordingly many texts have fantastic elements, despite their not being exclusively fantastic. The deceased narrator of *Memórias Póstumas de Brás Cubas* is just one example of how Machado sometimes diverges from realist techniques. Cristina Ferreira-Pinto’s comment supports this interpretation: “What matters in Machado de Assis’s... novels — are not so much the facts, but rather, how they are narrated” (FERREIRA-PINTO, 2004, p. 30). This same principle applies to his short stories, in which fantastic elements often appear: many of the narrated events never happen in reality; rather, they happen in the narrator’s mind.

In attempting to determine what constitutes the Machadian fantastic, this study follows Batalha’s suggestion: “Mais prudente seria considerarmos o conceito em seu plural — ‘fantásticos’” (BATALHA, 2011, p. 18). According to some researcher a few of Machado de Assis’s short stories qualify as

fantastic, to which Marcelo Fernandes responds: “nos contos fantásticos machadianos, não há a justificativa/explicação para os ‘fenômenos’ narrados; são dissolvidas, quase sempre, pelo simples despertar da personagem” (FERNANDES, 2003). Here we caution readers not to constrain their understanding of the fantastic to Tzvetan Todorov’s strict limitations.<sup>4</sup> Moreover, we appeal to Eric Rabkin’s suggestion that we “consider narratives as arrayed along a continuum, ordered in terms of increasing use of the fantastic” (RABKIN, 1976, p. 28). Thus, some of the Machado stories analyzed in this study (“Sem olhos,” for example) may appear more fantastic than others (such as “A cartomante”). Using a variety of stories from different points along this continuum facilitates a deeper understanding of Machado’s fantastic and how Machadian women function within this genre.

### 3. MACHADO’S FEMME FRAGILE

In several of his fantastic short stories, Machado de Assis follows nineteenth-century European literary conventions in portraying women. According to Friederike Emonds, the *femme fragile* embodies “morbid fragility and sickliness, on one hand, and decorative artificiality and sterile beauty, on the other” (EMONDS, 1997, p. 165). Moreover, the *femme fragile* often displays childlike naiveté in her inability to face the harsh realities of life (EMONDS, 1997, p. 165). In *Figuras femininas em Machado de Assis*, Ingrid Stein further explains:

4 Bulgarian-French critic Tzvetan Todorov defines *la fantastique* as “that hesitation experienced by a person who knows only the laws of nature, confronting an apparently supernatural event” (TODOROV, 1975, p. 25). Todorov argues that this hesitation, if explained by natural laws, fits into the category of *l’etrange*; if not, it belongs to *l’merveilleux*.

Na literatura europeia do final do século XIX encontra-se com frequência um tipo de figura feminina caracterizado exteriormente pela suavidade, beleza, alvura, quase transparência. Trata-se de um ser frágil, lânguido, melancólico, doentio, necessitado de repouso e com a força de vontade um tanto paralisada, incapaz para a vida e vindo geralmente a sucumbir a ela: uma figura diáfana, etérea, em relação à qual igualmente não se fazem alusões à sexualidade—questão por demais real para seu delicado mundo... Este tipo de personagem foi denominado *femme fragile*—em oposição a outro, muito difundido na literatura europeia do final do século passado, a *femme fatale*, este ligado à vida, aquele mais à morte (STEIN, 1984, p. 112).

Although Stein focuses primarily on the *femme fragile* in Machado's novels, including Raquel in *Ressurreição* and Flora in *Esaú e Jacó*, her observations also apply to female characterization in Machado's fantastic short stories, in which Machado describes women subjugated to the patriarchal impositions of Brazilian society. Their weakness and death — often the result of male oppression — contrasts sharply with the strength and vitality of men. An analysis of these Machadian *femmes fragiles*, however, reveals that their male counterparts often succumb to the same naïve thought processes and encounter tragic consequences as a result. Furthermore, many female characters prove to be more logical than their male companions, thus undermining the patriarchal illusion of male superiority that permeated nineteenth-century Brazil and revealing the need for social change.

### 3.1. WOMAN AS FOIL FOR RATIONAL MAN

One of the most prominent manifestations of the *femme fragile* stereotype in Machado's fantastic stories is the juxtaposition between a woman's superstitious credulity and the logical rationality of her male counterpart. In "O anjo das donzelas" and "A cartomante," as just two of several examples, female characters make choices based on superstitious beliefs, thus provoking patronizing and condescending disapproval from their male companions. Whereas Machado portrays women as ingenuous and irrational, he presents men as models of rational thought. Despite the apparent rift between male rationality and female credulity, however, a careful reading reveals that both men and women adopt either superstitious or reasonable viewpoints to support their desired belief systems. Moreover, the male characters in Machado's stories — and by extension Brazilian society — are often the source of the superstitions they so emphatically denounce.

In "O anjo das donzelas", the young and beautiful Cecília dreams an angel appears to place her under a vow of celibacy. The angel presents her with a ring as a reminder of her commitment, with strict instructions never to remove it. Over the years she honors her vow and develops a "terror invencível" of falling in love and marrying, turning down suitor after suitor (MACHADO, 1864). As an old woman, her cousin Tibúrcio visits and reveals that years before he had the ring placed on her finger while she slept. She removes it only to discover Tibúrcio's inscribed initials, learning she had believed in a fantasy her entire life.

According to Darlan Lula, the covenant with the angel is only possible because Cecília's spirit is "impregnado de sujeições supersticiosas e de crenças no sobrenatural, contribuindo para isso as suas constantes leituras de novelas que a levavam para um outro mundo, imaginativo e fértil" (LULA, 2005, p. 59). Her deeply held belief in the angelic visitation blinds her to reality. Even her name holds symbolic value. As Adriana da Costa Teles explains, "Cecília" shares the same root with the Latin *caecus*, which means "blind." Teles continues:

Cecília, enquanto donzela romântica e ingênua, como é caracterizada, é, antes de qualquer coisa, uma cega para com os fatos da vida e do mundo, reclusa que está em sua alcova a fazer leituras que a conduzem a uma visão romantizada da vida. (TELES, 2013, p. 163-164).

Cecília's constant reading of romantic novels fills her head with idealized notions and blinds her to the fact that the angel was nothing more than an invention of her credulous mind. As a result, she rejects all who try to court her and misses many opportunities to receive the happiness she so desperately desires. Cecília replays the vision repeatedly in her mind, trying to find comfort and reassurance in her devotion to the vow. Despite her occasional doubts, however, she cannot break free from her superstitious nature and is doomed to loneliness.

Tibúrcio, on the surface, represents intelligent rationality. He provides the logical explanation for Cecília's dream. Even after this explanation, Cecília cannot free herself completely from the superstitions nurtured over the years. When she reveals that she still believes in the angel's visit, Tibúrcio exclaims, "você quer

contestar uma verdade com uma superstição? Ainda acredita em sonhos!” (MACHADO, 1864). Machado clearly sets up the illogical and credulous Cecília as a foil to her sensible male companion. Had she sought a rational explanation for her supposed vision, Cecília would not have believed in “uma coisa toda de imaginação” (1864). Cecília never fully realizes the misguided nature of her beliefs and never recovers the wasted years of her youth. It seems Machado de Assis reinforces the gullible nature of the *femme fragile* in what could be perceived as a critique of monasticism. We must remember, however, that Cecília’s superstitions originate not from religion but from the fanciful notions she learns from reading romantic novels primarily written by men. In this subtle critique of romanticism, Machado intimates that many times men are the source of the same superstitious behaviors they so harshly criticize when adopted by women.

“A cartomante” narrates the consequences of an adulterous relationship between Camilo and Rita. After a decrease in Camilo’s extramarital visits, Rita consults a fortune-teller to assuage her fears. One day Camilo receives a message from Vilela, his best friend and Rita’s husband, requesting he visit them immediately. Frightened that Vilela has finally discovered the truth of their affair, Camilo visits Rita’s fortune-teller, who ensures him everything will turn out all right. He confidently arrives to Vilela’s house only to be shot and killed by his friend, who also just murdered his wife.

In “A cartomante,” Rita’s superstitious behavior initially contrasts with Camilo’s logical actions, but ultimately he falls prey to the irrationality he so strongly condemns. Near the beginning of the story, Rita discusses her visits to the fortune-teller and

Camilo belittles her for this superstitious practice. He asks, “Tu crês deveras nessas coisas?” (MACHADO, 1884). Camilo, who takes pride in his logical nature, looks down on Rita and out of pity decides not to “arrancar-lhe as ilusões” (MACHADO, 1884). Lula explains how Rita’s beliefs contrast with Camilo’s logical thoughts and represent the erroneous thinking of women:

A superstição e a religião são ensinamentos atribuídos à mãe. No momento em que Camilo se livrou da sua influência e foi beber em outras fontes tais como o ensino acadêmico, colocou todas as suas lições “na mesma dúvida” e em seguida “em uma só negação total”. Está completo na figura de Camilo o ciclo de pensamento que o homem perfaz, chegando à racionalidade. Machado parece sugerir que a percepção do homem àquela época é diferente da percepção da mulher, envolvida em condicionamentos supersticiosos. (LULA, 2005, p. 61).

In Camilo’s view, superstition and religious beliefs are passed down from generation to generation through the mother. No longer a child, Camilo embraces a form of apathetic agnosticism. He no longer believes in religion or superstition, but he also does not actively disbelieve. When confronted with “mistério” he shrugs his shoulders and carries on. Having arrived at rationality through education, Camilo frees himself from the chains of female superstition. Rita, on the other hand, remains shackled to them her whole life, readily accepting the supernatural.

One of the ironies of “A cartomante” is that Camilo, who places so much importance on logical thought, ultimately relinquishes his academic training in favor of a superstitious

worldview he initially learned from his mother. When Vilela summons him, Camilo vacillates between believing and doubting that Vilela has discovered the affair, which mirrors his wavering between believing in reason or the supernatural. It does not take long for his apparent rationality, including the correct conclusion that Vilela has indeed discovered the affair, to erode and give way to blind faith in the fortune-teller's reassuring words. His behavior during the consultation reveals the exact opposite of the trope so strongly developed in the beginning of the story. Instead of the woman acting as a foil for the rational man, in the final scene it is the man whose gullibility stands in sharp contrast to the woman's cunning intellect. The female fortune-teller manipulates Camilo's fears and motivates him to lean in close, "para beber uma a uma as palavras" (MACHADO, 1884). His payment of five times the usual sum reveals the value he places on her affirmations, and as he reflects on them his childhood beliefs return, "lentas e contínuas" (MACHADO, 1884). Camilo's decision to actively embrace and trust the superstitious worldview the fortune-teller inhabits quickly leads him to his deadly encounter with Vilela and undermines the trope developed so convincingly in the first half of the story. While the story presents men as more rational than women, in the end it becomes clear that superstition is not unique to women, and that rationality is not unique to men. Both men and women can adopt naïve ideas, and both can develop a rational approach to life.

In both "O anjo das donzelas" and "A cartomante" men perceive women as inferior in their capacity to think reasonably,

but Camilo exhibits the same credulous tendencies he criticizes in Rita. In attempting to distance themselves from female thinking, Tibúrcio and Camilo adopt the view of women so prevalent in Machado's time:

Nenhum espírito racional rondava-lhes as cabeças, pelo contrário, elas recebiam os ensinamentos das mães a serem devotas, crentes na fé, viviam às rodas com as mucamas, ouvindo-lhes fervorosas crenças em manifestações sobrenaturais. (LULA, 2005, p. 60).

Cecília and Rita embody the “weak, helpless, and sickly” nature of the *femme fragile* (EMONDS, 1991, p. 166). Their “sickly” nature is not the result of physical malady, as is common with other *femmes fragiles* in literature; rather, it is the result of their irrationality. Machado initially portrays these women as unable to think for themselves and dependent upon patriarchal systems. As a result, the domineering men in their lives ridicule them — Tibúrcio disparages Cecília for valuing superstition over reason and Camilo criticizes Rita for consulting a fortune-teller. Initially, these two stories appear to vindicate a chauvinistic perception of woman as foil for rational man. Fitz concedes that similar conclusions can be drawn from Machado's novels, but he points out that this interpretation is incomplete: “[Machado's] major female characters do serve, in a sense, as foils to many of his male characters. Or, it might be argued, his famous male characters... can be read as foils to his female characters” (FITZ, 2015, p. 205). In the case of “A cartomante,” the astute fortune-teller contrasts sharply with the outwardly skeptical but inwardly credulous Camilo. In “O anjo das donzelas”, Tibúrcio, as

well as the romantic writers, prove to be the source of Cecília's ingenuousness, thus undermining the notion that women are the source of superstitious thought. Although Cecília and Rita appear to serve as foils to the rational Tibúrcio and Camilo, Machado de Assis almost always problematizes this aspect of the *femme fragile* trope by highlighting the suspect behaviors of men who view women with condescension or even contempt. Machado furtively dismantles this aspect of the *femme fragile* stereotype by suggesting that, as a whole, women are intellectually equal to men. There are certainly individual exceptions to this idea (Cecília being one of the most prominent in Machado's fantastic fiction), but several of Machado's stories reveal that men, too, fall prey to superstition (Camilo being the prime example). The differences in these characters, then, seem more linked to their personalities than to their physiology. Adopting erroneous ways of thinking leads Cecília to a life of loneliness, Camilo to his death, and many others to suffering and unfulfilled desires. These stories clearly criticize superstition and credulousness, but perhaps the most irrational notion they denounce is the assumption that women are by nature inferior to men.

### 3.2. WOMAN AS MANIPULABLE POSSESSION

Another way in which Machado's female characters ostensibly fit into the *femme fragile* stereotype is through their portrayal as a possession controlled or manipulated by men. Isabel Cristina Hentz writes: "As mulheres eram sempre 'de alguém': filha de fulano, esposa de beltrano..." (HENTZ, 2011). They have no identity without the men to whom they are subjected. This

view of women is not restricted to his fantastic short stories but also appears in his realist fiction. In *Dom Casmurro*, for example, Bento authoritatively tells Capitu how much of her arms to show in public, acting as a master with the right to dictate her every move. Another example comes from *Quincas Borba*, in which Maria Benedita must renounce her independence to please the man who gives her social status, and become, according to Maria Manuel Lisboa, an “object-wife” (LISBOA, 1996, p. 169). In “Missa do galo,” Conceição’s husband has no qualms about sleeping with another woman, and even though Conceição knows of the affair, she can do nothing about it. Beyond simply appearing in Machado’s fiction, this attitude toward women was widespread in nineteenth-century Brazil, in which “a mulher ocupava na família uma posição secundária, inferior à do homem” (STEIN, 1984, p. 23). The woman was responsible for bearing children, keeping the house in order, and receiving her husband’s guests. According to Fitz, the Brazilian man of Machado’s day was the “absolute, unquestioned master, or ‘senhor,’ of the family” (FITZ, 2015, p. 10). Though also present in his realist fiction, this view of women as possessions to be dominated and controlled by men finds its most extreme expression in Machado’s fantastic fiction. “Um esqueleto” and “O Capitão Mendonça,” as just two examples, ascribe value to women based on their beauty, their wealth, or their subservience to male desire. But while these stories portray women as manipulable possessions, they simultaneously reveal male manipulability and expose this merchandising perception of women for what it is: an illusion of control bred by male anxiety.

In “Um esqueleto,” Alberto narrates his strange interactions with Dr. Belém. An eccentric man, Belém convinces Marcelina to marry him, after which he reveals he keeps the skeleton of his late wife in his house. To Marcelina and Alberto’s horror, Belém carries the skeleton around with him and eventually runs off into the forest, after accusing Marcelina and Alberto of betraying his trust and telling them to get married.<sup>5</sup> Belém’s first wife — the skeleton referred to in the story’s title — is certainly a possession incapable of acting for herself. Alberto first sees it resting in a glass case, suggesting Belém views his former wife as a trophy. Belém comments that when Marcelina dies he will place her skeleton beside his first wife’s, which further illustrates his twisted view of women. In the dinner scene, the skeleton is seated “com os braços sobre a mesa” (MACHADO, 1875). In order for her to be in this position, Belém must physically manipulate her bones. She has no power in and of herself and only moves when Belém maneuvers her. He also attempts to control Marcelina in a similar way, although he controls her through fear rather than physical manipulation. The revelation that he killed his first wife, mistakenly thinking she had been unfaithful to him, reflects an attitude in which the man assumes he can punish the woman as he likes. Indeed, Belém keeps the skeleton around partially so that Marcelina never forgets “seus deveres” (MACHADO, 1875). Although he regrets killing his first wife, who ultimately was innocent of any wrongdoing, he assures his new wife that should he ever suspect her of infidelity he will not seek confirmation of

<sup>5</sup> This story falls on the gothic end of the fantastic spectrum. Belém’s interactions with the skeleton, although grotesque, are not impossible. However, that Machado is invoking the fantastic mode is evident by the narrator’s comment as Alberto begins his story: “Estava-se em pleno Hoffmann.”

his suspicions: “farei justiça por minhas mãos” (MACHADO, 1875). Stein provides insight into this mentality stating that from 1603 until 1830 Brazilian law allowed for a husband to kill his wife due to infidelity.<sup>6</sup> Although this story presumably takes place several decades after the law was changed, the patriarchal sentiments reinforced by this law were certainly still alive and well. Stein adds: “O adultério masculino é determinado pela existência comprovada de uma ‘concubina teúda e manteúda’, bastando para o feminino, com base no texto vago da lei, nada mais que ‘indícios’” (STEIN, 1984, p. 29). This uneven treatment of male and female infidelity permeated Brazilian society as a whole, allowing husbands to punish their wives with no substantiated proof of adultery.<sup>7</sup> Influenced by these ideas, Belém threatens Marcelina in an attempt to force her into submission and mold her into the obedient wife he desires. Whenever Marcelina interacts with him she shows her disgust and unwillingness to comply, but she never dares refuse, fearing Belém’s retribution.

The final scene of the story highlights Belém’s view of women as manipulable possessions and, at the same time, reveals the inadequacy of portraying them as such. Before vanishing into the woods with the skeleton with no thought of honoring his marital vows, Belém simply passes Marcelina off to Alberto as if giving him a donation. Having relinquished his most recently acquired “possession,” Belém feels no more responsibility to support her. His decision to devote his life to the skeleton rather than

6 This comes from the legal code *Ordenações Filipinas*, originally instituted by Filipe II of Spain during the Iberian Union (1580–1640) and enforced until 1830. Brazil was of course a Portuguese colony until 1822, and was technically subject to Portuguese law.

7 Similar treatment of the supposedly unfaithful wife appears in “O anjo Rafael” and *Dom Casmurro*. Whereas Belém kills his unfaithful wife, in these stories the wife is banished, constituting a figurative murder as the husband removes her from his life and support forever.

to his living wife reveals something important about Belém: he recognizes that the completely submissive woman is nothing more than an illusion. He believes that, despite his threats, Marcelina has fallen in love with Alberto. Whether or not this is true is not as important as Belém's perception of the situation. In his mind, his efforts to control Marcelina have failed. Her resistance, however small, challenges the central goal of patriarchal ways of thinking. According to Dixon,

A obsessão masculina é abraçar, possuir, e nunca perder a posse da mulher. E seu maior medo, talvez, seja que ela não se deixe possuir por completo, que se transforme numa substância diferente do que se esperava, que se revele esquiva, inconstante ou fugidia (DIXON, 2006, p. 25-26).

Belém, convinced that Marcelina does not completely submit to his will, chooses the skeleton because he knows that Marcelina — or any other woman, for that matter — will never yield entirely to him, whereas the skeleton will. Only the shriveled form of a woman, with no muscles and no brain, is utterly manipulable. A real woman proves to be “inconstante ou fugidia” (MACHADO, 1875). On the surface, “Um esqueleto” seems to epitomize the manipulable women in the figure of Belém's first wife, but Machado subtly subverts the male desire of total female subservience and reveals that only a pseudo-woman can satisfy the unrealistic expectations of a patriarchal society.

Perhaps the most compelling example of woman as manipulable possession is that of Augusta in “O Capitão Mendonça”, in which the perfect, subservient female is not a woman at all, but a product of male ego. In this story, Amaral is approached by

Capitão Mendonça while at the theater. Mendonça leads Amaral to his house and introduces him to his daughter, Augusta. Proud to show off his daughter's beauty, Mendonça pulls her glass eyes out of her head, revealing that Augusta is in fact an automaton. Although frightened by Mendonça, Amaral is enamored of Augusta and returns to their house day after day. Telling Amaral that he is not yet worthy of his daughter's hand, Mendonça explains that he will surgically insert a chemical mixture into his brain, turning him into a genius and thus making him eligible to marry her. When Amaral resists, Mendonça immobilizes him and bores open his skull. The story ends when Amaral awakens and learns that it was all a dream.<sup>8</sup>

In this story, which explicitly mentions and resembles E. T. A. Hoffmann's "The Sandman" (1816), Augusta has no identity aside from being a creation of Capitão Mendonça. Her relationship with him provides further evidence of her status as manipulable possession rather than independent woman: "Via-se bem que o amor era realçado pelo orgulho; havia no olhar do capitão uma certa altivez que em geral não acompanha a ternura paterna. Não era um pai, era um autor" (emphasis added) (MACHADO, 1870). Augusta's history also reinforces this relationship. Mendonça explains that the Augusta sitting before Amaral is the fourth of his attempts to create the perfect woman. Unsatisfied with the first three products, Mendonça simply reduced them to their "estado primitivo" and tried again (MACHADO, 1870). He dismantled the

<sup>8</sup> His behavior at the very end of the story shows that men can be just as superstitious as women. Although Amaral knows the real Mendonça is not the one from his dream, he cannot overcome his superstition and consequently ignores Mendonça's invitation to visit him. The effects of his credulity are not as pronounced as those of Cecília's in "O anjo das donzelas," but the subjection of rational thought to superstition is the same.

third Augusta because she was not vain enough for Mendonça's liking. The idea that women can be melted down and reshaped by a skilled artisan is nothing short of viewing women as possessions that can be manipulated, undone, and reshaped at will by male intellect and genius.

Mendonça is very proud of Augusta — not for her being an independent woman but for being living proof of his brilliance. Laura Marafante, in a study comparing this story with Hoffmann's, calls attention to Augusta's power to express herself as evidence of her autonomy. She claims that Hoffmann's automaton, Olimpia, more fully represents the stereotypical woman of Machado's period: "comedida, calada, manipulada" (MARAFANTE, 2014, p. 7). After all, it is Augusta, not Mendonça, who states that Amaral needs to be a genius to be worthy of her love. However, Mendonça's wording when explaining this to Amaral reveals Augusta's lack of genuine independence: "Trata-se de uma condição *lembrada* por minha filha" (emphasis added) (MACHADO, 1870). Augusta does not create the condition that Amaral be a genius to be worthy of marrying her, she simply reminds Mendonça of what he had already implanted in her. Augusta's words mirror the captain's own vanity, carefully programmed in her. Although Augusta gives voice to what we perceive to be her own opinions, they originate in Mendonça's mind. This fourth Augusta, constructed more carefully than the others, says exactly what Mendonça would say because her programmed vanity will not allow her to marry a mediocre man. Moreover, if she does not behave according to Mendonça's wishes, he will certainly melt her down and try again, as he did with the previous three Augustas.

Seeing this final version of Augusta, Amaral comments that she is Mendonça's "obra-prima," to which he simply responds, "Por ora" (MACHADO, 1870). He then explains that he plans to create "coisas mais pasmosas" (MACHADO, 1870). Mendonça does not view Augusta with paternal love; rather, he views her as an object to be refined and improved. Mendonça is not the only one who shares this view, however. Amaral himself adopts this perception of her: "Augusta era... um produto de arte; o saber do autor despojou o tipo humano de suas incorreções para criar um tipo ideal, um exemplar único" (MACHADO, 1870). Against his better judgment, Amaral returns to their house day after day, feeding his infatuation with Augusta. In this respect, Augusta manipulates Amaral to the same extent that Mendonça manipulates his daughter. Amaral admires the captain's daughter not because she is human, but because she is perfect, as a result of Mendonça's manipulation.<sup>9</sup> Like "Um esqueleto," this story suggests that the patriarchal conception of the ideal woman is not a woman at all. Capitão Mendonça, dissatisfied with human women because of their independence, is only happy when he creates a woman who acts according to his desires. That he must create an automaton before considering her a perfect "woman" reveals that no human woman is as manipulable as men would like to think. Amaral views Augusta in the same way, seeing her as more beautiful and perfect than human women because she

<sup>9</sup> A similar sentiment is expressed in "Bagatela" (1859), this time by the female character. Like "Um esqueleto," this story resides on the gothic end of the fantastic continuum, containing strange men and mysterious but explainable events. In this story, Max takes in a poor girl named Gabriela and helps her become independent. Gabriela, who was removed from poverty by Max, reveals her own submission to his helpful — but nonetheless condescending—intervention thus: "Eu não sou senão o que me fizeste." Just like Augusta, Gabriela is nothing without her male architect.

is the product of male imagination. As with “Um esqueleto,” the ideal embodiment of the woman as manipulable possession is not a real woman at all but a product of man’s ego.

While the stories analyzed in this section appear to support one of two iterations of the *femme fragile*, either as a foil for rational man or as a manipulable possession, they subtly call attention to the illusion of male supremacy and suggest that the stereotypical, irrational, manipulable woman is nothing more than a fantasy perpetuated by a threatened patriarchal society seeking to retain its power.

#### 4. MACHADO’S FEMME FATALE

According to Gail Finney, the *femme fatale* image is “as old as literature,” Helen of Troy being one of the first (FINNEY, 1991, p. 51). Sabine Hake also includes Medusa, Lilith, Delilah, Judith, and Salome in this category (1997, p. 164). Usually the *femme fatale* is portrayed as a “mysterious, enigmatic, and exotic” female who stimulates male desire but does not satisfy it (FINNEY, 1991, p. 51-52). These figures often seduce men and lead them to suffering and death, with no possibility of escape. Perhaps the most famous *femme fatale* in Machado’s fiction is Capitu, whose alleged infidelity destroys Bento Santiago’s happiness and pushes him to a solitary, miserable life. Careful analysis of Machado’s fantastic short stories will show, however, that beyond threatening the existence of individual men, the *femme fatale* signals the demise of a whole system of patriarchal thinking.

#### 4.1. WOMAN AS SIREN

One of the clearest representations of the *femme fatale* in Machado's fiction is the image of the siren, particularly in "A cartomante" and "O Capitão Mendonça." In these stories, as with sirens in classical literature, the men who fall prey to their captivating power encounter suffering and often death. While the sirens of Greek mythology use their song to seduce, Machado's sirens use something else: their eyes. The power of the female gaze is evident several works of Machado, most prominently in *Dom Casmurro*, in which Bento Santiago describes the power of Capitu's famous "olhos de ressaca":

Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me (1889).

Bento feels powerless against Capitu's eyes, and, as the story continues, he is captivated — even obsessed — by them. Lisboa asserts that at this point of the novel Capitu is "in full command of her siren song" (LISBOA, 1996, p. 222). Ferreira-Pinto writes that, to Bento, Capitu is "another version of the seductive Eve... a sketch of the powerful Medusa with her dangerous, hypnotizing eyes" (2004, p. 21). And like these siren figures, Bento's reactions to Capitu's gaze eventually leads to his downfall. Similarly, as Eugênio Gomes points out, women's eyes in the Machadian

fantastic exercise “um papel decisivo e mesmo tirânico de sedução amorosa” (GOMES, 1967, p. 99). The encounters between men and women in these stories almost always include suffering or death. Nevertheless, far from being driven by bloodlust or sadism, these women are motivated — whether consciously or not — by a survival instinct. In a patriarchal society that strips women of every other power and opportunity, seducing men is one way in which they can challenge the myth of male superiority and improve their situation.

In “A cartomante,” Rita functions as the seductress who leads Camilo to his downfall, her gaze challenging the male-dominated world in which she lives. When Camilo first meets Rita, the wife of his childhood friend Vilela, he notes her beauty and her “olhos cálidos” (MACHADO, 1884). As he and Rita spend more time together, Camilo notices that Rita’s “olhos teimosos... procuravam muita vez os dele,” even before consulting her husband’s eyes (MACHADO, 1884). Like many men encountering sirens, “Camilo quis sinceramente fugir” but is unable to break free of her grasp: “Rita, como uma serpente, foi-se acercando dele, envolveu-o todo, fez-lhe estalar os ossos num espasmo, e pingou-lhe o veneno na boca. Ele ficou atordoado e subjugado” (MACHADO, 1884). Like Adam in the Garden of Eden, Camilo struggles in vain against the fatal influence of the Eve figure, corrupted by the serpent’s deception. Entangled in her monstrous grip, Camilo continues his adulterous relationship with her until his death at Vilela’s hands. Rita functions as the *femme fatale* who quite literally leads the man to death, and in this case she dies along with her victim. Rita’s fatal seduction is best understood when considering Lisboa’s

comment: “If Machado’s portrayal of the monster woman is not uniformly flattering, therefore, nevertheless it always contains an indictment of its probable source, pinpointed as contextual rather than innate” (LISBOA, 1996, p. 259). Rita’s behavior, although adulterous, is motivated in part by the restrictions society places on her. Unable to exert influence in healthy ways because of her oppressive environment, she resorts to seduction to assert what little independence she retains. Despite her apparent naïveté, her seductive gaze entraps Camilo and turns the myth of male dominance on its head.

In “O Capitão Mendonça,” Augusta’s eyes conquer Amaral’s heart and lead him to his demise. Upon seeing her “dois belíssimos olhos verdes” (MACHADO, 1870). Amaral studies her more intently, interpreting every gesture as flirtatious and inviting. Like the siren’s song, Augusta’s eyes draw him in and cloud his judgment, encouraging him to stay in Mendonça’s sinister house. At one point Mendonça removes Augusta’s eyes to show Amaral the level of craftsmanship. Seeing her grotesque eyeless head causes repulsion, disgust, and horror, but something entirely different replaces these feelings once Mendonça replaces the eyes in their sockets: “Uma sensação nova, que não sei se era amor, se admiração, se fatal simpatia. Quando fitava os olhos dela dificilmente podia afastar os meus” (MACHADO, 1870). When Amaral finally leaves the captain’s house, he cannot clear his mind of the “imagem da moça [que] flutuava entre o nevoeiro da [sua] imaginação” (MACHADO, 1870). Much like Capitu’s “olhos de ressaca,” Augusta’s enchantment over Amaral simultaneously pushes him away while drawing him closer as he finds “[a] fascinação

do olhar da moça” figuratively intoxicating. When Mendonça describes his plan to bore into Amaral’s brain in order to turn him into a genius, the captivated lover pays little attention because his eyes are “embebidos nos de Augusta” (MACHADO, 1870). Had he recognized Augusta’s seductive power as an entrapment, he may have avoided his fate. When Amaral finally realizes his plight and contemplates escape, he concedes:

Uma força me prendia, e dificilmente poderia eu arrancar-me dali; era Augusta. Aquela moça exercia sobre mim uma pressão a um tempo doce e dolorosa; sentia-me escravo dela, a minha vida como que se fundia na sua; era uma fascinação vertiginosa (MACHADO, 1870).

Her enslaving power leads Amaral to his downfall. The gaze of Augusta’s captivating green eyes draws Amaral back to Mendonça’s house, against his better judgment, eventually entrancing and paralyzing him as the captain drills into his brain.

As mentioned before, Augusta’s identity as automaton creates an image of complete deference to male authority. She is clearly manipulated by Mendonça, but her powerful gaze transforms her into manipulator when interacting with Amaral. Throughout the story both Amaral and Mendonça affirm that Augusta is perfect, exhibiting all the characteristics a woman should have. Curiously, Augusta’s power of seduction is her most pronounced trait, revealing the extent to which these men, especially her creator, view women as capable — or incapable — of assuming other roles. If Augusta, the perfect woman according to male standards, is first and foremost a seductress, what options are left for mortal women other than using their beauty to seduce and influence the

men around them? This story powerfully highlights the chauvinist view that women's value is determined primarily by their sexual appeal. In a society permeated by these notions, it is little wonder that so many of Machado's women become sirens. Rather than condemning this behavior, "O Capitão Mendonça" illustrates how much their patriarchal society has reinforced it.

In both "A cartomante" and "O Capitão Mendonça," women captivate men through the intoxicating power of their sexual gaze, leading them to their demise. However, these women utilize their sexuality as one of the few tools to which they have access in an oppressive patriarchal system. Although the role of siren is not silent or submissive, these stories call attention to its prevalence and suggest that if women were given more access to educational and professional opportunities, they would not have to resort to their powers of seduction to assert their independence. In addition to calling attention to women's limited options in society, this trope is in itself a challenge of patriarchy. Carla Rodrigues writes that the inclusion of the female gaze in Machado's fiction constitutes an "ousadia machadiana." She writes:

Às mulheres de seu tempo não era dado o direito de olhar, privilégio masculino da sedução. Baixar os olhos diante de um homem era a regra social em vigor. Sustentando o olhar para um homem de forma desafiadora, Capitu seria uma mulher de vanguarda; ela não apenas olha Bentinho com amor, mas, sobretudo, usa o olhar como expressão para seduzir e confundir. (RODRIGUES, 2008, p. 62)

In the same way that Capitu's gaze challenges male dominance, the siren figures in these stories use their gaze not

only to seduce but to confuse. Seduction — represented most commonly through the symbol of the female gaze in these stories — is, according to Regina Chicoski, “uma arma feminina, afinal é o que dá poder à mulher. Assim, o feminino deixa de ser considerado o lado frágil e dominado passando a ser visto como o ser dominante” (CHICOSKI, 2008, p. 2). It is the seductive gaze—whether intentional or unintentional — that allows Machadoian women to break free from their role as subjugated, submissive, and manipulable objects, transforming them from *femmes fragiles* into *femmes fatales*. While these sirens still function in a stereotypical role, they move toward independence by deconstructing the notion that women are powerless beings destined to be dominated by men. Hélène Cixous discusses the Medusa, a common iteration of the *femme fatale* in literature: “You only have to look at the Medusa straight on to see her. And she’s not deadly. She’s beautiful and she’s laughing” (CIXOUS, 2003, p. 133). Similarly, in Machado’s fantastic fiction the siren figures are beautiful. Although they appear to threaten the entire male sex, they primarily subvert those aspects of the patriarchal system that oppress women. These stories invite readers to “look at the Medusa straight on” in order to see her for what she really is: a woman who is not dangerous, but beautiful and different, and who yearns for equal access to opportunities in society.

#### 4.2. WOMAN AS FANTASTIC OTHER

In addition to appearing as sirens, women in Machado’s fantastic operate as *femmes fatales* by functioning as the fantastic element that challenges male rationality. This is the case in “Sem

olhos” and “O Capitão Mendonça.” While discussing how females relate to the fantastic, Cynthia Duncan writes:

Because male narrators are attempting to carve out a gendered subject position from which they can tell the story, the female characters are pushed into the role of Other, representing not only difference but also danger. (DUCAN, 2010, p. 244).

She explains that men designate women as “Other” when they fail to comprehend or accurately describe them (DUNCAN, 2010, p. 135). When confronted with the apparently supernatural qualities of women, Machado’s male narrators feel threatened and respond by thrusting them into the realm of the incomprehensible other, the dangerous *femme fatale* who “never really is what she seems to be” (DOANE, 1991, p. 1). Viewed in this way, women seem to be diametrically opposed to men, embodying that which cannot be explained and therefore representing danger. In other words, when a woman is identified as other, she acts as a *femme fatale* who exceeds the bounds of male reason and rationality and threatens to undermine patriarchal superiority. In *Dom Casmurro*, Bento views Capitu as a *femme fatale* who leads him to his downfall by what he perceives as her beguiling and adulterous behavior. While her alleged adultery remains questionable, Capitu’s representation as dangerous permeates the novel as well as much scholarly criticism, stemming initially from José Dias’s negative evaluation and later from Bento’s jealous reflections about her. Capitu appears, according to Lisboa, as “independent, unfettered and fearless, different, ‘other’” (DIAS, 1996, p. 222). John Gledson posits that “Capitu cannot be ‘explained’, if by that

we mean reduced to one or other of the false alternatives which a simplistic social or emotional version of human psychology might propose” (1984, p. 72). Because she defies categorization, Capitu embodies a dangerous incomprehensibility to men. Likewise, in “O Capitão Mendonça” and “Sem olhos” the male characters’ perception of women is similar to Bento’s image of Capitu. The fantastic *femme fatale* challenges and dismantles reason and logic, thus undermining the entire system of patriarchy. Both the natural and supernatural *femmes fatales* point to “otherness” in that they defy male comprehension. In this way, these fantastic female “others” challenge male conceptions of reality and expose how men reject women who do not satisfy patriarchal expectations.

In “O Capitão Mendonça,” Augusta represents the fantastic other in her incredible origins and in her absolute perfection, while at the same time exposing the “otherness” of natural women. Until Augusta enters the story, Amaral’s interactions with Mendonça seem totally possible, even if perhaps a little mysterious. But when Mendonça holds “os dois belos olhos da moça” in his hand after removing them from her head, Amaral is confronted with the fantastic (MACHADO, 1870). This effect is compounded when Amaral notices that Augusta’s eyes, even when removed from her body, are still fixed on him: “Separados do rosto, não os abandonara a vida; a retina tinha a mesma luz e os mesmos reflexos” (MACHADO, 1870). Augusta’s supernatural green eyes retain their capacity to process what is happening, causing Amaral to question what is real:

A menina era realmente um produto químico do velho? Ambos mo haviam afirmado, e até certo

ponto tive a prova disso. Podia supô-los doidos, mas o episódio dos olhos desvanecia essa ideia. Estaria eu ainda no mundo dos vivos, ou começara já a entrar na região dos sonhos e do desconhecido? Só a fortaleza do meu espírito resistiu a tamanhas provas; outro, que fosse mais fraco, teria enlouquecido. E seria melhor. O que tornava a minha situação mais dolorosa e impossível de suportar era justamente a perfeita solidez da minha razão. Do conflito da minha razão com os meus sentidos resultava a tortura em que me eu achava; os meus olhos viam, a minha razão negava. Como conciliar aquela evidência com aquela incredulidade? (MACHADO, 1870).

Amaral experiences the hesitation Todorov considers so essential to the fantastic. He cannot deny what his eyes have seen, and yet he cannot initially accept what reason tells him is impossible. To him, everything about Augusta represents what cannot be. It is for this reason that he struggles so much to decide whether her alleged “origem misteriosa e diabólica” is real (MACHADO, 1870). In addition to her incredible existence as a “produto químico”, Augusta represents the fantastic—the impossible — because she surpasses natural women in her qualities (MACHADO, 1870). Amaral describes her thus:

Augusta era tão bela como as outras mulheres — talvez mais bela—, pela mesma razão que a folha da árvore pintada é mais bela que a folha natural. Era um produto de arte; o saber do autor despojou o tipo humano de suas incorreções para criar um tipo ideal, um exemplar único. (MACHADO, 1870).

It is precisely her perfection that places Augusta in the realm of the fantastic. That she sees herself as different from other women becomes apparent when she tells him that “todas as

outras mulheres são filhas bastardas, eu só posso gabar-me de ser filha legítima, porque sou filha da ciência e da vontade do homem” (MACHADO, 1870).

In her perfection, however, Augusta reveals the “otherness” of natural women, whom men cannot simply melt down and reshape at will. The fantastic *femme fatale* defies categorization and represents unknown ability in male eyes. Augusta has been purified of the “incoreções” of natural women, which are what Amaral calls the different and dangerous aspects of female nature. Augusta’s self-identification as daughter of the “vontade do homem” reveals that she is nothing more than the product of patriarchal projections of what constitutes the perfect woman. In this case both Amaral and Capitão Mendonça prefer an artificial automaton to a human woman. Natural women are unfathomable and threaten their illusion of superiority. It is precisely Augusta’s perfection that highlights the unknown ability of fallible, but real, women in their eyes. Hentz highlights the fact that Machado’s female character resides “fora dos modelos femininos do período” (HENTZ, 2011). She posits that Augusta’s artificial nature authorizes her to “transgredir os papéis sociais atribuídos às mulheres em seu período” (HENTZ, 2011). In both her behavior and her appearance, Augusta subverts reality by challenging the natural limits of femininity. In this patriarchal society, only an artificial woman is permitted to break free of male expectations. This calls attention once more to the oppressive conditions in which nineteenth-century Brazilian women lived. As with the other characters analyzed in this study, Augusta does not explicitly criticize gender relations in Brazil; rather, by personifying

chauvinist conceptions of the ideal woman, Augusta exposes the patriarchal pipe dream of male control and female subservience as an impossible and cancerous myth.

In “Sem olhos”, Cruz recounts of his encounters with Damasceno, his half-crazy neighbor. After a few conversations, Damasceno relates a tragic story to Cruz. Damasceno fell in love with the married Lucinda, noting how she always avoided looking into his eyes for fear of falling in love with him as well. When she finally looks longingly into Damasceno’s eyes, her jealous husband discovers them and, as a form of punishment, burns out her eyes. On the night Damasceno dies from illness, Cruz sees Lucinda’s ghost, an image that haunts him for the rest of his life.

Lucinda’s ghost transgresses the bounds of reality and calls attention to how men punish in subordinate, “other” women. When Damasceno first sees Lucinda’s ghost, it is not clear whether or not he is simply hallucinating, especially since his other interactions with Cruz suggest he is mad. But Cruz, a judge — the embodiment of rationality — also witnesses the awful specter of Damasceno’s love: “De pé, junto à parede, vi uma mulher lívida, a mesma do retrato, com os cabelos soltos, e os olhos... Os olhos, esses eram duas cavidades vazias e ensanguentadas” (MACHADO, 1876). He remarks that, faced with this apparition, “senti esvaírem-se-me as forças e quase a razão” (MACHADO, 1876). Lucinda’s ghost, a lingering shadow of the real Lucinda, directly challenges Cruz’s logical explanations. The fantastic element of the story becomes even more powerful when he reveals that Damasceno’s story was another of his deranged illusions, “uma simples invenção de alienado” (MACHADO, 1876). Although Cruz cannot explain how

or why he saw Lucinda's eyeless face, he staunchly affirms that he indeed saw her apparition. His hesitation in the face of the supernatural haunts him for the rest of his life. And because he gives no reason to doubt his story, the same hesitation persists in the reader after the story ends.<sup>10</sup> Lucinda's appearance constitutes a *femme fatale* who threatens the solidity of male certainty. The most horrifying aspect of Lucinda's ghost is her bloody eye sockets, a gory reminder of how her husband punishes her for the illicit glance that reveals he does not control her as completely as he thinks. His revenge is an immature response to the discovery that Lucinda is "other" — Lucinda's imperfect submission to his authority constitutes a threat to his power. Unable to live with this frightening prospect, he mutilates her in a final assertion of superiority. Thus, Lucinda's unnatural specter acts as the fantastic element of the story while her natural, human body reflects the brutal subjugation under which many Brazilian women of the time found themselves.

Each of the female characters analyzed embody the *femme fatale* to some extent, whether as a siren or fantastic other, in that they signify the death or destruction of male authority. They challenge patriarchal views of gender roles and draw attention to the damaging ways in which males respond to these perceived threats. Like Capitu, each of these women remains "um enigma, isto pela impossibilidade de delinear-la e concretizá-la. Por mais que se procure apreendê-la, ela sempre escapa" (STEIN, 1984, p. 105). Such impossibility of comprehending the other is part of

---

<sup>10</sup> Based on a strict Todorovian approach, Fernandes considers "Sem olhos" the only truly fantastic of Machado's stories since the hesitation between strange and supernatural is never fully resolved (2003).

what constitutes the fantastic in the male narrators' perspective. In these stories, perhaps the most striking concept that escapes their comprehension is true femininity, free from patriarchal impositions. As Anélia Pietrani writes, Machado's women are "personagens consideradas 'assustadoras' aos olhos masculinos. Transgridem os sistemas delimitadores da cultura patriarcal... sendo, portanto, consideradas símbolos da desordem" (PIETRANI, 2000, p. 53). Nevertheless, Mary Ann Doane cautions us not to view the *femme fatale* as "some kind of heroine of modernity," explaining that she is nothing more than "a symptom of male fears about femininity" (DOANE, 1991, p. 3). The *femme fatale* challenges male authority to some extent, but she does not represent the full potential of women. In these stories, these figures are not enviable — they are oppressed and shunned by the men around them. Hake explains that, despite her power, the *femme fatale* "remains a cipher and a chimera, the underside of socially determined constructions of gender" (HAKE, 1997, p. 164). Rather than being celebrated as a heroic figure, the *femme fatale* — whether she appears as a siren or as a fantastic other — is feared, even hated by those she threatens. She does not choose this role, but rather assumes it "out of circumstantially enforced necessity" (LISBOA, 1996, p. 259). Becoming a *femme fatale* is arguably the most effective way for a woman to voice her opinions and exert her influence in a male-dominated society, but it is a temporary and untenable solution. It often reinforces misconstrued and imbalanced gender roles. By presenting women as sirens and as fantastic others, Machado does not advocate that Brazilian women should aspire to these roles. He exploits these

stereotypes to call attention to the diseased nature of patriarchal thought and the need for monumental and systemic change.

## 5. SOCIAL CRITICISM IN THE FANTASTIC FICTION OF MACHADO DE ASSIS

Todorov asserts that fantastic literature is “nothing more than the uneasy conscience of the positivist nineteenth century” (TODOROV, 1975, p. 169). If that is true for Machado’s fantastic as well, how do his stories — which at first glance seem blatantly misogynistic — perform this function in the context of gender inequality? If, as Jackson argues, the fantastic is truly focused on the “dissolution of an order experienced as oppressive and insufficient” (JACKSON, 1981, p. 180), can we consider these Machadian stories to be fantastic in their function as well as in their form? On the surface, Machado does not seem to openly condemn the chauvinistic portrayal of women in his stories. In fact, his female characters seem to conform perfectly to Fitz’s description of how Machado’s women are often interpreted: “less than admirable,” “meretricious and fickle,” and “presented to the reader in less than sympathetic, even misogynistic, ways” (FITZ, 2015, p. 6). The tropes of the *femme fragile* and the *femme fatale* seem to promote these condescending views of women. And with no clear calls for social change, Machado’s fantastic fiction seems to reinforce the patriarchal traditions of his time. Despite his apparent sexism, Fitz asserts that the Brazilian master was “fully aware” of the danger of “patriarchal ways of thinking” (FITZ, 2015, p. 8), and that he, “the ultimate craftsman,” was not careless in creating his female characters (FITZ, 2015, p.

194). Gledson likewise cautions us against simplistic readings of Machado: “Não deveríamos pensar, só pela maneira como retrata as mulheres, que Machado julgasse que fossem assim por sua própria natureza” (GLEDSON, 2006, p. 60). Although Machado’s works appear to support patriarchy, they contain veiled — yet strong — critiques of gender inequality. While we have demonstrated how Machado discreetly denounces chauvinist ideals in his fantastic stories, we have yet to explain *why* he disguises his critiques in the first place. Machado de Assis’s indirect approach to social criticism was influenced in large measure by the expectations of his readership.

All of the stories used in this study were published in the *Jornal das Famílias*, with the exception of “A cartomante” (published in the *Gazeta de Notícias*). According to Álvaro Simões Júnior, the *Jornal das Famílias* was directed to a public that was mostly female, “oferecendo-lhe moda, receitas, conselhos para a vida doméstica e literatura amena, sentimentalista e edificante” (2009, p. 15). This explains in part why Machado nearly always resolved the fantastic elements of his stories — he did not want to “maltratar os róseos nervos ou desalinhar as tranças de suas fiéis leitoras” (FERNANDES, 2003). If he included too many fantastic elements, or if he did not resolve most of them, he risked offending his primary audience. In addition to being considerate of women’s tastes, however, a more practical explanation exists: the subscription to the journal was paid for by these Brazilian women’s husbands. For this reason, Jaison Crestani remarks that Machado had felt himself on a knife-edge. In the sense that he had the “obrigação de não escandalizar o pai

ou marido que pagava pela assinatura do jornal e, ao mesmo tempo, seduzir a mulher que o lia” (CRESTANI, 2009, p. 68). Regardless of his personal views, Machado needed to please his readers (and their husbands), hence the recourse to indirect rather than blatant criticism of the crippling patriarchal attitudes so prevalent in his day.<sup>11</sup> Machado may have recognized that one of the most effective ways to achieve social change is not to offer solutions but rather to simply magnify perspectives and systems of thought. This allows readers to draw their own conclusions about the validity of these structures.

In addition to including social criticism in his fantastic fiction, Machado subtly inserts it into his novels as well. For example, Ferreira-Pinto writes that *Dom Casmurro* portrays the condition of Brazilian women but simultaneously “problematizes that condition through the use of ambiguity and an unreliable narrator, thus inviting the reader to look at it in a critical way” (FERREIRA-PINTO, 2004, p. 26). Just as he does in his fantastic fiction, Machado puts patriarchal society on display for readers to analyze it for themselves. Fitz remarks:

Machado wants his New Reader to do to the text she or he is reading, interpreting, and analyzing exactly what he (Machado) wants this same reader/citizen to do to her or his society: Think seriously about all this, his texts seem to say to us; consider what is truly going on (slavery, the effects of slavery, and the suppression of women, for example), and decide whether things should continue as they are or be changed and whether a new and more

11 It is also possible that, in addition to protecting his livelihood, Machado veiled his criticism to ensure that his stories would circulate more, thereby reaching more people and subtly planting the idea that patriarchy was a broken system that needed replacing.

progressive society should be constructed, one which would involve a radical change in the status of Brazilian women. (Fitz, 2015, p. 21-22)

Hopefully, as readers study Machado's realist and fantastic fiction, they will identify unhealthy attitudes and behaviors and feel motivated to correct them. This impetus for social change, if adopted correctly, does not lead readers to "replace one hierarchical structure with another but merely to extend our perceptions as a way of opening a space for those who have been marginalized" (DUNCAN, 2010, p. 44). Thus, Machado's dismantling of patriarchy does not include a call for a woman — dominated society. It simply seeks to broaden readers' perception of gender roles and recognize the problematic attitudes we need to overcome.

Although Machado denounces patriarchy in his realist works, using the fantastic allows him to include exaggerated elements that expose patriarchy in ways not possible in his realist fiction. According to Maria Batalha, he seems to understand that "é através do fantástico que a verdade dos monstros reais que a sociedade e a cultura secretam podem vir à tona" (BATALHA, 2011, p. 19). Indeed, many of Machado's most monstrous figures, who also embody the strongest critiques of patriarchal society, are supernatural, such as the automaton Augusta and Lucinda's ghost. If he had adhered strictly to realist conventions, these women would not appear in his works because they cannot be found in reality. As Machado matured as a writer, he came to view realism as increasingly "superficial," "restrictive," and "inadequate" for his goals as a social thinker (FITZ, 2015, p. 6). Turning to the fantastic allowed him to surpass certain boundaries, exploring alternate ways of thinking and of addressing

gender issues. The tropes of the *femme fragile* and the *femme fatale* also manifest themselves in Machado's realist fiction, but in his fantastic fiction they are exaggerated and quickly identifiable. In his novels, Machado teases and slowly draws out his critiques of patriarchy. In his fantastic short stories, due to limitations of space, Machado must get right to the point in simultaneously presenting and dismantling patriarchal conceptions of women. His liberty to include what lies beyond reality allows him to conjecture what might happen to Brazilian society if chauvinistic ideas propagate. These themes appear in his realist fiction as well, but addressing them through the lens of the fantastic allows him to explore their flaws in starker relief.<sup>12</sup> Restrained by the limits of reality when writing in the realist mode, Machado turns to the fantastic to magnify the problems of patriarchal thinking and broaden our perspective on gender relations in Brazil.

Machado's recourse to the fantastic constitutes a performance and exaggeration of concepts of gender. His fantastic stories, which are all explicitly or implicitly narrated by men, expose the silencing of women's voices in his time, but without passing final judgment. He never thrusts his views upon his readers, but they are "always there for the careful reader to discern" (FITZ, 2015, p. 5). Machado's presentation of women in his fantastic fiction subtly but clearly brings to light the negative consequences of pigeonholing women into stereotypical roles. Instead of proposing new female stereotypes in these stories, Machado shows how perpetuating

12 The presence of similar tropes and critiques in both his fantastic short stories and his novels may signify that the short stories were trial runs for his novels, constituting his attempt to discover how to incorporate the criticism he wanted without being too blatant about it. It is reasonable to view his short stories, especially his earlier ones, as explorations of themes that he will later expand in his novels.

old ones leads to suffering and death. The images of the *femme fragile* and *femme fatale* help readers recognize that no woman (or man) fits perfectly into any stereotype. Focusing on that fact also helps readers understand that a given story “is not a tale about an actual woman, but a story about the narrator’s perception of that woman” (DUNCAN, 2010, p. 134-135). Machado’s short stories — especially his fantastic ones — are what Dixon calls “some kind of virus” that challenge and problematize binary ways of thinking (DIXON, 1992, p. 109). They draw attention to the problems faced by Brazilian society and motivate readers to view women not as “a single monolithic entity” (FITZ, 2015, p. 97), but as individuals. Through careful inclusion of the fantastic in his short stories, Machado de Assis challenges and subverts readers’ conceptions of gender, in hopes of laying bare the inadequacies and inequities of nineteenth-century Brazilian patriarchy.

While we have attempted to fill a gap in Machadian studies by analyzing the major female characters of his fantastic fiction, we fully recognize that the present study does not cover every aspect of Machado’s fantastic stories, or even of women in those stories. We echo Raimundo Magalhães Júnior’s statement from the preface to Machado de Assis: *Contos fantásticos*: “Não pretendemos, com estas breves observações, exaurir o estudo dos elementos fantásticos na obra machadiana, isto é tarefa por cumprir, pois a obra machadiana se oferece a múltiplas leituras e muito há ainda por ser dito” (38). We do not claim to have exhausted the theme of women in the Machadian fantastic; rather, we present one of the many “plausible lines of interpretation” (FITZ, 2015, p. 5) available in Machado’s fantastic fiction. The multiplicity of possible readings

is precisely what makes his work resistant to closure and, in the face of attempts to find the “right” way to interpret Machado, renders it truly fantastic.

## REFERENCES

Batalha, Maria. (2011). Introdução: Primeiras conversas. *O fantástico brasileiro: Contos esquecidos* (p. 9-19). Rio de Janeiro: Caetés.

Chicoski, Regina. (2008). A trajetória feminina entre os Séculos XIX e XX na obra *Missa do Galo: variações sobre o mesmo tema*. *Fazendo Gênero 8: Corpo, Violência e Poder* (Conference Presentation). UFSC, Florianópolis.

Cixous, Hélène. (2003). *The Laugh of the Medusa*. Keith Cohen and Paula Cohen (Trans.). *The Medusa Reader*. Majorie Garber, William R. Kenan, Jr. (Eds.). New York: Routledge.

Crestani, Jaison Luís. (2009). Machado de Assis no *Jornal das Famílias*. São Paulo: Nankin.

Dixon, Paul. (1992). *Os contos de Machado de Assis: Mais do que sonha a filosofia*. Porto Alegre: Movimento.

Doane, Mary Ann. (1991). *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York: Routledge.

Duncan, Cynthia. (2010). *Unraveling the Real: The Fantastic in Spanish-American Ficciones*. Philadelphia: Temple UP.

Emonds, Friederike B. (1997). *Femme Fragile*. *The Feminist Encyclopedia of German Literature* (p. 165-66) (Friederike Eigler and Susanne Kord Eds.) Westport: Greenwood.

Fernandes, Marcelo. (2003). Machado de Assis: Quase-macabro. *Poiésis: Literatura, Pensamento & Arte*. 85. Retrieved from [http://www.netterra.com.br/poiesis/85/machado\\_de\\_assis.htm](http://www.netterra.com.br/poiesis/85/machado_de_assis.htm). Accessed September/2015.

Ferreira-Pinto, Cristina. (2004). *Gender, Discourse, and Desire in Twentieth-Century Brazilian Women’s Literature*. West Lafayette: Purdue UP.

Finney, Gail. (1991). *Women in Modern Drama: Freud, Feminism, and European Theater at the Turn of the Century*. Ithaca: Cornell UP.

Fitz, Earl E. (2015). Machado de Assis and Female Characterization: The Novels. Lewisburg: Bucknell UP.

Gledson, John. (1984). The Deceptive Realism of Machado de Assis: A Dissenting Interpretation of Dom Casmurro. Liverpool: Francis Cairns.

\_\_\_\_\_. (2006). O machete e o violoncelo: Introdução a uma antologia dos contos de Machado de Assis (p. 35-69) (Fernando Py Trans.). Por um novo Machado de Assis: Ensaio. São Paulo: Companhia das Letras.

Gomes, Eugênio. (1967). O enigma de Capitu: Ensaio de interpretação. Rio de Janeiro: José Olympio.

Hake, Sabine. (1997). Femme Fatale. The Feminist Encyclopedia of German Literature (p. 163-165). (Friederike Eigler and Susanne Kord Eds.). Westport: Greenwood.

Hentz, Isabel Cristina. (2011). Filhos legítimos da ciência: Os homens de ciência nos contos de Machado de Assis (1870-1884). Simpósio Nacional de História. ANPUH, São Paulo. Jul. 2011. Retrieved from [http://www.shh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300916313\\_ARQUIVO\\_textocompletoANPUH2011.pdf](http://www.shh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300916313_ARQUIVO_textocompletoANPUH2011.pdf) Accessed September/2015.

Jackson, Rosemary. (1981). Fantasy: The Literature of Subversion. New York: Methuen.

Lisboa, Maria Manuel. (1996). Machado de Assis and Feminism: Re-reading the Heart of the Companion. Lewiston: Edwin Mellen P.

Lula, Darlan de Oliveira Gusmão. (2005). Machado de Assis e o gênero fantástico: Um estudo de narrativa machadianas. Mathesis. Universidade Federal de Juiz de Fora. Retrieved from <http://www.santoandre.sp.gov.br/pesquisa/ebooks/355301.PDF> Accessed September/2015.

Machado de Assis, Joaquim Maria. (1859). Bagatela. Coleção Digital Machado de Assis. Portal Domínio Público, Ministério da Educação, Núcleo de Pesquisa em Informática, Literatura e Linguística. Retrieved from <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/contos/macn136.pdf>. Accessed September/2015

\_\_\_\_\_. (1862). O país das quimeras. Marta de Senna (Ed.). CNPq, FAPERJ, Fundação Casa de Rui Barbosa. Retrieved from [http://machadodeassis.net/hiperTx\\_romances/obras/contosavulsos.htm](http://machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/contosavulsos.htm). Accessed September/2015.

\_\_\_\_\_. (1864). O anjo das donzelas. Marta de Senna (Ed.). CNPq, FAPERJ,

Fundação Casa de Rui Barbosa. Retrieved from [http://machadodeassis.net/hiperTx\\_romances/obras/contosavulsos.htm](http://machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/contosavulsos.htm). Accessed September/2015.

\_\_\_\_\_. (1866). Uma excursão milagrosa. Marta de Senna (Ed.). CNPq, FAPERJ, Fundação Casa de Rui Barbosa. Retrieved from [http://machadodeassis.net/hiperTx\\_romances/obras/contosavulsos.htm](http://machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/contosavulsos.htm). Accessed September/2015.

\_\_\_\_\_. (1869). O anjo Rafael. Marta de Senna (Ed.). CNPq, FAPERJ, Fundação Casa de Rui Barbosa. Retrieved from [http://machadodeassis.net/hiperTx\\_romances/obras/contosavulsos2.htm](http://machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/contosavulsos2.htm). Accessed September/2015.

\_\_\_\_\_. (1870). O Capitão Mendonça. Marta de Senna (Ed.). CNPq, FAPERJ, Fundação Casa de Rui Barbosa. Retrieved from [http://machadodeassis.net/hiperTx\\_romances/obras/contosavulsos2.htm](http://machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/contosavulsos2.htm). Accessed September/2015.

\_\_\_\_\_. (1870). A vida eterna. Coleção Digital Machado de Assis. Portal Domínio Público, Ministério da Educação, Núcleo de Pesquisa em Informática, Literatura e Linguística. Retrieved from <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/contos/macn033.pdf>. Accessed September/2015.

\_\_\_\_\_. (1871). Mariana. Marta de Senna (Ed.). CNPq, FAPERJ, Fundação Casa de Rui Barbosa. Retrieved from [http://machadodeassis.net/hiperTx\\_romances/obras/contosavulsos2.htm](http://machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/contosavulsos2.htm). Accessed September/2015.

\_\_\_\_\_. (1872). Rui de Leão. Marta de Senna (Ed.). CNPq, FAPERJ, Fundação Casa de Rui Barbosa. Retrieved from [http://machadodeassis.net/hiperTx\\_romances/obras/contosavulsos3.htm](http://machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/contosavulsos3.htm). Accessed September/2015.

\_\_\_\_\_. (1873). Decadência de dois grandes homens. Marta de Senna (Ed.). CNPq, FAPERJ, Fundação Casa de Rui Barbosa. Retrieved from [http://machadodeassis.net/hiperTx\\_romances/obras/contosavulsos3.htm](http://machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/contosavulsos3.htm). Accessed September/2015.

\_\_\_\_\_. (1874). Os óculos de Pedro Antão. Marta de Senna (Ed.). CNPq, FAPERJ, Fundação Casa de Rui Barbosa. Retrieved from [http://machadodeassis.net/hiperTx\\_romances/obras/contosavulsos4.htm](http://machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/contosavulsos4.htm). Accessed September/2015.

\_\_\_\_\_. (1875). A chinela turca. Marta de Senna (Ed.). CNPq, FAPERJ, Fundação

Casa de Rui Barbosa. Retrieved from [http://machadodeassis.net/hiperTx\\_romances/obras/papeisavulsos.htm](http://machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/papeisavulsos.htm). Accessed September/2015.

\_\_\_\_\_. (1875). Um esqueleto. Marta de Senna (Ed.). CNPq, FAPERJ, Fundação Casa de Rui Barbosa. Retrieved from [http://machadodeassis.net/hiperTx\\_romances/obras/contosavulsos4.htm](http://machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/contosavulsos4.htm). Accessed September/2015.

\_\_\_\_\_. (1876). Sem olhos. Marta de Senna (Ed.). CNPq, FAPERJ, Fundação Casa de Rui Barbosa. Retrieved from [http://machadodeassis.net/hiperTx\\_romances/obras/contosavulsos5.htm](http://machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/contosavulsos5.htm). Accessed September/2015.

\_\_\_\_\_. (1876, 1882). Uma visita de Alcibiades. Marta de Senna (Ed.). CNPq, FAPERJ, Fundação Casa de Rui Barbosa. Retrieved from [http://machadodeassis.net/hiperTx\\_romances/obras/papeisavulsos.htm](http://machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/papeisavulsos.htm). Accessed September/2015.

\_\_\_\_\_. (1879). A nova geração. Coleção Digital Machado de Assis. Portal Domínio Público, Ministério da Educação, Núcleo de Pesquisa em Informática, Literatura e Linguística. Retrieved from <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/critica/mact29.pdf>. Accessed September/2015.

\_\_\_\_\_. (1881). Memórias póstumas de Brás Cubas. Marta de Senna (Ed.). CNPq, FAPERJ, Fundação Casa de Rui Barbosa. Retrieved from [http://machadodeassis.net/hiperTx\\_romances/obras/brascubas.htm](http://machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/brascubas.htm). Accessed September/2015.

\_\_\_\_\_. (1881). A mulher pálida. Marta de Senna (Ed.). CNPq, FAPERJ, Fundação Casa de Rui Barbosa. Retrieved from [http://machadodeassis.net/hiperTx\\_romances/obras/contosavulsos6.htm](http://machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/contosavulsos6.htm). Accessed September/2015.

\_\_\_\_\_. (1882). O espelho. Marta de Senna (Ed.). CNPq, FAPERJ, Fundação Casa de Rui Barbosa. Retrieved from [http://machadodeassis.net/hiperTx\\_romances/obras/papeisavulsos.htm](http://machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/papeisavulsos.htm). Accessed September/2015.

\_\_\_\_\_. (1882). O imortal. Marta de Senna (Ed.). CNPq, FAPERJ, Fundação Casa de Rui Barbosa. Retrieved from [http://machadodeassis.net/hiperTx\\_romances/obras/contosavulsos6.htm](http://machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/contosavulsos6.htm). Accessed September/2015.

\_\_\_\_\_. (1883). A igreja do diabo. Marta de Senna (Ed.). CNPq, FAPERJ, Fundação Casa de Rui Barbosa. Retrieved from [http://www.machadodeassis.net/hiperTx\\_romances/obras/Historiassemdata.htm](http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/Historiassemdata.htm). Accessed September/2015.

\_\_\_\_\_. (1884). As academias de Sião. Marta de Senna (Ed.). CNPq, FAPERJ,

Fundação Casa de Rui Barbosa. Retrieved from [http://www.machadodeassis.net/hiperTx\\_romances/obras/Historiassemdata.htm](http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/Historiassemdata.htm). Accessed September/2015.

\_\_\_\_\_. (1884). *A cartomante*. Marta de Senna (Ed.). CNPq, FAPERJ, Fundação Casa de Rui Barbosa. Retrieved from [http://machadodeassis.net/hiperTx\\_romances/obras/variashistorias.htm](http://machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/variashistorias.htm) Accessed September/2015.

\_\_\_\_\_. (1884). *A segunda vida*. Marta de Senna (Ed.). CNPq, FAPERJ, Fundação Casa de Rui Barbosa. Retrieved from [http://www.machadodeassis.net/hiperTx\\_romances/obras/Historiassemdata.htm](http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/Historiassemdata.htm) Accessed September/2015.

\_\_\_\_\_. (1885). *A causa secreta*. Marta de Senna (Ed.). CNPq, FAPERJ, Fundação Casa de Rui Barbosa. Retrieved from [http://machadodeassis.net/hiperTx\\_romances/obras/variashistorias.htm](http://machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/variashistorias.htm) Accessed September/2015.

\_\_\_\_\_. (1892). *Um sonho e outro sonho*. Marta de Senna (Ed.). CNPq, FAPERJ, Fundação Casa de Rui Barbosa. Retrieved from [http://machadodeassis.net/hiperTx\\_romances/obras/contosavulsos10.htm](http://machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/contosavulsos10.htm) Accessed September/2015.

\_\_\_\_\_. (1894). *Missa do galo*. Marta de Senna (Ed.). CNPq, FAPERJ, Fundação Casa de Rui Barbosa. Retrieved from [http://machadodeassis.net/hiperTx\\_romances/obras/paginasrecolhidas.htm](http://machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/paginasrecolhidas.htm) Accessed September/2015.

\_\_\_\_\_. (1899). *Dom Casmurro*. Marta de Senna (Ed.). CNPq, FAPERJ, Fundação Casa de Rui Barbosa. Retrieved from [http://www.machadodeassis.net/hiperTx\\_romances/obras/domcasmurro.htm](http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/domcasmurro.htm) Accessed September/2015.

\_\_\_\_\_. (1899). *Quincas Borba*. Marta de Senna (Ed.). CNPq, FAPERJ, Fundação Casa de Rui Barbosa. Retrieved from [http://machadodeassis.net/hiperTx\\_romances/obras/quincasborba.htm](http://machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/quincasborba.htm) Accessed September/2015.

\_\_\_\_\_. (1904). *Esau e Jacó*. Marta de Senna (Ed.). NPq, FAPERJ,

Fundação Casa de Rui Barbosa. Retrieved from [http://www.machadodeassis.net/hiperTx\\_romances/obras/esauejaco.htm](http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/esauejaco.htm) Accessed September/2015.

Magalhães Júnior, Raimundo. (1973). Preface. Machado de Assis: Contos fantásticos (p. 7-9). Rio de Janeiro: Bloch.

Marafante, Laura Geraldo Martins. (2014). As personagens femininas autômatas em O Capitão Mendonça de Machado de Assis, e O homem da areia, de Hoffman: Uma análise comparativa. Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários. Universidade Estadual de Maringá, Maringá. Retrieved from <http://cielli2014.com.br/media/doc/8a28aad9e2d53fa7b4d90fcc3a73fa30.pdf>. Accessed September/2015.

Pietrani, Anélia Montechiari. (2000). O enigma mulher no universo masculino machadiano. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense.

Rabkin, Eric S. (1976). The Fantastic in Literature. Princeton: Princeton UP.

Rodrigues, Carla. (2008). Traidora. Quem é Capitu? (p. 61-74) (Alberto Schprejer Ed.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira S.A.

Simões Júnior, Álvaro Santos. (2009). Preface. Machado de Assis no Jornal das Famílias (p. 15-18). São Paulo: Nankin.

Stein, Ingrid. (1984). Figuras femininas em Machado de Assis. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Tavares, Braulio. (2003). Páginas de Sombra: Contos fantásticos brasileiros. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.

Teles, Adriana da Costa. (2013). Viver e morrer de amor em O anjo das donzelas. (v.6, n.12, p. 154-166). Machado de Assis em linha.

Todorov, Tzvetan. (1975). The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre. Richard Howard (Trans.). Ithaca: Cornell UP.

## O PERVERSO E O GÓTICO EM *JOGOS MORTAIS*

Claudio Vescia Zanini (UNISINOS)

*Recebido em 07 ago 2015.* Claudio Vescia Zanini – Professor de língua inglesa e respectivas literaturas da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). Doutor em Literaturas de Língua Inglesa (UFRGS, 2011). Mestre em Literaturas de Língua Inglesa (UFRGS, 2007). Membro do grupo de pesquisa Estudos do Gótico (CNPq). URL: <http://lattes.cnpq.br/9472841676415837>. Contato: [cvzanini@unisinis.br](mailto:cvzanini@unisinis.br)  
*Aprovado em 11 dez 2015.*

**Resumo:** O objetivo deste artigo é analisar a série de filmes *Jogos Mortais* (2004-2010), buscando elementos presentes na agenda estética do gótico ficcional. Tal hipótese é possível com base na identificação de aspectos recorrentes na ficção gótica clássica nos filmes em questão, tais como o ambiente inóspito, a figura do pai tirano, a ideia de renascimento e a perversão. A análise também aponta a importância da desumanização sádica como elemento importante na trama dos filmes, tanto no que diz respeito à forma como a história é contada quanto no que toca a configuração de outro elemento formador do gótico, qual seja, a deformidade monstruosa.

**Palavras-chave:** Gótico; Sadismo; Desumanização; Cinema de horror; *Jogos Mortais*.

**Abstract:** This article aims to analyze the movie franchise *Saw* (2004-2010), searching for elements from the fictional gothic aesthetic agenda. Such hypothesis is possible based on the identification of

recurrent fictional gothic aspects in the movies, such as the inhospitable environment, the figure of the tyrannical father, the idea of rebirth and perversion. The analysis also points out the importance of sadistic dehumanization as an important element in the plots of the movies, both pertaining to the way the story is told and related to another forming element of the gothic, namely, monstrous deformity.

**Keywords:** Gothic; Sadism; Dehumanization; Horror cinema; *Saw*.

## INTRODUÇÃO

O horror no cinema é um gênero absolutamente paradoxal. Se por um lado os filmes ditos de horror nos mostram coisas que não queremos ver, tais como deformidades, violência e monstruosidades, por outro, estes filmes têm, talvez como nenhum outro gênero da tela, uma base de espectadores sólida e apaixonada. Diferentes áreas do conhecimento humano tentaram explicar o que, afinal de contas, nos atrai tão intensamente a imagens fortes que por vezes flertam com o grotesco, o repulsivo e o chocante; dentre essas áreas, a mais significativa é a psicanálise, que sugere explicações bem interessantes para preferências aparentemente tão insólitas do público.

Um exemplo é a teoria das pulsões, discutida por Sigmund Freud em *As Pulsões e seus destinos*, de 1915. Para ele, a pulsão é um impulso energético interno cujas maiores características são a contraposição ao instinto e a ausência do filtro da consciência – ou seja, a pulsão é quase que uma energia primitiva que leva a uma tensão que precisa ser descarregada de alguma forma para que o indivíduo mantenha seu equilíbrio. Em *Além do Princípio do*

*Prazer* (1920), Freud estabelece a ideia que são duas as pulsões primordiais, a partir das quais as outras pulsões se originam: *Eros*, a pulsão da vida e de sua preservação, e *Tânatos*, a pulsão da morte e da destruição. Eros e Tânatos trabalham juntos e na mesma direção, sempre na busca do equilíbrio do indivíduo. Assim, a necessidade de lidarmos com a carga energética do Tânatos seria uma explicação viável para o porquê de procurarmos – e com gosto – o objeto e o horror. Naturalmente, o processo não funciona da mesma forma para todos:

[o] ‘nós’ que precisa do gótico não é, de forma alguma, um grupo unificado, homogêneo. Eu não necessariamente preciso das mesmas coisas que você. [...] a base da necessidade e do desejo não é apenas um tema nas narrativas góticas, mas um dilema teórico para os espectadores e leitores que consomem estas narrativas (BRUHM, 2002, p. 260. Tradução minha).

Ao tratar da passagem de uma pulsão da atividade para a passividade, Freud afirma que os pares opostos sadismo-masochismo e voyeurismo-exibicionismo são cruciais (2013, p. 35). Tais binarismos adquirem proporção significativa ao pensarmos em nosso envolvimento com a ficção de horror: na posição de espectadores ou leitores, observamos passivamente – e de maneira convenientemente segura e distante – enquanto o senhor Hyde espanca pessoas nas madrugadas londrinas, ou Freddy Krueger empilha cadáveres de adolescentes na rua Elm durante a madrugada.

Com base nas possibilidades oferecidas pela conexão entre o cinema de horror, a literatura gótica e a psicanálise, este artigo

tem como objetivo identificar pontos da agenda estético-artística do gótico na franquia *Jogos Mortais* (2004-2010), um dos maiores fenômenos comerciais e midiáticos do cinema de terror do século XXI. A proposta desenvolve-se com base na ideia de que a desumanização do indivíduo é o elemento unificador dos traços do gótico identificados nos filmes em questão.

### **A CRONOLOGIA DE JOGOS MORTAIS**

Uma característica marcante da série é a manipulação do tempo diegético através de *flashbacks*, da simultaneidade de ações (por exemplo, dois dos filmes têm suas tramas ocorrendo concomitantemente, o que só é revelado ao final do segundo filme em questão), e da quebra da sequência cronológica. Portanto, a descrição da trama oferecida a seguir será a mais objetiva e cronológica possível, a fim de facilitar o entendimento do leitor que não tenha assistido a série.

John Kramer é um homem de quase cinquenta anos, casado com Jill. Os dois administram uma clínica de reabilitação para dependentes químicos, e demonstram ser muito felizes tanto com seu casamento quanto com seu trabalho. A felicidade aumenta quando Jill engravida de um menino, que será chamado Gideon – nome de um personagem bíblico traduzido para o português como Gideão, cujo nome significa “guerreiro poderoso” e que é apresentado no Livro dos Juízes da Bíblia como um homem de fé.

Certa noite, a clínica é invadida por Cecil e Amanda, dois dos pacientes da clínica, que buscam roubar algo para poderem comprar drogas. Em sua fuga, eles atingem violentamente a

barriga de Jill, então no final de sua gravidez, o que faz com que ela aborte Gideon. Pouco tempo depois disso, John e Jill se divorciam, e ele é diagnosticado com um câncer inoperável. A conjuntura de fatos leva John a tentar o suicídio, no que ele não obtém sucesso. Entretanto, tal falha coloca as coisas em uma nova perspectiva: ele afirma entender, a partir de seu contato tão próximo e não concretizado com a morte, que a vida é um dom que deve ser apreciado ao máximo, tomando para si como missão oferecer a oportunidade de tal epifania a pessoas que, segundo ele, não apreciam o dom da vida como deveriam.

Ele faz isso colocando tais pessoas em situações – as quais ele denomina “jogos” – que exijam algum tipo de sacrifício e que sejam potencialmente, ainda que não totalmente, mortais. Os sacrifícios em questão necessariamente envolvem a destruição do próprio corpo ou do corpo de outrem, bem como a necessidade de tomar decisões sob pressão. John remove de cada um de seus jogadores um pedaço de carne na forma de uma peça de quebra-cabeça (*jigsaw* em inglês), simbolizando, de acordo com o próprio John, aquilo que está faltando nestas pessoas. A partir disso, e na falta de informações concretas sobre quem é responsável pelas mortes, a imprensa começa a chamar o idealizador destes jogos de “Jigsaw”.

A imensa maioria dos jogadores não consegue sobreviver à experiência, e os poucos que conseguem, na ótica de John/Jigsaw, demonstram apreciação maior à vida. Amanda é uma destas exceções, e ela é escolhida por John, cuja saúde está cada vez mais debilitada, para tornar-se sua sucessora. Entretanto, a garota demonstra-se excessivamente violenta quando organiza seus

próprios jogos e no tratamento aos jogadores; isso leva John a procurar outro potencial sucessor, encontrado na figura do policial Mark Hoffman: assim como John, Hoffman também teve uma situação traumatizante de perda em seu passado, neste caso, a morte violenta de uma irmã; ao identificar em Hoffman alguém que pode preservar seu legado, John submete Amanda a outro teste, que culmina na morte de ambos. Desta forma, Hoffman torna-se de fato – ainda que não de direito – o herdeiro de Jigsaw.

Hoffman idealiza jogos conforme instruções de Jigsaw, mas deixa seus sentimentos interferirem no processo: o primeiro jogador recrutado por Hoffman é Seth Baxter, o assassino de sua irmã; Seth não é colocado em um jogo do qual ele possa sair vivo, o que subverte a lógica defendida por Jigsaw; assim, Hoffman revela-se tão inadequado quanto Amanda para dar continuidade ao trabalho de John, o que traz Jill de volta à cena: em um vídeo deixado na herança para sua ex-mulher, John pede a Jill que monitore Hoffman, e que submeta-o a um novo teste caso necessário; Jill executa tal pedido, e Hoffman sobrevive ao jogo – precisamente por conseguir tomar uma decisão de maneira improvisada e sob pressão.

Os instintos assassinos de Hoffman voltam-se completamente para Jill, que acaba tornando-se vítima fatal de um equipamento chamado “armadilha de urso reversa”, tida em fóruns da internet como um dos favoritos dos fãs. Além de visualmente impactante, a armadilha de urso reversa é um ícone em *Jogos Mortais* por três de seus personagens principais (Amanda, Hoffman e Jill) serem submetidos a ela em momentos diversos da narrativa.

O aparente final da saga apresenta Hoffman pego de surpresa por Lawrence Gordon, um dos jogadores do primeiro filme, e a última cena ocorre exatamente onde a história começa: o emblemático banheiro fétido, onde Gordon viu-se obrigado a cortar seu pé fora para escapar de uma corrente, e onde Hoffman provavelmente ficará trancado até morrer. É necessário observar que os maiores méritos no *storytelling* da franquia estão ausentes do último filme, cuja maior preocupação foi explorar cenas filmadas para a versão em terceira dimensão. A narrativa intrincada e envolvente perceptível em outros filmes da série está ausente, e em determinados momentos *Jogos Mortais – O Final* (a sétima parte) descamba para o assassinato gratuito típico dos *slashers* – em determinadas sequências, o caminhar de Hoffman lembra muito o do indefectível Jason Voorhees, o assassino mascarado de *Sexta-Feira 13*. Por este e outros motivos, os rumores sobre um oitavo filme da série aumentaram consideravelmente ao longo do ano de 2015, e a promessa é que em 2016 um novo filme seja lançado. Independentemente da continuação da franquia e da qualidade dos filmes, há uma série de elementos que sugerem a aproximação de *Jogos Mortais* e do gótico, e é sobre este aspecto que a próxima seção discorrerá.

## VAMOS JOGAR?

O primeiro aspecto que permite a aproximação entre *Jogos Mortais* e o gótico é aquilo que Bruhm denomina a figura do pai tirânico (2002, p. 261), provavelmente melhor exemplificada através do Conde Drácula. No romance de Stoker de 1897, o vampiro é um ser do sexo masculino, muito poderoso, e que tem

peessoas vulneráveis que cruzam seu caminho. Algumas destas pessoas tornam-se altamente inspiradas pela obra deste grande homem (no caso de *Drácula* pode-se citar Renfield, que chama Drácula de “mestre” e se coloca verdadeiramente no papel de seguidor, como se o vampiro fosse um Messias), enquanto outras são vítimas – à primeira vista este papel caberia à Lucy Westenra e Mina Harker, as personagens femininas do romance. Entretanto, defendo que nem Lucy nem Mina são vítimas na acepção primária na palavra, pois ambas demonstram, aos olhos de Drácula, características especiais que as tornam perfeitas para entrar na gangue (ZANINI, 2013, p. 160). E, como toda relação de alguém com uma figura parental, as coisas se complicam em determinado ponto da história, o que leva a cisões, perseguições, morte, ou uma mistura dos três.

Em *Jogos Mortais* temos John/Jigsaw, e seu poder vem da capacidade que ele aparenta ter de modificar a vida das poucas pessoas que conseguem sobreviver a seus jogos. A gravação com voz distorcida que antecede cada jogo tem como principal objetivo esclarecer ao espectador qual tipo de vulnerabilidade os jogadores apresentam. Na ótica de Jigsaw, o problema sempre volta à não apreciação do dom da vida por parte das pessoas, o que se manifesta em algum elemento da vida pregressa dos jogadores: adultério, homicídio, atos ilegais, desejos suicidas, e, em um caso, até mesmo o tabagismo é usado como argumento. É interessante notar que é precisamente através da vulnerabilidade que Jigsaw estabelece um vínculo com cada um de seus jogadores, pois os traumas e insucessos do próprio Jigsaw ficam claros ao espectador através dos *flashbacks* e dos

relatos do personagem. Outra característica que Drácula e Jigsaw compartilham por serem “pais tirânicos” e carismáticos é o fato de serem perseguidos, e em ambos os casos as perseguições têm forte conotação de vingança.

O caráter messiânico de Jigsaw fica evidente em seu relacionamento com sua primeira pupila, Amanda Young. Apresentada como apenas mais uma das jogadoras em JM1<sup>1</sup>, ela aparece em JM2 como tendo sido recrutada novamente para um jogo, embora haja uma grande diferença entre a dinâmica dos jogos dos dois filmes: enquanto no primeiro os jogos são individuais, o segundo filme nos apresenta uma situação em que um grupo de pessoas deve trabalhar junto para sobreviver. Com o desenrolar de JM2, aprendemos que o papel de Amanda no jogo coletivo não é o de jogadora, mas sim de assistente de Jigsaw. A importância da garota e seu status como potencial mantenedora do legado de Jigsaw ficam evidentes ao final de JM2, quando a última gravação é feita por ela, e não por seu mestre. A redundante afirmação de Jigsaw que “a cura para a morte é a imortalidade” tem uma função maior que causar qualquer tipo de efeito: sabendo que não tem muito tempo de vida – ele morre ao final de JM3 – Jigsaw preocupa-se em sobreviver além de sua existência física, o que poderá ocorrer através das mudanças que ele crê proporcionar às pessoas. Nesse sentido, Amanda é o exemplo perfeito de alguém que foi reformado: em JM1, ela chega a afirmar que o jogo de que participou – encontrar dentro do estômago de um amigo a chave para abrir sua armadilha de urso reversa – a ajudou a encarar a vida de modo diferente. Mesmo que Amanda possa ser vista, a

1 Para aumentar a fluidez do texto, cada filme será referido neste artigo com as iniciais JM seguidas dos números sequenciais do filme na franquia, que vão de 1 a 7.

partir da perspectiva do gótico, como uma versão moderna da estereotípica *damsel in distress* (donzela em perigo), é interessante notar as modificações neste papel ao longo da linha do tempo: enquanto donzelas mais antigas da ficção gótica, tais como Ianthe, de *O Vampiro* de Polidori, são passivas e indefesas do começo ao fim, e donzelas da virada dos séculos XIX e XX como Lucy e Mina em *Drácula* iniciam o processo de subversão, ainda que não o concluam – Lucy é abertamente sexual, e Mina tem “o cérebro de um homem”, de acordo com Van Helsing – *Jogos Mortais* nos oferece uma “donzela” que começa de fato em perigo (é viciada em drogas pesadas), salva-se por mérito e coragem próprios (vence o primeiro jogo), e não tem medo de exercer seu direito à autonomia e a fazer as coisas de seu jeito, mesmo que isso acabe por recolocá-la em situação de perigo – ao tornar-se responsável pela preparação dos jogos, demonstra instintos altamente violentos e sádicos, o que faz com que Jigsaw teste-a de novo.

Finalmente, outra parte significativa da tirania paterna de Jigsaw para com seus jogadores reside no fato de que são os seus padrões que definem o que significa “apreciar o dom da vida”. É recorrente nos filmes ver frases pintadas nas paredes com tinta vermelha, as quais funcionam como mantras que os jogadores devem seguir se quiserem sobreviver. Em JM4, quando o policial Rigg é o jogador da vez, frases como “aprecie a vida”, “veja o que vejo”, “sinta o que eu sinto” e “confronte seus demônios” aparecem ao longo de todo o filme. De fato, JM4 apresenta de maneira bem expressiva a moralidade recorrente no gótico: se em *Drácula* o personagem-símbolo do mal deve morrer, em *Frankenstein*, o cientista sofre com a culpa de ter criado um

monstro, e o indivíduo só consegue lidar com o aspecto mais obscuro de sua personalidade através da morte em *O Médico e o Monstro* e *O Retrato de Dorian Gray*, em JM4 os jogos envolvem pessoas criminosas com as quais é virtualmente impossível simpatizar devido à natureza de seus crimes; assim, é possível entender e até mesmo apoiar a conduta de Rigg quando parte de sua tarefa consiste em executar um estuprador ou observar uma esposa matar o marido abusivo.

Uma das características mais marcantes da ficção gótica é seu espaço. Seja nas abadias de Lewis ou Austen, na casa de Usher conforme Poe a imaginou, no Castelo Drácula, ou nos laboratórios dos doutores Frankenstein e Jekyll, o sensorial e o psicológico são levados a extremos, e alguns dos cenários de *Jogos Mortais* podem ser apontados como releituras eficientes de espaços góticos. O primeiro destes espaços é o icônico banheiro sujo e destruído onde Adam e Lawrence estão acorrentados em JM1. É lá que estes dois personagens são submetidos a pressões psicológicas, com pouco que possa lhes ajudar a compreender o porquê de estarem lá ou quem os prendeu. O último filme da série tem sua última cena neste mesmo espaço, e os dois personagens iniciais reaparecem: Lawrence como o último orchestrador de um jogo, e Adam decomposto dentro da banheira. Este retorno não deixa de ser uma volta ao passado, o que, por si só, é também um traço gótico.

JM2 utiliza o espaço de modo diferente, pois o jogo coletivo se passa em uma casa, onde, de acordo com a gravação inicial de Jigsaw, há um gás letal correndo pelos tubos de ventilação. O confinamento ameaçador clássico se mantém, mas as correntes

não. Isso permite aos jogadores movimentação dentro da casa, e uma exploração do espaço, tal como Jonathan Harker faz em *Drácula*. O gás que corre pela tubulação da casa de certa forma emula outros ambientes viciados e destrutivos, tais como a taverna onde os contadores de história se reúnem na célebre obra de Álvares de Azevedo (1855), o retiro de escritores em *Assombro*, de Chuck Palahniuk (2005), ou a casa onde os quatro libertinos se divertem em *os 120 Dias de Sodoma*, tanto no original do Marquês de Sade de 1785, bem como na releitura com tintas nazistas feita por Pier Paolo Pasolini em seu filme de 1975.

As deformidades moral e física caminham juntas no gótico, e em *Jogos Mortais* não é diferente. A grande diferença é que no gótico clássico a deformidade física e a consequente monstruosidade eram explicadas pelo sobrenatural, como se fossem um divisor entre o humano e o inumano/sobre-humano/super-humano. Já na franquia de filmes, o pulo do gato é o espectador presenciar como a deformidade ocorre, e quais motivos o deformador/torturador tem. Em sua análise do horror-tortura, Jeremy Morris aponta elementos da trama que nos proporcionam um envolvimento pessoal com o torturador, tais como entender que o propósito da tortura é receber e dar prazer a uma terceira pessoa (que, no caso de um filme, só pode ser o próprio espectador), a transformação da vítima em torturadora (ou, no caso de Amanda, de volta para o status de vítima), e a presença da busca por vingança ou punição. Se o objetivo é uma possível empatia do espectador pelo torturador enquanto personagem ficcional, então o afastamento de *Jogos Mortais* da fantasia tipicamente gótica se justifica: “Eventos

fantásticos reduzem nossa capacidade de nos identificarmos com os personagens, e quanto mais visceral for a violência, mais vívidas são as impressões de empatia e crueldade” (MORRIS, 2012, p. 52).

A hipótese proposta por Morris que a violência causada pelo torturador seja um tipo de presente ao espectador encontra sustentação na tese de Feitoza (2009). Entretanto, os dois divergem no nome que dão a este subgênero do cinema de horror do qual *Jogos Mortais* é expoente: enquanto Morris satisfaz-se com *torture-horror*, Feitoza apropria-se do termo *torture porn*, que poderia ser traduzido como “pornô da tortura”. As implicações do uso do termo *porn* aqui são diversas: voyeurismo, observação passiva e distante, fruição perante a ação, prazer secreto e proibido, uma “satisfação que vai além dos mecanismos de defesa do ego, [...] que o arrodeia, desestabiliza e transgride, [...] aliada a uma negatividade constituinte, e que deixa o espectador aturdido” (FEITOZA, 2009, p. 6).

Finalmente, é necessário destacar outro aspecto recorrente na ficção gótica que *Jogos Mortais* explora de maneira muito interessante: a presença da perversão e da perversidade. Como Élisabeth Roudinesco nos lembra, os dois termos são confundidos desde a Idade Média, embora não queiram dizer a mesma coisa (2008, p. 10):

Forjado a partir do latim *perversio*, o substantivo ‘perversão’ surge no francês entre 1308 e 1444. Quanto ao adjetivo ‘perverso’, é atestado em 1190, derivando de *perversitas* e *perversus*, particípio passado de *pervertere*: retornar, derrubar, inverter, mas também erodir, desorganizar, cometer extravagâncias. É,

portanto, perverso – não há senão um adjetivo para diversos substantivos – aquele acometido de *perversitas*, isto é, de perversidade (ou perversão). (ROUDINESCO, 2008, p. 9).

Apenas em 1966 o *Dictionnaire de la langue française* aponta na definição do verbete “perversão” a “transformação do bem em mal. A perversão dos costumes” (ROUDINESCO, 2008, p. 9). Devido à confusão que a psicanalista francesa apresenta nas passagens acima, proponho, para fins desta análise, o termo *perversidade* associado ao mal, e o termo *perversão* associado a uma inversão. Acredito que, assim como no gótico clássico, em *Jogos Mortais* ambos os casos são perceptíveis.

Por mais tirano que Jigsaw seja, ele não demonstra ser tão acometido de perversidade quanto Amanda ou Hoffman. Na verdade, este parece ser o grande problema que Jigsaw enfrenta na perpetuação de sua obra: ele não parece sentir prazer ao submeter pessoas a seus jogos, ao passo que Amanda e Hoffman veem nos jogos formas de canalização de suas energias libidinais. Assim como Lord Ruthven, Drácula e o Sr. Hyde gostam de ser maus (em momentos diferentes dos textos de onde eles vêm isso é explicitado), o mesmo ocorre com Amanda e Hoffman.

Já o aspecto da perversão enquanto inversão, erosão ou desorganização nos permite análises mais profundas. O gótico europeu dos séculos XVIII e XIX nos oferece formas mais didáticas de perversão de valores e ideias, as quais são invariavelmente calcadas no sobrenatural: Victor Frankenstein cria um ser a partir de pedaços de cadáveres, Jekyll é um homem que se transforma em outro, Drácula brinca com os limites entre a vida e a morte

sendo um “não morto”, Lord Ruthven é um homem de pele cinza e olhos amarelos que atrai todos os olhares femininos quando entra em uma festa, e Dorian Gray não envelhece. Nossas referências culturais são pervertidas – erodidas, destruídas, subvertidas – na medida em que certos processos que conhecemos e que temos por inevitáveis não ocorrem, tais como o envelhecimento, a morte e a manutenção da identidade única. A perversão é marcada no gótico clássico com vistas à determinação de quem é monstro, o que define para quem deveríamos torcer no final da história.

Já em *Jogos Mortais*, a perversão vem atrelada a outros fatores. Na ausência do sobrenatural, tudo é humano, e por mais que não queiramos, nos toca de alguma forma. A proposta inicial dos jogos de Jigsaw é um exemplo disso: dor, mutilação, medo e humilhação servem como ferramentas para a obtenção de um crescimento espiritual. Esta perversão de uma ideia amplamente aceita socialmente e dificilmente questionada – não se deve machucar e mutilar outrem – nos permite associar Jigsaw ao arquétipo do *trickster*, ou embusteiro, definido por Carl Gustav Jung como tendo,

predileção por piadas espertas e brincadeiras maliciosas, seu poder de mudar de forma, sua natureza dúbia [...] sua exposição a todos os tipos de tortura, e – não menos importante – sua aproximação à figura de um salvador. (JUNG, 2004, p. 160. Tradução minha).

Além de ser o “ferido que fere”, o “agente da cura” (JUNG, 2004, p. 161). Podemos entender a manipulação dos sentimentos do policial Eric Matthews por seu filho Daniel em JM2 como um exemplo de “piada esperta” (o garoto está o tempo todo na sala com seu pai, mas Jigsaw faz Eric crer que Daniel corre perigo longe dali), e os

jogos em si como “brincadeiras maliciosas”. Seu “poder de mudar de forma” é melhor exemplificado pelo final apoteótico do primeiro filme, quando o cadáver no meio do banheiro levanta e vai embora, deixando um aturdido Adam para trás – ao manipular seu status de vivo ou morto, Jigsaw se aproxima ainda mais do Conde Drácula, e vive seu momento de “não morto”.

Finalmente, há os elementos da cura, da salvação e do “ferido que fere”. Todos os torturadores nos filmes – a começar por Jigsaw – têm algum tipo de trauma em seu passado, o que faz de todos eles de alguma forma feridos. Ao oferecer às pessoas uma nova perspectiva, que as tornará mais apreciativas da vida, Jigsaw coloca-se simultaneamente no papel do ferido que fere e do salvador, retomando assim o aspecto messiânico destacado anteriormente.

Entretanto, muito da espiritualidade pensada por Jung em sua definição dos arquétipos primordiais se dilui no sadismo e na desumanização recorrentes nos sete filmes da série: em JM1 há a imobilização dos jogadores, a insalubridade do ambiente, e a automutilação como única saída; em JM2, há o confinamento dos jogadores de Jigsaw e a desumanização perpetrada pelo policial – supostamente um agente da lei, em que podemos confiar – através da violência; em JM3 o corpo do “Messias” passa a ser objetificado através da cirurgia no cérebro a que Jigsaw é submetido; o processo de objetificação é concretizado em JM4, cuja primeira cena é a autópsia de Jigsaw (ele mesmo vê seu corpo como objeto ao engolir imediatamente antes de morrer uma fita de áudio endereçada a Hoffman), além disso, há a perversão no combate à perversidade, quando o policial Rigg submete criminosos aos jogos: ao participar do processo, há a perversão

da lógica, pois assim como Matthews, Rigg também é um agente da lei, e deveria proteger ao invés de machucar; além disso, ele aparenta sentir algum tipo de prazer ao ver o violento estuprador Ivan morrer, em uma demonstração de perversidade.

Em JM5, os cinco jogadores não conseguem trabalhar em conjunto, e se matam uns aos outros; no sexto filme, a objetificação e destruição do corpo ganham proporções shakespearianas, quando a gravação do primeiro jogo remete à famosa cobrança de Shylock em *O Mercador de Veneza* de uma libra de carne a ser dada em troca de algo; os segurados que têm tratamento médico negado também são desumanizados em JM6, na medida em que se percebe que a preocupação com a saúde e a vida das pessoas inexistem. Finalmente, JM7 desumaniza através da espetacularização do sofrimento falso de Bobby Dagen: aparentemente um conhecedor dos conceitos da cultura de convergência e do panopticismo, típico espectador da TV estadunidense do século XXI, Bobby inventa ser um sobrevivente de um dos jogos de Jigsaw para poder dar entrevistas, escrever um livro e fazer dinheiro. Quando ele e seu *staff* são capturados por Hoffman e submetidos a um jogo de verdade, eles não conseguem inspirar muita pena no espectador, pois já haviam removido da situação toda e qualquer humanidade ao transformar previamente em mercadoria o sofrimento que um jogo de Jigsaw causa.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O elemento desumanizador é característica fundamental da ficção gótica clássica, e se manifesta das mais variadas formas: no sobrenatural, na deformidade física (vide os caninos de Drácula

e sua capacidade de rejuvenescimento ou envelhecimento conforme as situações a que é exposto, a diferença física e quase artificial entre Jekyll e Hyde, ou mesmo a criação de Victor Frankenstein), na presença recorrente da morte, no desconsolo dos heróis góticos ao confrontarem os castelos decrépitos e seus habitantes – ou simplesmente seus demônios, como diria Jigsaw através de seu discípulo Hoffman.

O gótico e o sadismo se encontram em *Jogos Mortais* através da desumanização dos jogadores: ao serem submetidos aos jogos, eles perdem muito aquilo que lhes faz humanos: mobilidade, dignidade, autonomia, segurança. Ao mesmo tempo em que há traços de sadismo no comportamento de Jigsaw, e mais fortemente em Amanda e Hoffman, a atmosfera gótica pós-moderna se manifesta, ao mesmo tempo afastando-se (pendor à violência gráfica, fuga do sobrenatural) e aproximando-se (ambiente opressor, a figura messiânica/satânica, a exacerbação dos sentidos e da monstruosidade) do gótico clássico. O paradoxo gótico permanece se levarmos em conta que

os monstros desempenham, reconhecidamente, um papel político como mantenedor de regras sociais. Grupos sociais precisam de fronteiras para manter seus membros unidos dentro delas e proteger-se contra os inimigos fora delas. A coesão interna depende de uma visão de mundo comum, que diga àqueles afetados por ela que ‘as coisas são assim’ e não de outra maneira e ‘é assim que fazemos as coisas por aqui’. [...] qualquer transgressão desses limites causa desconforto e requer que retornemos o mundo ao estado que consideramos ser o certo (JEHA, 2007, p. 20).

Jigsaw, o pai tirânico gótico de *Jogos Mortais*, tem ideias peculiares sobre o que seja um estado de mundo considerado certo. E, de fato, a base epistemológica de sua noção de mundo ideal tem muito em comum com aquilo que é socialmente bem visto – afinal de contas, não devemos, de fato, apreciar o dom da vida? O que *Jogos Mortais* faz é propor uma perversão de valores convencionais que, apesar da carnificina e do nojo, faz algum sentido; ao fazer isso, a franquia de filmes toca um ponto nevrálgico da humanidade tão caro ao gótico: a feiura, o grotesco, a obscuridade e a desumanização são tão humanos, tão nossos, quanto o café da manhã da família feliz do comercial de margarina. O que ocorre com Jigsaw e seus seguidores Amanda e Hoffman é exatamente o que Roudinesco sugere ter acontecido com Gilles de Rais, famoso criminoso francês da era medieval: ao cometer crimes perversos, ou seja, “contra a natureza”, de Rais aniquilava o humano no homem, tornando-se agente – e, no fim das contas, vítima – de seu próprio extermínio (2008, p. 41). As mortes físicas destes três personagens advêm de seu profundo envolvimento com a desumanização que eles impuseram a outras pessoas: Amanda mata a médica Lynn, o que faz com que ela perca o segundo jogo que Jigsaw lhe impõe; Hoffman é acorrentado e trancado no banheiro fétido do primeiro filme como parte de um plano de vingança do próprio Jigsaw, que é degolado por Jeff, marido de Lynn.

A desumanização em *Jogos Mortais* é evidência da conduta sádica dos personagens, fato que não se restringe aos protagonistas. O sadismo é sugerido na figura de Jigsaw em JM1 e JM2 quando ele se finge de morto para poder acompanhar o desempenho

de Adam e Lawrence no jogo mais de perto e dar vazão a seu voyeurismo (embora sentir prazer não pareça ser um de seus objetivos); em JM2, há a já referida manipulação dos sentimentos do policial Matthews por seu filho Daniel. Aos poucos, o sadismo se espalha e chega a outros dois personagens importantes: Amanda (JM2 e principalmente JM3) e Hoffman (JM4 e sobretudo JM7, quando ele se aproxima de um *serial killer* do gênero *slasher*, conforme citado na introdução deste artigo); como se não bastasse, personagens secundários também têm a oportunidade de revelar seu sadismo: os cinco participantes do jogo em JM5 não conseguem visualizar a hipótese de trabalho conjunto, o que faz com que três deles acabem mortos pelos outros. Finalmente, JM6 eleva o sadismo a um patamar corporativo: o personagem mais sádico do filme não é um indivíduo, mas sim a companhia de seguros e convênios médicos, que recusa tratamento a pessoas que realmente precisam depois de anos de pagamento assíduo. Aprendemos, ao longo do filme, que John foi uma dessas pessoas, o que potencializa a empatia do espectador por ele, conforme discutido na seção anterior.

O gótico sobrevive aos séculos e às mudanças culturais porque se alimenta das ansiedades culturais e angústias de cada tempo. É um gênero de tensões. Ele nasceu durante a revolução industrial, presenciou o surgimento de novas classes sociais, testemunhou e refletiu avanços científicos e tecnológicos, debateu dilemas religiosos e espirituais, deu destaque para a figura da mulher em suas narrativas, e é permeado por questões relevantes nos campos da ética e da filosofia. E é nesta direção que vai o último argumento

apresentado aqui pela defesa da tese de que *Jogos Mortais* é um legítimo representante do gótico: de maneiras diversas daquelas da era medieval, da Inglaterra vitoriana ou do século XX, a história de Jigsaw, seus seguidores e jogadores, reflete inúmeras angústias e questões da dita pós-modernidade.

As donzelas góticas deram lugar a mulheres independentes que arcam com o preço de suas escolhas, e Amanda Young é o exemplo perfeito disso: ela não se prende a Jigsaw porque é mulher e precisa de um homem que lhe proteja, mas sim porque apresenta carências familiares, emocionais e de objetivos na vida.

O questionamento filosófico gótico também mudou na proposta de *Jogos Mortais*, mas é possível identificar traços de seu DNA clássico na trama de Jigsaw: se Victor Frankenstein e Henry Jekyll levam-nos ao questionamento quanto às interferências do homem na obra divina, John Kramer afirma categoricamente em JM3 que não só não é um assassino, bem como ele despreza quem mata os outros. Algumas das perguntas que *Jogos Mortais* sugere são: colocar as pessoas em situação de risco, mesmo que elas necessariamente tenham uma chance de sair vivas, faz de John Kramer um assassino? Seria possível imaginar que a experiência de um “jogo mortal” pode tornar a pessoa melhor, bem como proporcionar um maior apego à vida? A tortura pode ser justificada de alguma forma?

A tecnologia, que nos permite acesso imediato à informação e contato com as pessoas, é peça chave da trama, através de seus telefones celulares e computadores; não menos importantes são as câmeras, fato exemplificado pelo já citado caso do falsário Bobby, de JM7.

As mesmas câmeras que proporcionam a Bobby fama e fortuna permitem a Jigsaw, o voyeur por excelência, assistir ao desenrolar de seus jogos. E sem que percebamos, nos colocamos na mesma posição dele, o Drácula pós-moderno: espectadores da destruição e desumanização do outro, também voyeurs e, em certa medida, cúmplices; vivemos num tempo que permite o estabelecimento de um subgênero cinematográfico como o *torture porn*, do qual *Jogos Mortais* é representante máximo, além de outros filmes onde corpos muitas vezes não passam de contêineres prontos à perversão: *A Centopeia Humana 1 e 2*, a série *O Albergue*, *A Última Casa*, *Doce Vingança*, *A Serbian Film*, *Rejeitados pelo Diabo*, *A Casa dos 1000 Cadáveres*, os *snuff movies*, ou mesmo os “inocentes” *slashers* *Sexta-Feira 13*, *Halloween*, *A Hora do Pesadelo*, *Pânico* e *Eu Sei o que vocês fizeram Verão Passado*. Todos estes filmes nos permitem satisfazer em diferentes medidas nossa curiosidade mórbida – o que não chega a ser novidade, se lembrarmos das batalhas de gladiadores, da época da inquisição e das execuções públicas como formas de entretenimento (MORRIS, 2012, p. 43). Se virmos isso como uma oportunidade de darmos vazão ao nosso Tântatos, e, por consequência, obtermos equilíbrio emocional e uma vida mais saudável, então talvez John Kramer tenha, no fim das contas, feito algo de bom por todos nós.

## REFERÊNCIAS

Bruhm, Steven. (2002). The Contemporary Gothic: why we need it. In J. E. Hogle (Ed.). The Cambridge Companion to Gothic Fiction (p. 259-276). Cambridge: Cambridge University Press.

Feitoza, Frederico A. C. (2009). Torture Porn: estética do gozo e exercício perverso no cinema. Revista Ícone (UFPE). (v.11, n.2, p. 1-8). In <http://revistaicone.hipermoderno.com.br/index.php/icone/article/view/75/64> Acesso em junho/2015.

Freud, Sigmund. (2013). As Pulsões e seus destinos. (Tradução de Pedro Heliodoro Tavares). Belo Horizonte, MG: Autêntica.

\_\_\_\_\_. (2012). Além do Princípio do Prazer. In <http://lacan.orgfree.com/freud/textosf/alemdoprincipiodeprazer.pdf>. Acesso em julho/2015.

Jeha, Julio. (2007). Monstros como metáforas do mal. In J. Jeha (Org.) Monstros e Monstruosidades na Literatura. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 7-21.

JOGOS MORTAIS. (2004). Dirigido por James Wan. Escrito por Leigh Whannell e James Wan. Produzido por Lark Bernini et alii. Paris Filmes.

JOGOS MORTAIS II. (2005). Dirigido por Darren Lynn Bousman. Escrito por Leigh Whannell e Darren Lynn Bousman. Produzido por Peter Block et alii. Paris Filmes.

JOGOS MORTAIS III. (2006). Dirigido por Darren Lynn Bousman. Escrito por Leigh Whannell e James Wan. Produzido por Troy Begnaud, Peter Block et alii. Buena Vista Filmes.

JOGOS MORTAIS IV. (2007). Dirigido por Darren Lynn Bousman. Escrito por Patrick Melton e Marcus Dunstan. Produzido por Troy Begnaud, Peter Block et alii. Buena Vista Filmes.

JOGOS MORTAIS V. (2008). Dirigido por David Hackl. Escrito por Patrick Melton e Marcus Dunstan. Produzido por Troy Begnaud, Peter Block et alii. Buena Vista Filmes.

JOGOS MORTAIS VI. (2009). Dirigido por Kevin Greutert. Escrito por Patrick Melton e Marcus Dunstan. Produzido por Troy Begnaud, Peter Block et alii. Buena Vista Filmes.

JOGOS MORTAIS 3D – O FINAL. (2010). Dirigido por Kevin Greutert. Escrito por Patrick Melton e Marcus Dunstan. Produzido por Troy Begnaud, Peter Block et alii. Imagem Filmes.

Jung, Carl Gustav. (2004). *Four Archetypes*. (Tradução de R. F. C. Hull). Londres: Routledge.

Morris, Jeremy. (2012). *The Justification of Torture-Horror: Retribution and Sadism in Saw, Hostel and The Devil's Rejects*. In T. Fahy (Ed.). *The Philosophy of Horror* (p. 42-56). Lexington: The University Press of Kentucky.

Roudinesco, Élisabeth. (2008). *A parte obscura de nós mesmos – Uma história dos perversos*. (Tradução de André Telles). Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar.

Zanini, Claudio. (2013). *Images of Blood in Bram Stoker's Dracula*. Saarbrücken: Omni Scriptum.

## 05

## RESURRECTUM DE TENEBRIS: O LICH NA FICÇÃO

Aparecido Donizete Rossi (UNESP – FCL-Ar)

Monsters cannot be announced. One cannot say: “Here are our monsters,” without immediately turning the monsters into pets.

Jacques Derrida

*Recebido em 19 jun 2015.* Aparecido Donizete Rossi - Professor de literatura inglesa da UNESP – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, SP. Líder do grupo de pesquisas (CNPq) Vertentes do Fantástico na Literatura e membro do grupo de pesquisas (CNPq) Estudos do Gótico. e-mail: adrossi@fclar.unesp.br  
*Aprovado em 23 out 2015.*

**Resumo:** Dentre a diversidade de monstros que fazem parte do bestiário da ficção de terror, um deles é pouco conhecido e praticamente incógnito à crítica especializada, ainda que muito popular em plataformas artísticas nas quais o medo se faz fortemente presente como *modus operandi* de modo muito particular na literatura, nos jogos de RPG, nos *card games* e nos videogames: trata-se do *lich*, um caso muito específico de morto-vivo pertencente ao mesmo filo dos zumbis, mas que, diferente destes, adquiriu a imortalidade e conseguiu manter, depois de seu terrível processo de transformação, a consciência, a inteligência e o imenso poder que detinha quando ainda era apenas um ser vivente.

Pretende-se, a partir de um breve resgate analítico da figura do *lich* na ficção de terror, especificamente nos suportes da literatura e do RPG, desenvolver a ideia de que essa criatura em particular é a representação imaginária dos desejos, indecidibilidades, paradoxos e ambiguidades da existência humana.

**Palavras-chave:** *Lich*; Literatura; RPG; Teoria literária; Ficção de terror; Gótico.

**Abstract:** Among the diversity of monsters existent in the terror fiction bestiary, one of them is almost unknown to the critics though very popular in artistic platforms where fear is present as a *modus operandi*, like literature, RPG games, card games, and videogames: it is the lich, a very specific type of undead which belongs to the same phylum of the zombies but, differently of these ones, has become immortal and maintained the same consciousness, intelligence, and huge powers as when alive even after its terrible transformation process. Departing from a brief analytical overview about the lich in the terror fiction, especially in literature and RPG games, we intend to develop the idea that this creature is a particular imaginary representation of the desires, undecidabilities, paradoxes, and ambiguities of the human existence.

**Keywords:** Lich; Literature; RPG; Literary theory; Terror fiction; Gothic.

Mortos-vivos são personagens clássicas e recorrentes da ficção de terror<sup>1</sup>. Sejam os fantasmas dos mortos que se manifestam no canto onze da *Odisseia* homérica, o espectro do pai de Hamlet caminhando pelas muralhas de Elsinore, o vampiro de Stoker e sua imensa prole (Vlads, Lestats, Blades etc.) ou os zumbis de *The Walking Dead*, essas criaturas povoam

<sup>1</sup> “Ficção de terror”, “ficção gótica” e “gótico(a)” serão utilizados como sinônimos no decorrer destas reflexões.

o imaginário coletivo ocidental e costumam ser peças-chave na composição de arquiteturas do medo eficientes. Pela recorrência, impacto no imaginário e plasticidade, são muito populares entre o público consumidor de ficção, seja em plataformas tradicionais (literatura, teatro, cinema, TV), seja em plataformas em ascensão (internet, *graphic novel*, videogame, *role playing games* (RPG), *card games*). Poder-se-ia, diante desses indicadores, tecer uma reflexão – aos moldes ou embasados pela Escola de Frankfurt em sua fixação obsessiva-compulsiva pela indústria cultural – sobre as implicações mercadológicas funestas impostas ou advindas da popularidade espetaculosa e especulativa dessas figuras. Isso, no entanto, diria muito pouco sobre *o que* são, de fato, mortos-vivos, e ainda menos sobre *o porquê* deles estarem presentes de modo tão profundo, impactante e recorrente no imaginário ocidental, especialmente no decorrer de todo o século XX e nesses anos iniciais do século XXI.

*O que são e porque existem* são dois caminhos entrecruzados que serão aqui perseguidos em relação a essas figuras em geral. Não é possível evitar tal generalização, ainda que o objetivo principal das reflexões que seguem seja particularizar e analisar mais detidamente, também por meio do entrecruzamento desses caminhos, um tipo muito específico de morto-vivo que, apesar de deter certa popularidade entre leitores-consumidores de ficção de terror, tem passado despercebido aos olhos da crítica especializada, que se encontra, atualmente, focada em vampiros e zumbis, bem mais numerosos e tornados mais complexos na contemporaneidade. Trata-se da figura do *lich*, uma espécie de zumbi paradoxalmente inteligente, imortal e eterno.

Antes das atenções se voltarem aos mortos-vivos e à singularidade do *lich* em meio a essas criaturas, é importante ressaltar que abordá-los e analisá-los em termos de *ser* (o que são) e *estar* (porque existem) constitui um posicionamento crítico-teórico de linha filosófica que, acredita-se, seja produtivo em termos de significação, pois toma o imaginário como uma das condições da existência humana, e não apenas como uma das suas dimensões. Por consequência, tal posicionamento subentende reconhecer que os mortos-vivos – bem como figuras mitológicas, fantásticas e góticas em geral, o onírico e o próprio imaginário enquanto epistemologia – ocupam um lugar gerador e subversor de significados em meio a essa existência; ocupam, portanto, um lugar político.

Nessa perspectiva, tais criaturas não são meramente produtos de uma indústria cultural danosa a uma tomada de consciência crítica frente à existência, mas sim uma crítica à própria condição existencial, à frágil, manipulável, fragmentária e perecível condição humana *per se*, pois, enquanto monstruosidades, constituem um modo do humano representar, e por conseguinte ver a si mesmo à medida que pontuam e tocam, muitas vezes com uma clareza lancinante, os medos, fraquezas e impotências desse humano em relação a si mesmo (a *natureza* humana), aos seus iguais e ao mundo que o rodeia (a *Natureza*). Ao mesmo tempo, e de modo paradoxal, os mortos-vivos deixam entrever os desejos mais recônditos do humano, os quais não se resumem unicamente a tentar sobrepor-se ou superar sua condição transitória e efêmera ante as forças existenciais que o envolvem. Mais do que a busca por sobrepujar, mesmo que (e especialmente) no campo do imaginário, as alteridades máximas, as limitações auto-impostas e impostas pelo

meio – sua própria natureza (o mundo solipsista centrado no ego) e a Natureza (o mundo externo, seja ele a sociedade, a cultura ou o mundo natural, biológico, que dá suporte às demais exterioridades) –, o humano se regozija em idealizar, em projetar pela razão ou pelo imaginário ou por uma síntese de ambos, o *como* sobrepor-se, o *como* superar-se. Ciência, religião, cultura, política, economia, arte e literatura constituem manifestações representacionais sistêmicas, simulacros, desse prazeroso *como*, práxis do desejo. Logo, é esse *como*, mais do que o desejo em si, que, por meio de seus diversos encobrimentos criados pela mente humana, por meio de seus protocolos ficcionais tão ou mais fortes quanto seus simulacros racionais, revela o que o humano considera assustador, frágil e impotente em si e para si, ou seja, seus limites, ao mesmo tempo um convite à superação e o abismo do fracasso. Em meio à vasta diversidade desses protocolos ficcionais e simulacros racionais, o *lich*, como se pretende demonstrar, constitui, talvez, o exemplo mais bem acabado desse *modus operandi*.

## 1. QUESTÃO DE (ENTRE) VIDA E MORTE

No panteão da ficção de terror, fantasmas, espectros, vampiros, múmias, *ghouls*<sup>2</sup>, *inferi*<sup>3</sup>, zumbis e *liches* são criaturas genericamente denominadas *mortos-vivos*. São seres que,

2 Não há correspondência em português para esta palavra, ainda que ela venha sendo comumente traduzida por “vampiro” (vide a tradução de Rachel de Queiroz para **Wuthering Heights**, de Emily Brontë, e a tradução de Lia Wyler para a série **Harry Potter**, nas quais “ghoul” foi traduzida como “vampiro”). Não creio adequada tal tradução, pois *ghoul* designa, nas culturas de língua inglesa, um monstro ou espírito maligno que reside em cemitérios e se alimenta de carne humana (“carniçal” ou mesmo “zumbi” seriam traduções mais próximas do sentido original do termo). A palavra é de origem árabe – designando, nessa língua e cultura, criatura muito semelhante, porém mais complexa, em comparação à pertencente ao folclore em língua inglesa – e entrou para o vocabulário dos mortos-vivos ocidentais pelas mãos de William Beckford em seu romance **Vathek** (1786).

3 *Inferi* é uma categoria de mortos-vivos inserida na ficção por J. K. Rowling em sua série **Harry Potter**. Designa os cadáveres reanimados pelo bruxo das Trevas que os matou.

um dia, passaram pelo mundo dos vivos enquanto vivos, enquanto seres conscientes, sujeitos sócio-históricos, e, como tal, experimentaram as limitações impostas por tal condição. Ter sido humano – ter a humanidade como *passado* – é uma característica fundamental da condição de morto-vivo, pois é, ao mesmo tempo, o que o define em relação às demais monstruosidades góticas (demônios, alienígenas etc.) e o que o torna particularmente impactante em meio aos leitores-consumidores de ficção de terror. Esse impacto se deve à injunção de dois lados que convergem para formar uma aresta: por um lado, a condição humana não é alheia ao morto-vivo. O vampiro, o mais bem acabado exemplo desse tipo de criatura, utiliza-se de sua experiência humana, que permanece-lhe consciente mesmo depois do processo de transformação, em seu próprio benefício: potencializando, por meio de sua condição, os aspectos eróticos e sedutores da personalidade humana, considerados perversões, em um caminho inverso ao da repressão dos instintos e desejos, o vampiro detém em si a liberdade psicofísica que é tradicionalmente tolhida ao sujeito. Todavia – e aqui se desvela uma outra característica definidora dos mortos-vivos, qual seja sua condição existencial ambígua –, justamente por ser pura manifestação do instinto e do desejo, e por ter superado a suprema limitação ontológica, a morte, o vampiro perde ou desfigura seu lado humano a partir do momento em que sua condição implica, obrigatoriamente, tornar-se predador do humano, em transformar o humano em presa e alimento, o que acarreta, por consequência e pelo fenômeno da contaminação, a desumanização de si e do outro

(o vampirismo é contagioso, logo, a cada refeição, um vampiro cria outros vampiros, em um processo cíclico, inevitável e incessante). Outrora humano e sempre semelhante ao humano, o vampiro se torna inumano, e em sua inumanidade reside seu poder representacional e simbólico no reino da ficção.

Por outro lado, o fato da condição humana não ser uma experiência alheia ao morto-vivo gera um ponto de identificação com o próprio humano, e isso é profundamente incômodo e assustador à medida que implica em reconhecer um traço de humanidade naquilo que é monstruoso, deturpado, corrompido, em suma, naquilo que não deveria ser humano ou que representa o desprovimento de uma aparência orgânica/sistêmica e de uma essência racional. Esse reconhecimento também implica em tomar o monstruoso como parte inseparável e inegável da condição humana, em aceitá-lo como alteridade. Trata-se, nessa perspectiva, de acolher o *unheimlich*, aquilo que “remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 1969, p. 238), o lado sombrio, incontrolável e maligno da psique, “algo reprimido que *retorna*” (FREUD, 1969, p. 258, grifo do autor), como um aspecto ontológico. Tal movimento equivale a enfrentar os medos que o humano impôs a si mesmo (e o medo é, ao mesmo tempo, proteção e controle) e, com isso, dar crédito às Trevas, admitir que há conhecimento naquilo que a metafísica ocidental sempre relegou ao silêncio e ao rebaixamento porque desviante da iluminada e positiva racionalidade lógica. É sumamente difícil para o humano admitir e aceitar que tudo aquilo por ele classificado como outro, diferente, estrangeiro, mau por oposição ao bom, grotesco por oposição ao belo, é, na

verdade, ele mesmo. A condição de morto-vivo, quando tomada como não alheia, quando *racionalizada*, lança o humano de modo brutal diante dessa dificuldade, diante desse espelho que o reflete como ele é, e não como ele quer ou gostaria de ser. Isso se torna assustador à medida que “deixa à mostra a essência humana como irracionalidade congênita” (CHAUI, 1987, p. 44), pois o que o humano mais teme é a própria possibilidade de que a irrazão, projetada por ele mesmo nos seus outros, seja um elemento irreduzível de sua condição.

A questão do *unheimlich* em sua configuração como “reprimido que retorna” remete a uma outra característica definidora dos mortos-vivos: sua ligação com a morte. O morto-vivo é, necessariamente, uma criatura que já foi humana, que conheceu a dimensão da existência entendida pelo humano como vida. A vida é perecível, transitória, incerta e pautada por todas as formas de limitação – física, química, psíquica, espiritual, natural, biológica, ideológica etc. Limitar é reprimir, e a morte, única certeza absoluta inerente à condição humana, certeza ironicamente aleatória, pois nunca se sabe quando se vai morrer, é a conclusão inescapável da vida. O morto-vivo passou pelo viver como todo e qualquer ente. A diferença, entretanto, reside no fato de que essa criatura não permaneceu morta e, por invocação, contaminação ou escolha, retornou ao mundo dos vivos, de modo que sua existência resulta do rompimento de uma lei estabelecida como natural pelo entendimento e experiência humanos – a vida como presença e a morte como ausência – e a consequente revelação da possibilidade existencial de um plano metafísico. O morto-vivo superou a limitação

última da condição humana: o fim da existência consciente e do corpo material, a ausência. O morto-vivo conhece e é prova do Além, o mundo dos mortos, o mistério último, o que existe entre a presença e a ausência. Pelo fato de ter retornado, ele rompeu também com a lei estabelecida como natural do mundo dos mortos, qual seja a impossibilidade de resgatar a existência consciente e o corpo material, a presença. Portanto, ele transita entre três mundos (a vida, a morte e o *entre*, o Além) e nenhuma das leis que regem esses mundos lhe é plenamente aplicável, limitadora ou repressora, pois o morto-vivo é o exemplo máximo da transgressão: como reprimido que retorna, ele revela o que foi escondido, descobre o que foi encoberto, aponta os erros, “afirma o ser limitado” (FOUCAULT, 2009, p. 33).

O morto-vivo denuncia que não há limite absoluto entre lá (o mundo dos mortos) e cá (o mundo dos vivos), mas sim um *continuum* entre lá e cá que, em última instância, revela que o lá é o cá e que ambos são meramente convenções, maniqueísmos, do aqui. Entendido dessa forma, constitui mais uma característica definidora do morto-vivo o conhecimento da vida, da morte e do entre vida e morte. Como tal, ele representa uma ameaça ao entendimento humano de “realidade”, o qual se mostra ilusório, e coloca em perigo tudo aquilo que esse humano construiu e valoriza como verdade de si. Em sua condição de conhecedor da vida, da morte e do espaçamento entre ambas, o morto-vivo lança o humano (que é seu próprio criador, já que a ficção é uma criação humana e o morto-vivo é ficção até que se prove o contrário – só que, se houver uma prova em contrário, a realidade dará lugar à ficção e, obviamente, recair-se-á na mesma situação

aporética ora apresentada) diante do fato inaceitável de que sua verdade de si não passa de simulacro e (dis)simulação, fragmentos randômicos do fenômeno da verdade.

Do quiasmo acima configurado como aresta surge um vetor, mas um vetor que pertence, emprestando-se palavras de Lovecraft em seu “Chamado de Cthulhu”, a uma geometria anormal, não euclidiana (2008, p. 376): se a condição humana não é alheia ao morto-vivo, e se a condição de morto-vivo não é alheia ao humano, então há um jogo entre vida e morte em questão, um jogo indecível – suspensão eterna, permear infinito – do mundo dos vivos no mundo dos mortos e do mundo dos mortos no mundo dos vivos. No ponto em que as retas do quiasmo se cruzam, no momento em que os lados da aresta se cortam, há um espaço suspenso e em constante permear, um espaço que é resíduo do cruzamento e do corte entre a vida e a morte, o resto, o traço irredutível que, existente e não existente, coloca em cheque, a todo tempo, a condição de vivo e a condição de morto (o que é estar vivo? o que é estar morto?). Esse espaçamento entre dois mundos – e todo espaçamento solicita uma temporização –, o espaço-tempo da vida e morte, é o (não) lugar dos mortos-vivos (e, por certo, dos vivos-mortos, sua contraparte, condição do sujeito contemporâneo). Nesse cronotopo, as limitações impostas pela condição de vivo e pela condição de morto já não existem (ou talvez existam, mas não façam sentido, ou não sejam aceitas como significantes). Remete-se aqui, provavelmente, a uma configuração cósmica que se poderia entender como dimensão paralela ou mesmo como dimensão sobreposta.

Ocorre, no entanto, que a ficção (e também a Física, a Biologia etc., que, em suas buscas pela realidade do real, tangenciam, a todo instante, as bordas da ficção) às vezes joga com a possibilidade de fazer essa dimensão paralela ou sobreposta – que aqui se poderia denominar *Cronotopo da Vida-Morte* – colidir ou manifestar-se em um contexto formal-realista, a representação ficcional da realidade empírica, sendo “realidade empírica” a dimensão que o humano construiu, física e metafisicamente, como sua habitação. Quando isso acontece, ou mesmo quando a ficção se atém apenas ao seu próprio perímetro, o imaginário, um morto-vivo (ou uma legião deles, como geralmente se observa nas obras que se atrelam à temática do apocalipse zumbi), ser ilimitado, aparece na dimensão humana, limitada por natureza. O resultado será, em geral, o tratamento do morto-vivo, por parte dos humanos, como paradoxo, como *hýbris*, logo, como algo a ser combatido e eliminado, o que se levará a cabo à duras penas, já que o conhecimento da vida, da morte e do *entre* torna o morto-vivo extremamente difícil de ser erradicado, ou mesmo indestrutível (caso do *lich*, como se verificará abaixo), o que lhe confere o status de ameaça potencial e aterrorizante; e o tratamento do humano, por parte do morto-vivo, como seres inferiores, escravos ou alimento, a serem dominados pelo bem do (re)estabelecimento de um humano, demasiado humano, império das Trevas. Neste ponto, a ficção que trabalha com mortos-vivos toca em questões sociopolíticas, históricas, raciais, de gênero etc. que não serão abordadas na presente reflexão, mas que podem ser resumidas em uma pergunta retórica aqui deixada em aberto: qual o lugar político de um morto-vivo?

## 2. SENHOR DOS MORTOS-VIVOS

De acordo com o *Oxford English Dictionary* (OED), a palavra *lich* é de origem germânica e ocorre no anglo-saxão, a língua inglesa antiga, desde antes de 900 d.C. a partir da forma “*līc*”<sup>4</sup>. O mesmo dicionário aponta que a palavra ainda é utilizada atualmente, apesar de considerada arcaica e obsoleta, conservando seus sentidos antigos e ambíguos de “corpo vivo”, “tronco do corpo”, “corpo morto”, “cadáver”. Essa estranha ambiguidade de sentido, criada pela particularização imposta por adjetivos que guardam uma relação de antonímia (“vivo” e “morto”) em torno de um substantivo que nomeia a parte material, objetual, visível e perecível da existência humana (o “corpo”), está presente já em *Beowulf* (c. 700-1000 d.C.), o poema anônimo que funda a literatura inglesa. Isso estabelece uma tradição linguística e literária para o vocábulo pautada pela ambiguidade, a qual, nos séculos XX e XXI, melhor se expressará no termo “morto-vivo”, ainda que advenha da própria configuração paradoxal do mundo medieval e da influência do Cristianismo (católico, protestante e anglicano) na sedimentação do sentido de *lich* na língua inglesa moderna e no inglês religioso a partir da cunhagem de termos como *lychgate*, *lych bell*, *lych way*, *lych owl* e *lyke-wake*<sup>5</sup>.

4 Em sua etimologia nas línguas germânicas antigas, a palavra “*lich*” é cognata ao frísio antigo “*līk*”, ao neerlandês “*lijk*”, ao alto germânico antigo “*lih*”, ao germânico “*leiche*”, ao nórdico antigo “*lik*”, ao dinamarquês “*lig*” e ao gótico “*leik*”, todas derivadas do proto-germânico (teutônico antigo) “*līko*”, cujo sentido original era, possivelmente, “forma” (cf. OED, 1989).

5 Nenhuma dessas palavras encontra correspondência direta em português. “*Lychgate*” designa, na arquitetura dos cemitérios britânicos, uma entrada coberta onde o caixão, contendo o falecido, aguarda a chegada do padre ou clérigo antes do enterro; “*lych bell*” designa uma pequena sineta de mão que deve ser tocada diante de um cadáver; “*lych way*” designa, também na arquitetura dos cemitérios britânicos, o caminho pelo qual o cadáver é conduzido até o local de seu sepultamento; “*lych owl*” designa a coruja-das-torres, também conhecida como coruja-da-igreja, em razão do canto desse animal ser considerado um presságio de morte no folclore cristão; e “*lyke-wake*” designa a vigília noturna feita diante de um cadáver antes de seu sepultamento, ato que, na tradição medieval inglesa, era acompanhado pela canção fúnebre, de autoria anônima e hoje folclórica, intitulada “*Lyke-Wake Dirge*” (cf. OED, 1989).

A palavra “*lich*”, portanto, em seu sentido padrão corrente na língua inglesa, de onde será incorporada nas diversas línguas ocidentais por meio da ficção, pode ser tomada simplesmente como um sinônimo arcaico para *corpse* (“cadáver”), não guardando, a princípio e em termos linguísticos e etimológicos, nenhuma relação direta com as palavras *undead* (“morto-vivo”) ou *necromancy* (“necromancia”). Ao que tudo indica, é o uso dessa palavra na ficção que a ressignificará e inserirá no mesmo campo semântico ao qual pertencem os lexemas *morto-vivo* e *necromancia*, inserção que tem como resultado o entendimento contemporâneo de *lich* não apenas na língua inglesa, mas na ficção de terror ocidental: uma criatura maligna, tipo específico de morto-vivo, semelhante em aparência ao zumbi, porém muito mais poderoso que este. Trata-se, na verdade, de um ser humano que, em vida, buscou incessante e incansavelmente conhecimentos ocultos e proibidos, tendo se tornado, por meio dessa busca, um feiticeiro muito poderoso, um rei ambicioso ou ambas as coisas. Não contente com sua condição humana, em tudo limitada e limitadora dos seus ideais de poder incondicional e infundo, esse humano utilizou os conhecimentos herméticos que adquiriu para se tornar imortal e eterno por meio de um ritual de necromancia que, se efetuado com sucesso, resulta na transformação do que era mortal e perecível em imortal e imperecível.

Dentre os protocolos ficcionais – e, até onde se sabe, é somente no reino da ficção que é possível realizar tal desejo –, há apenas dois caminhos possíveis ao humano para que este se torne imortal e eterno: o caminho da Luz ou o caminho das Trevas. Os dois caminhos são árduos, perigosos e invariavelmente

incompletos, pois implicam em encontrar maneiras de burlar a morte em seu aspecto ontológico de finitude, em sua função naturalista de conclusão da vida humana e, conseqüentemente, de parte inexorável da existência. Essa incompletude que pauta esses caminhos se manifesta, na grande maioria das vezes, como falha (o que parece constituir sua principal característica epistemológica), resvalando, geralmente, em algo ao mesmo tempo resultado e agravante da falha: a perda da sanidade mental. Desse modo, aqueles que trilham o caminho da Luz ou das Trevas em busca da imortalidade e da eternidade o fazem obsessivamente e, ao falharem, recaem no ostracismo ou na loucura por não saberem lidar com a falha, uma vez que o que buscam é justamente um meio de corrigir a “falha última”, a mortalidade. Fatalmente, o que pauta tal busca é a ambição, nesse caso configurada como desejo de expandir o tempo de vida *ad æternum* e *ad infinitum* com propósitos puramente egoístas e considerados deturpações de caráter (poder, dominação, conhecimento não pautado pela ética, vingança, tentativa de igualar-se ao divino etc.).

A teleologia ficcional da Luz para a imortalidade e eternidade é o caminho do arquimago, o alquimista (cientista, lógico, racionalista, pesquisador, humanista, cristão por nascimento, opção ou necessidade, todos adjetivos caros ao próprio entendimento filosófico-teológico de Luz como Iluminação) que encontra os conhecimentos e meios de confeccionar sua pedra filosofal e, com ela, produzir seu elixir da vida eterna. Árduo e perigoso, esse caminho é incompleto, falho, à medida que tem por regra o desvio dos princípios ético-morais que condicionam a bondade e a beleza (o belo e bom gregos, o Logos) inerentes

à Luz. Movido pela ambição quando a Luz prega a aceitação, pela vaidade quando a Luz prega a modéstia, pelo acúmulo (de conhecimento e de consequente riqueza material, como o ouro produzido pela pedra filosofal) quando a Luz prega o desapego, o alquimista bem sucedido em seus propósitos afronta as leis científicas da Natureza, as leis da própria Luz, as quais ele considera imperfeitas, com o intuito de aperfeiçoar a vida de modo a torná-la plena, lógica, racional, para evitar que ela feneça e pereça na morte (o alquimista, condizente com os preceitos da Luz, entende a morte como *degeneração* da existência e não como *parte integrante* da existência). O orgulho por seu aparente sucesso é o que torna sua derrocada mais amarga, uma vez que a ficção não lhe reserva outro fim que não seja a ruína causada pela falha conceitual, visto que suas práticas constituem deturpações dos próprios princípios que as regem: Aylmer, o respeitado e socialmente requisitado alquimista criado por Hawthorne em “O sinal de nascença” (“The Birthmark”, 1843), conseguiu, por meio do elixir da vida eterna que criara, corrigir a marca congênita que tanto o incomodava e obsidiava na face de sua amada Georgiana. Contudo, no momento em que a marca desapareceu, a vida de Georgiana também se esvaiu, revelando não apenas a falha como determinante da condição humana, “a essência humana como irracionalidade congênita”, e a inadequação do caminho da Luz à busca de imortalidade e eternidade, mas também a falha da Ciência e do caráter da personagem (HAWTHORNE, 1992). A sina que Hawthorne oferece ao respeitado Aylmer diante de sua falha é o ostracismo, forma lenta e angustiante de fenecimento até a morte.

Já a teleologia ficcional das Trevas para a imortalidade e eternidade é o caminho do necromante, o feiticeiro que detém os conhecimentos mais aprofundados sobre a morte, o praticante da famigerada necromancia. “Do grego νεκρός (*nekrós*), ‘corpo morto’, e μαντεία (*manteía*), ‘profecia’, ‘divinação’ ou ‘adivinhação’”, “prática comum na Grécia antiga de profetizar por meio da consulta aos cadáveres dos mortos” (ROSSI, 2014, p. 17), a necromancia foi associada à magia negra e, conseqüentemente, às Trevas pelo ideário cristão ocidental, que a tornou uma prática antinatural, sacrílega, bárbara, pagã, antiética e imoral, conhecimento proibido a ser reprimido porque em tudo é contraditório à luminescência da Luz. A necromancia irmana-se à alquimia – na verdade, a necromancia é a própria alquimia, todavia, abordada na perspectiva das Trevas – à medida que ambas buscam controlar a morte; porém, enquanto a alquimia é considerada um desvio ao caminho da Luz, a necromancia é tida como contradição e afronta a tal caminho, pois sua prática é racional, mas não resulta do belo e bom, e sim do grotesco e mau, e constitui uma denúncia da íntima relação para sempre diferida entre Luz e Trevas, algo veementemente negado, combatido e invalidado pela Luz, já que a aceitação da permeabilidade de tal relação implicaria em colocar em cheque a racionalidade da razão, o princípio central da Iluminação, o que novamente deixaria entrever a “essência humana como irracionalidade congênita”. Como a alquimia, a necromancia é também um caminho árduo e perigoso, incompleto e, por consequência, falho, à medida que desregrado, caótico, movido inteiramente por paixões e totalmente dependente dos picos de racionalidade de seu praticante, picos esses inconstantes, ainda

que terrivelmente lúcidos e engenhosos. Pela sua instabilidade estrutural e pela instabilidade emocional característica de seus adeptos, a necromancia quase sempre leva à loucura.

Na ficção de terror, o feiticeiro necromante é geralmente retratado como *outsider*, ao mesmo tempo temido e achincalhado, poderoso e tolo, cujas ações são pautadas por sentimentos que se tornam paradoxalmente caóticos e irracionais e se manifestam em forma de vingança, escravização, ganância, despotismo etc. Em “The Dark Eidolon” (1935), Clark Ashton Smith narra a vingança de Namirrha, poderoso necromante, cultista de Thasaidon, divindade monstruosa e maligna, que retorna para vingar-se de Zotulla, imperador de Xylac. Quando criança, Namirrha se chamava Narthos, uma criança indigente que um dia pediu esmola a Zotulla, então um príncipe esnobe. Zotulla o humilhou e passou sobre ele com sua carruagem, quase matando-o e deixando-lhe a marca das ferraduras dos cavalos no peito. Depois de recuperar-se, Narthos partiu e nunca mais foi visto. Em seu autoexílio, tornou-se aprendiz do mago Ouphaloc, de quem herdou conhecimentos e relíquias das Trevas, dentre elas a estátua mágica de Thasaidon, o ídolo (“*eidolon*”) do título da obra. Com a morte de Ouphaloc, Narthos se aprofundou nos conhecimentos das Trevas e se tornou Namirrha, feiticeiro temido em muitos reinos. Nunca, porém, ele se esqueceu do tratamento que recebera de Zotulla e, por isso, decidira vingar-se. Clark Ashton Smith narra em detalhes a terrível vingança de Namirrha, que o leva a afrontar a divindade que cultua e a buscar o conhecimento último da destruição junto a “entidades que não pertenciam nem ao Inferno e nem aos elementos mundanos” (SMITH, 2009, p. 222). Namirrha faz um

pacto com essas entidades à revelia de seu deus Thasaidon e, por meio dos poderes que adquire, lança a destruição última sobre Zotulla ao invocar os corcéis de Thamorgorgos, senhor do abismo, que varrem da existência todo o continente de Xylac. No entanto, no fulgor de sua ânsia por vingança, Namirrha não previu que nem mesmo ele era capaz de controlar esses corcéis. Com essa sua falha conceitual resultante de sua própria obsessão, gesto tolo que resvala na insanidade, o poderoso necromante acaba sendo destruído pelos próprios poderes que invocara. A Namirrha, Smith reservou a sina da loucura, metaforizada na tolice do feiticeiro e na força incontrolável e devastadora dos corcéis de Thamorgorgos.

Dentre esses dois caminhos oferecidos na ficção às personagens humanas que desejam a imortalidade e a eternidade, o feiticeiro muito poderoso e/ou rei ambicioso opta, invariavelmente, por aquele que a metafísica ocidental julga como mais fácil e mais rápido, por isso tentador e fadado de maneira inevitável à perdição, qual seja o caminho das Trevas, a porta larga por oposição à porta estreita que é o caminho da Luz. É essa escolha que estabelece a relação da figura do *lich* com a necromancia: o *lich* é, necessariamente e por definição, um necromante (e todo necromante é, por definição, também um alquimista) que, por meio de rituais de magia negra realizados em concomitância a um culto religioso a deuses das Trevas, conseguiu obter a imortalidade e a eternidade sem, no entanto, perder a consciência, a inteligência e a racionalidade no processo. Por meio desses rituais e com a ajuda das divindades das Trevas, o necromante morre – neste caso, a morte é uma escolha do candidato, não um acontecimento “natural” – e,

depois de certo tempo, retorna magicamente do mundo dos mortos como *lich* no mundo dos vivos, enquanto o seu corpo físico, tornado cadáver durante o processo, é reanimado por uma força imorredoura e imperecível. Com o tempo, o corpo-cadáver do *lich* concluirá seu processo de putrefação – que, apesar da transformação, não é paralisado, o que faz emergir a ideia, corrente na ficção de terror e por vezes tematizada e discutida pela filosofia e teologia, de que um corpo humano, perecível, é desnecessário a uma entidade imortal e eterna –, restando apenas os ossos aparentes animados por uma força onipotente e indestrutível, paradoxo absoluto da existência, seja ela real ou ficcional, e afronta à toda concepção demiúrgica do sagrado e do profano, pois, não sendo um deus nem um demônio e tendo perdido sua condição humana mortal, transitória e perecível, o *lich* é excesso e exceção, transgressão e limitação, em quaisquer representações cosmogônicas, metafísicas ou artísticas. Como tal, constitui a epítome do gótico, modo de fazer ficção – a própria ficção de terror para os propósitos destas reflexões – definido por Fred Botting como “uma escrita de excesso” e “transgressão” (1996, p. 1-13).

Em última análise, trata-se de um traço tornado onipotente, um rastro dotado de força geradora e subversora de sentido, um resto tornado inapreensível em sua tangibilidade, um resíduo ontológico-teológico, a teratogênese resultante da coincorporação teratológica entre vida e morte, em suma, uma *diferença irreduzível* porque anterior a qualquer diferença, porque possibilitadora do diferenciar. Como tal, o *lich* é um ser em tudo particular quando comparado às demais criaturas que

compartilham sua condição existencial: ele não é um fantasma, mera impressão de morto que retorna para assombrar os vivos, ainda que possa se transformar na materialização de uma sombra caso perca sua corporeidade; também não é um espectro, pois sua essência é imaterial e independente de sua corporeidade (o *lich* pode perder sua fisicalidade e, ainda assim, após alguns dias, tê-la reconstruída), além de sua aparência inconfundivelmente monstruosa; não é um vampiro, pois não apresenta as limitações desse ser, mas detém um de seus poderes (a *aura de medo* ou *aura necrótica*, a projeção de uma força em torno do *lich* que suga toda forma de energia positiva e a substitui por medo e pavor<sup>6</sup>); e não é um simples zumbi, já que escolheu morrer e continuar vivo depois de morto (o zumbi não tem essa possibilidade de escolha), consegue pensar de modo inteligente e agir sem a necessidade das ordens de um conjurador (caso do zumbi de invocação), bem como nenhuma doença, vírus ou agente patológico exerce quaisquer efeitos sobre sua existência (caso do zumbi de vírus)<sup>7</sup>.

Efeito colateral da síntese entre o arquiimago e o necromante, resíduo do sentido religioso adquirido pelo vocábulo na história de seu uso na língua inglesa, o *lich* é um perfeito solipsista,

6 Esse mesmo princípio é utilizado por Tolkien na construção das personagens dos Nazgûl em *O Senhor dos Anéis* e por Rowling nas personagens dos Dementadores em *Harry Potter*. Em *Tormenta*, famoso sistema de RPG desenvolvido no Brasil, conhecido por sua verve humorística, o *arqui-lich* Thanatus desenvolve a habilidade de suprimir momentaneamente sua aura de medo por razões didáticas, pois, do contrário, não haveria como ministrar aulas de Artes das Trevas aos alunos da Academia Arcana, o centro de conhecimentos de magia desse universo ficcional.

7 O zumbi de invocação é o “‘zumbi haitiano’, ativado por meio de magia ou vodu”, manifestação clássica desse tipo de criatura na ficção, enquanto o zumbi de vírus é o zumbi da ficção de terror contemporânea, “criaturas motivadas exclusivamente pela ‘fome’, o impulso de se alimentar dos vivos”, gerado por “diversas possibilidades de causas [...], com destaque para vírus e a perda de controle na pesquisa sobre armas biológicas” (HATTNER, 2013, p. 92).

um apêndice da existência, excesso do campo do imaginário, desejo mais recôndito do humano à medida que capaz de controlar diretamente as pulsões de vida e morte, as duas forças antagônicas, em permanente embate, das quais resulta a condição humana; mas também o maior pesadelo concebível pelo mesmo humano, visto constituir uma encarnação em estado puro dos medos mais abstrusos concebíveis pelo imaginário. Por essa razão, muitas vezes dependendo do seu poder, o *lich* é representado como senhor de hostes humanas, de outros mortos-vivos, de demônios e mesmo de outros *liches* – quando senhor de outros *liches*, a criatura se torna um *arqui-lich* e é considerada praticamente uma divindade –, todos seus escravos<sup>8</sup>. Há, inclusive, o *lich* que adquire de fato o status de divindade, tornando-se um ser único capaz de destruir e de criar outros *liches* sem a necessidade do processo de transformação, caso de Vecna, *arqui-lich* que se torna deus no decorrer das edições e apêndices do RPG *Dungeons & Dragons*.

A ficção de terror, no entanto, nunca descreveu em detalhes *como*, exatamente, é o procedimento ritualístico, os elementos religiosos e as magias envolvidas no processo para se tornar *lich*. A literatura, os jogos de RPG e os videogames, *loci* habituais da presença dessas criaturas, sempre as envolveram em mistérios e tendem a focalizar muito mais em suas ações terríveis do que na história de como se tornaram o que são. Isso gerou uma mística em torno da figura do senhor dos mortos-vivos, a qual a ficção

8 O conto “The Empire of the Necromancers” (1932), de Clark Ashton Smith, é uma das primeiras obras ficcionais a dedicar-se à figura do *arqui-lich*, a qual, contemporaneamente, é recorrente na literatura (*O Senhor dos Anéis*, *Harry Potter*, dentre outros), nos jogos de RPG (*Dungeons & Dragons*, *GURPS*, *Tormenta* etc.) e em jogos de videogames (particularmente em *Warcraft* e *World of Warcraft*).

tem procurado preservar como uma espécie de salvaguarda da “misteriosidade” do mistério, daí a não existência, até o momento, de um detalhamento minucioso do seu ritual de transformação. Ainda assim, nas poucas menções sobre transformação em *lich* existentes na literatura e demais artes, depreende-se três elementos recorrentes: um ritual de necromancia, a intervenção de uma força externa e a confecção obrigatória do que é denominado *filactéria da alma*.

No “Manual dos Monstros de Dungeons & Dragons” (*Dungeons & Dragons Monster Manual*), no qual *lich* é uma categoria de personagem e onde se encontram referências mais objetivas sobre essas criaturas<sup>9</sup>, é dito que “um lich é um conjurador morto-vivo criado por meio de um ritual antigo. Magos e outros conjuradores arcanos que escolhem esse caminho para a imortalidade escapam da morte ao se tornarem mortos-vivos”<sup>10</sup> (MEARLS; SCHUBERT; WYATT, 2008, p. 176). Na mesma obra, as únicas alusões sobre como seria esse *ritual antigo* que resulta em escapar da morte ao se tornar morto-vivo são as seguintes:

Você recorre a Orcus, Príncipe-Demônio dos Mortos-Vivos, para que transforme seu corpo em uma figura esquelética, morta-viva e imortal, e une sua força vital com um receptáculo especialmente preparado chamado filactéria. [...].

A parte mais importante em tornar-se lich é a criação de uma filactéria. (MEARLS; SCHUBERT; WYATT, p. 177)

9 É atribuído ao sistema de RPG *Dungeons & Dragons*, em seu suplemento intitulado *Eldritch Wizardry* (1976), o primeiro uso contemporâneo da palavra *lich* na ficção, bem como a primeira descrição mais detalhada dessa criatura.

10 Todas as traduções das citações do *Manual dos Monstros de Dungeons & Dragons* foram feitas pelo autor do presente estudo. Também é tradução do autor deste trabalho a citação de “The Dark Eidolon”, de Clark Ashton Smith, acima, e do texto de Derrida presente no penúltimo parágrafo das reflexões aqui desenvolvidas.

Subentende-se dessas referências que o tornar-se *lich* é resultado de um ritual de necromancia, mas o que envolve o ritual em si, o *como* ele deve ser conduzido, é inteiramente omitido, restando apenas a menção à intervenção de uma criatura divina e à filactéria da alma, considerada fundamental para a existência da criatura. Em nenhum outro sistema de RPG que toma essa criatura como categoria de personagem ou em qualquer texto literário ou jogo de videogame que a envolve no enredo é oferecida ao leitor/jogador uma descrição detalhada do ritual de transformação. Isso, evidentemente, abre precedentes para especulações e voos de imaginação, gerando variações que ora são simples imitações do procedimento arcano aludido em *Dungeons & Dragons*, caso do sistema de RPG desenvolvido no Brasil chamado *Tormenta*, que preconiza três etapas extremamente complexas na dinâmica do jogo, porém muito simples em termos ritualísticos, para a transformação de personagens em *lich*; ora são versões extremamente elaboradas na ritualística e filosoficamente complexas, como a que se observa em relação à personagem Voldemort, vilão da saga *Harry Potter*, e suas Horcruxes, as várias filactérias da alma por ele criadas para garantir a imortalidade. De qualquer forma, uma vez que a transformação em *lich* é necessariamente realizada no contexto e constitui efeito de um ritual de necromancia, pode-se conceber tal ritual nos moldes gerais da tradição literária que o instituiu. Logo, espera-se ambientação noturna e maligna; o sacrifício e a morte do(s) envolvido(s), bem como o uso do sangue como elemento do ritual; usos de instrumentos ritualísticos (espadas, facas, cálices etc.);

oferendas de comidas e bebidas específicas e a invocação de deuses malignos e espíritos dos mortos<sup>11</sup>.

O segundo elemento prescrito no processo para tornar-se *lich* – *lichificação*, daqui em diante – é a necessidade de uma força externa, obviamente das Trevas, que atue no ritual, o que é coerente com o contexto necromântico. Ao que tudo indica, esse é o aspecto mais perigoso envolvido no procedimento, pois é o momento em que o candidato a *lich* está mais vulnerável, já que depende da intervenção de um poder metafísico (um deus ou um ser de grande poder mágico) ou de um ente físico (um servo para realizar uma determinada parte do procedimento – caso de Voldemort, por exemplo, que precisa de uma outra personagem para fazer a poção que lhe traz de volta ao mundo físico –; a filactéria da alma de outro *lich*, que só pode ser obtida pela derrota do rival e desde que este revele onde ela foi escondida). Um erro nessa etapa implica a inviabilização de todo o ritual e, mais do que a morte, a completa erradicação ontológica e espiritual de seu realizador.

Na citação do “Manual dos Monstros” de *Dungeons & Dragons* mais acima, menciona-se a necessidade de recorrer a Orcus, um príncipe-demônio dos mortos-vivos no contexto do multiverso ficcional do jogo, que tem o poder de “destruir instantaneamente a filactéria de qualquer lich que o desagradar” (MEARLS; SCHUBERT; WYATT, 2008, p. 177). Outra entidade referenciada no mesmo manual é Vecna, poderoso *arqui-lich* que foi elevado à condição de deus e, por essa razão, “pode reconstruir um lich destruído” (MEARLS; SCHUBERT;

11 Discuto e analiso a tradição clássica dos rituais de necromancia descritos na literatura no artigo “Antes de *Otranto*: apontamentos para uma pré-história do Gótico na literatura”. Vide referências bibliográficas.

WYATT, 2008, p. 177). Nessa perspectiva metafísica, tornar-se *lich* implica não apenas uma escolha e desejo pessoais, mas também a aceitação, a escolha por parte de uma determinada divindade, o que pressupõe um culto, um envolvimento prévio que angarie as graças do deus. Essa perspectiva é típica dos jogos de RPG, que trabalham com as ideias de guilda, grupo ou secto de personagens, mas já está subentendida em *The Dark Eidolon*, de Clark Ashton Smith, e, por certo, encontra sua inspiração mais antiga nas inter-relações entre deuses e mortais nas mitologias ocidentais. É interessante notar que essa nuance religiosa da *lichificação* é coerente e tece linhas de significação com o próprio sentido arcaico da palavra *lich* outrora discutido e a permanência de seu uso tanto no vocabulário religioso do inglês moderno quanto no vocabulário da ficção de terror ocidental. Dentro dessa perspectiva, o *lich* seria, ao mesmo tempo, um fenômeno místico e um clérigo disseminador das Trevas entendidas como religião, um anátema à estrutura da realidade – e uma provocação – em termos (quase) análogos às encarnações e avatares dos deuses das grandes religiões mono e politeístas (Jesus no Cristianismo, os budas do Budismo, dentre outros).

A intervenção do ente físico no processo parece ser uma variação introduzida por Rowling na saga *Harry Potter* a partir de uma leitura interpretativa de *O Senhor dos Anéis*, de Tolkien, posteriormente desenvolvida em *fanfictions* e outras formas de artes virtuais. Sua discussão e análise demandariam um desvio muito grande das intenções propostas para o presente estudo, por isso, dela se tratará em outra oportunidade.

O terceiro e último elemento recorrente na *lichificação* é a confecção e a mística existente em torno da filactéria da alma,

considerada o elemento fundamental do processo. Trata-se de “um recipiente mágico que contém [a] força vital” (MEARLS; SCHUBERT; WYATT, 2008, p. 177) do *lich*, a sua alma enquanto ser vivo, e deve ser construída antes da execução do ritual. O “Manual dos Monstros” de *Dungeons & Dragons* – e praticamente todos os demais sistemas de RPG que trazem essa criatura como categoria de personagem – preconiza que a filactéria “normalmente tem a forma de uma caixa de metal selada contendo pedaços de pergaminho nos quais foram transcritas fórmulas mágicas [com] sangue” (MEARLS; SCHUBERT; WYATT, 2008, p. 177), e ainda:

A força vital de um lich está atada a uma filactéria mágica [...]. Se você destrói um lich, o espírito da criatura retorna à filactéria. Seu corpo se recompõe [...] no local da filactéria a menos que você também a destrua. A maioria dos liches esconde sua filactéria em catacumbas secretas (e bem guardadas), às vezes em outros planos.

Destruir um lich e sua filactéria não garante que a criatura se foi para sempre. (MEARLS; SCHUBERT; WYATT, 2008, p. 177)

Um primeiro aspecto que chama a atenção para esse objeto determinante à existência do *lich* é a semelhança da palavra “filactéria” com a palavra “filactério”. Não se trata apenas de uma semelhança morfológica, mas também de uma relação semântica. Nas tradições da religião judaica existem os *tefilin* (תפילין), nome dado a duas caixinhas de couro, cada qual presa a uma tira longa e também de couro, que os fiéis utilizam amarradas, respectivamente, junto à testa e ao braço esquerdo durante a oração matinal dos dias úteis, com o intuito de se lembrarem das

palavras de seu deus. Dentro de cada caixinha existem os quatro filactérios da *Torá*, quatro passagens retiradas de dois dos cinco livros sagrados dos judeus<sup>12</sup>. Quando juntas, essas passagens textuais funcionam como um amuleto para afastar o infortúnio (o significado básico de “filactério” em língua portuguesa, que advém do grego φυλακτήριον (*phylacterion*), é “proteção”, “fortificação”). O filactério, portanto, é um amuleto de proteção, um objeto sagrado com a propriedade mágica e mística de afastar as forças do mal.

Ante as palavras contidas no “Manual dos Monstros”, fica evidente que a inspiração para a filactéria do *lich* provém dos *tefilin* judaicos: ambos têm o formato de caixas e contêm inscrições mágicas. Novamente, reafirma-se a ligação dessa criatura ficcional com questões religiosas e com o significado antigo do vocábulo que a nomeia. Essa ligação, porém, ocorre de um modo indecível, como a própria condição do morto-vivo: os *tefilin* são objetos sagrados com propósitos sagrados, enquanto a filactéria da alma do *lich* é um objeto sagrado com finalidade profana, já que permite a imortalidade e a eternidade da criatura, duas condições que rompem com os limites e possibilidades da realidade empírica e da ontologia humana. Esse rompimento se desdobra ainda em uma segunda profanação, um segundo aspecto concernente à *lichificação*: a alma, elemento puramente metafísico e considerada sublime, acoplada a um objeto inanimado, uma *coisa* e não um ser, puramente físico e, por essa razão, considerado grotesco. Ressalta-se, mais uma vez, a condição ambígua e paradoxal do *lich*: sua existência imortal e eterna é efeito e está condicionada

12 As passagens são as seguintes: Êxodo 13: 1-10 (*Cadêsh Li*), Êxodo 13: 11-16 (*Vehayá Ki Yeviachá*), Deuteronomio 6: 4-9 (*Shemá Yisrael*) e Deuteronomio 11: 13-21 (*Vehayá Im Shamoa*).

a uma inter-relação indecível entre dois extremos absolutos e, dentro das epistemologias humanas, opostos, incompatíveis entre si e mutuamente excludentes.

A indecibilidade, o paradoxo e a ambiguidade insolúvel, ainda que atraentes ao imaginário humano, não são suportáveis pela consciência racional, a qual os condiciona à hesitação que, por sua vez, é a porta de entrada para a ansiedade e a angústia, dois sentimentos associados à percepção (semi)consciente do fragmentário como condição existencial. O fragmento, configuração contemporânea do *unheimlich*, desdobramento da irrazão, é assustador à medida que “deixa à mostra a essência humana como irracionalidade congênita”, o que leva o humano à pavorosa situação de ter que tomá-lo como elemento irredutível da sua ontologia. Como tal conscientização pode desencadear a loucura e/ou a desarticulação de todas as grandes meta-narrativas que regem as maneiras do humano conceber a si mesmo, mesmo na ficção se fez necessário encontrar uma maneira, igualmente ficcional, de tentar resolver a ambiguidade insolúvel, o paradoxo incômodo, a indecibilidade angustiante da existência: uma maneira de destruir o *lich* – que não deixa de ser também uma maneira de tentar destruir (ou corrigir), no revelador campo da representação, o campo no qual a verdade se torna dizível por meio dos subterfúgios do desvelamento, a condição ontológica fragmentária.

O terceiro e último aspecto relacionado à filactéria da alma do *lich* revela que esse objeto é, ao mesmo tempo, o que possibilita a existência da criatura, e seu ponto mais fraco, aquilo que permite sua destruição. Da mesma forma que a pedra filosofal

e o perigoso elixir da vida eterna dos alquimistas/arquimagos, a filactéria é um *phármakon*, “sempre uma questão de vida [e] de morte” (DERRIDA, 2005, p. 52), ao mesmo tempo antídoto e veneno, vida e morte, salvação e destruição, espaçamento e temporalidade. Como preconizado pelo “Manual dos Monstros” de Dungeons & Dragons e em todos os demais manuais do gênero, a única maneira de se destruir um lich é encontrar e destruir sua filactéria da alma. Isso não vai obliterar a criatura imediatamente, mas sim torná-la mortal e perecível, devolver-lhe sua condição humana, de modo que, se derrotada em um combate, seu corpo e seu espírito não mais reaparecerão depois de alguns dias junto à filactéria. Isso, no entanto, ainda “não garante que a criatura se foi para sempre” (MEARLS; SCHUBERT; WYATT, 2008, p. 177), pois há a possibilidade de ainda existir o que o referido manual denomina Vestígio de Lich,

um remanescente arcano de um lich destruído. Seu corpo esquelético frágil movimentava-se por entre retalhos de sombras e parece deslizar pelo chão. Diferente do lich, um Vestígio de Lich não tem uma filactéria. Extremamente instável, torna-se pó quando atingido. (MEARLS; SCHUBERT; WYATT, 2008, p. 176).

De qualquer forma, a possibilidade de destruir o *lich* revela que há um limite imposto à sua condição indecível, paradoxal e ambígua, limite esse que dramatiza, no campo da representação, a própria restrição do entendimento humano de si mesmo e, por certo, a prazerosa perversão, igualmente e demasiadamente humana, de utilizar a ficção como *locus* seguro para anatematizar as barreiras ontológicas, epistêmicas, religiosas e psicológicas da

existência condicionada pelos *trivia* do espaço (altura, largura, profundidade), do tempo (corpo, mente, espírito) e da *ratio* (tese, antítese, síntese). Ao mesmo tempo, dentro do campo ficcional *per se*, chama a atenção o fato de que a filactéria, objeto sagrado e profano, torna-se a materialização representacional do espaçamento entre a vida e a morte, o repositório onde podem coabitar, em equilíbrio, Eros e Tanatos, desdobramento do que se chamou, em outro momento do presente estudo, Cronotopo da Vida-Morte, o (não) lugar dos mortos-vivos.

Profano e indecidível, o ritual de *lichificação* é uma escolha consciente por morrer com o intuito de encontrar a imortalidade e a eternidade dentro dos limites da própria condição humana, sem a pretensão da elevação espiritual para ou em outros planos metafísicos da existência. Metaforiza, portanto, o sonho humano de tornar-se divino em meio à humanidade, uma busca sempre relacionada às Trevas na ficção e na filosofia, busca entendida como libertação das amarras, restrições e repressões relacionadas à Luz. No entanto, tornar-se *lich* parece compor apenas mais um perigoso suplemento à metafísica, um enxerto que a faz funcionar de modo diferente, mas sem perder sua condição de metafísica, a ambição humana de livrar-se da máquina infernal da existência determinada pelo eterno retorno. Expressão de um desejo, um sonho que só se pode alcançar no campo do imaginário, mas que abre possibilidades de questionamento da realidade empírica ao prover o conhecimento advindo das Trevas trazido pelo *lich*, um *resurrectum de tenebris*, liberto do ciclo urobórico do eterno retorno, o ciclo da vida-morte, mas ainda preso na arquitetura da existência.

Diante do que foi aqui apresentado e discutido, procurou-se apontar a potencialidade crítica da figura do lich na ficção, potencialidade que traz em seu bojo um questionamento da limitada condição existencial humana no instante em que oferece uma representação dos desejos mais profundos açulados por tal limitação. Nesse ínterim, o lich se revela uma possibilidade imaginária de saída, uma espécie de desvio articulado e promovido pelo campo da ficção, mas também o monstruoso espelho da irracionalidade congênita que determina o entendimento do humano sobre si mesmo, para a busca humana do como sobrepor-se, do como superar-se. É nessa perspectiva de pensamento e interpretação que se abrem para a significação as palavras de Jacques Derrida que servem de epígrafe às presentes reflexões: “Monstros não podem ser anunciados. Não se pode dizer ‘eis nossos monstros’ sem, imediatamente, transformá-los em animais de estimação” (1990, p. 80).

O humano vem transformando os monstros em animais de estimação, seja no mundo chamado convencionalmente de “real”, seja no universo da ficção, há milênios, visto que domesticar é, evidentemente, uma forma de controlar (a si mesmo e aos outros). No entanto, uma monstruosidade como o lich, especialmente por ser cria do imaginário humano, permanece filosófica e artisticamente indecível e, como tal, prenhe de gerações e subversões de significação, mesmo diante da possibilidade de sua destruição – prevista tanto nos jogos de RPG quanto nos próprios textos literários que o utilizam como vilão (os contos de Clark Ashton Smith e a saga Harry Potter apenas mencionados acima, bem como outras obras que o tempo e o espaço não permitiram nem mesmo mencionar nestas considerações, como “A morte de

Halpin Frayser”, de Ambrose Bierce, ou “A coisa na soleira da porta”, de H. P. Lovecraft). Essa abertura ocorre por que o lich denuncia, do modo mais perverso e aterrorizante, que o humano tornou a si mesmo animal de estimação por meio dos aparelhamentos imaginários, científicos, sociais, históricos, políticos e filosóficos que construíra para e sobre si. Por essa razão, cabe retomar, como fecho às considerações aqui brevemente desenvolvidas, a pergunta retórica lançada em momento anterior, mas com uma pequena rasura: qual o lugar político de um lich?

## REFERÊNCIAS

- Botting, F. (1996). *Gothic*. London; New York: Routledge. (The New Critical Idiom).
- Chaui, M. (1987). Sobre o medo. In A. Novaes (Org.). *Os sentidos da paixão* (p. 35-75). São Paulo: Companhia das Letras.
- Derrida, J. (2005). *A farmácia de Platão*. (3ed.) (Tradução de Rogério da Costa). São Paulo: Iluminuras. (Biblioteca Pólen).
- \_\_\_\_\_. (1990). Some Statements and Truisms about Neologisms, Newisms, Postisms, Parasitisms, and Other Small Seismisms. (Tradução de Anne Tomiche). In D. Carroll (Ed.). *The States of “Theory”: History, Art, and Critical Discourse* (p. 63-94). New York: Columbia University Press.
- Foucault, M. (2009). Prefácio à transgressão. In \_\_\_\_\_. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. (Seleção e organização de Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa). (2ed., p. 28-46). Rio de Janeiro: Forense Universitária. (Ditos & Escritos, III).
- Freud, S. (1969). O estranho. In \_\_\_\_\_. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (v. XVII, p. 235-273). Rio de Janeiro: Imago.
- Gygax, G.; Blume, B. (1976). *Dungeons & Dragons: Supplement III – Eldritch Wizardry*. Lake Geneva: TSR Games.
- Hattner, A. L. (2013). Zumbis e ficção: um passeio pelas entranhas da transmidialidade. In M. C. T. Ramos; M. C. R. Alves; A. L. Hattner (Orgs.). *Pelas*

veredas do fantástico, do mítico e do maravilhoso (p. 89-105). São Paulo; São José do Rio Preto, SP: Cultura Acadêmica.

Hawthorne, N. (1992). O sinal de nascença. In \_\_\_\_\_. Os melhores contos de Nathaniel Hawthorne (p. 65-83) (Tradução de Olívia Krähenbühl). São Paulo: Círculo do Livro.

Lovecraft, H. P. (2008). The Call of Cthulhu. In \_\_\_\_\_. H. P. Lovecraft: the Complete Fiction (p. 355-379). New York: Barnes & Noble.

Mearls, M.; Schubert, S.; Wyatt, J. (2008). Dungeons & Dragons: Monster Manual (4ed.). Renton: Wizards of the Coast.

The Oxford English Dictionary. (1989). Prep. por J. A. Simpson e E. S. C. Weiner. (2ed., v.8, p. 893-894 – *lich*; v.9, p. 134 – *lyke-wake*). Oxford: Clarendon Press.

Rossi, A. D. (2014). Antes de *Otranto*: apontamentos para uma pré-história do Gótico na literatura (v.1, n.27, p. 11-31). Solettras.

Smith, C. A. (2009). The Dark Eidolon. In \_\_\_\_\_. The Return of the Sorcerer: the Best of Clark Ashton Smith (p. 209-238). Germantown: Prime Books.

## LO FANTASTICO: ESPACIO DE GOCE Y TRANSGRESIÓN EN LA ESCRITURA DE ANGELICA GORODISCHER<sup>1</sup>

### O FANTÁSTICO: ESPAÇO DE PRAZER E TRANCESSÃO NA ESCRITA DE ANGÉLICA GORODISCHER

Graciela Aletta de Sylvas (UNR)

“Escribir es como hacer el amor con el mundo entero, no sólo las personas sino las cosas, los sonidos, las sombras y las luces. La escritura es la felicidad, una apertura hacia tierra, cielos y espacios”

Angélica Gorodischer

*Recebido em 19 ago 2015.*

*Aprovado em 15 dez 2015.*

Aletta de Sylvas Graciela Profesora en Letras en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Doctora en Filología por la Universidad de Valencia, España. (2006) Coordinadora del Espacio de la Memoria en Facultad de Humanidades y Artes (UNR) Imparte Análisis del Discurso y Teoría Literaria I y II en el sistema a Distancia del Campus Virtual UNR. Realiza Tutorías y Cursos de Postítulo y dirige Tesinas y Tesis de Doctorado. Ha obtenido Becas del Instituto de Cooperación Iberoamericana y ha dictado Seminarios en la Universidad de Lérida, en la de las Palmas de la Gran Canaria, España, en la de la Calabria, Italia. Invitada por

<sup>1</sup> Parte de este trabajo y una versión del mismo fue publicado en Aletta de Sylvas Graciela: La aventura de escribir. La narrativa de A. Gorodischer, Corregidor: Buenos Aires, 2009. Prólogo de Mario Rosa Lojo.

la Universidad de Giessen, Alemania ha participado en un Encuentro. Ha ganado una beca de Investigación de CLACSO. Ha sido invitada por la Universidad de Toulouse a participar de un Seminario sobre A. Gorodischer. Ha asistido a Congresos nacionales e internacionales y tiene numerosas publicaciones en Argentina, Latinoamérica, EU y Europa. Ha publicado trabajos relativos a enfoques de género y escritura de mujeres. Ha publicado cuentos en distintos medios y recibido premios. Primera Mención en el Concurso de Ensayo de la Secretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe, Primer Premio del Concurso convocado por el Ministerio de Cultura Provincia de Santa Fe por el Día Internacional de la mujer sobre “Mujeres Rev/beladas,” (2010). Jurado de Concursos de cuentos y novelas. Ha publicado dos libros: Itinerarios de lectura. La narrativa de María Elvira Sagarzazu, Laborde, 2003 y La aventura de escribir. La narrativa de Angélica Gorodischer, Corregidor, Buenos Aires, 2009. Actualmente investiga y trabaja sobre temas relacionados con la Memoria, Identidad y Escritura de Mujeres. Contato: [gracielaletta@gmail.com](mailto:gracielaletta@gmail.com)

**Resumo:** Angélica Gorodischer é uma escritora rosarina e argentina com uma sólida obra nacional e internacional. Canaliza toda sua produção nas expressões do romance e do conto, dissolve as fronteiras entre estes gêneros praticando a impregnação entre eles. Cultiva, neste percurso, a literatura fantástica, na qual podemos apreciar com frequência a influência de Borges.

Em *Kalpa Imperial* (1983), o fantástico se articula com o maravilhoso. Esta obra, afastada do verossímil realista, constitui uma reflexão sobre o poder e relata a saga de imperadores e imperadoras e outros personagens do Vasto Império. Abordamos sua análise desde os pressupostos teóricos de Todorov, Caillois, Bataille, Bessière e em ocasiões os discutimos e comentamos a temática do poder desde Foucault

e Deluze. Destacamos, neste romance, a figura do contador de contos e sua significação, interpretamos a presença do “sul” e da cidade mítica onde se estabelece um diálogo com *As Mil e uma Noites*, Borges e Calvino.

Em outros contos, a escritora penetra no fantástico com temas sobre a experiência do universo, a ruptura de limites do espaço e das fronteiras entre vida e morte.

**Palavras-chave:** Fantástico; Poder; Ruptura de limites.

**Resumen:** Angélica Gorodischer es una escritora rosarina y argentina con una sólida obra nacional e internacional. Canaliza toda su producción en las expresiones de la novela y el cuento, disuelve las fronteras entre estos géneros practicando la impregnación entre los mismos. Cultiva, en este recorrido, la literatura fantástica, en la que podemos apreciar a menudo la influencia de Borges.

En *Kalpa Imperial* (1983), lo fantástico se articula con lo maravilloso. Esta obra, alejada del verosímil realista, constituye una reflexión sobre el poder y relata la saga de emperadores y emperadoras y otros personajes del Vasto Imperio. Abordamos su análisis desde las premisas teóricas de Todorov, Caillois, Bataille, Bessière y en ocasiones las discutimos y comentamos la temática del poder desde Foucault y Deluze. Destacamos, en esta novela, la figura del contador de cuentos y su significación, interpretamos la presencia del “sur” y de la ciudad mítica donde se entabla un diálogo con las *Mil y una noche*, Borges y Calvino.

En otros cuentos, la escritora incursiona en lo fantástico con temas sobre la experiencia del universo, la ruptura de límites del espacio y de las fronteras entre vida y muerte.

**Palavras clave:** Fantástico; Poder; Ruptura de límites

Angélica Gorodischer es una contadora de historias con treinta libros de ficción publicados, además de artículos, conferencias, premios nacionales e internacionales. Ha sido traducida al alemán, inglés, francés, italiano, checo, ruso y sueco. Ha publicado alrededor de cien cuentos en antologías del país y del extranjero y cuentos en libros de texto para la enseñanza de la lengua en Argentina y para la enseñanza del castellano en USA y en Alemania. Ha dictado más de trescientas conferencias en Argentina, USA, México, Colombia, Chile, Perú, Alemania, Bélgica, Holanda y España, sobre todo acerca de narrativa fantástica y literatura escrita por mujeres. Ha recibido numerosos premios: Poblet (1984-85), Emecé 1985, Gigamesh (España) 1994, Konex 1996, Dignidad (APDH) 1996, Bulrich (Sade) 2000, ILCH a la Trayectoria, Konex 2014.

Se posiciona en la producción literaria rosarina y argentina con una sólida obra de reconocimiento local, nacional e internacional. Privilegia la forma narrativa en las expresiones de la novela y el cuento, a través de los cuales canaliza toda su producción y aborda distintos géneros literarios, desde la ciencia ficción, lo fantástico, el policial hasta el gótico. Disuelve las fronteras entre estos géneros cultivando la mezcla y la impregnación de los mismos. Cultiva en este recorrido, en un período muy importante de su producción, la literatura fantástica. Parece obvio mencionar la influencia ineludible de Jorge Luis Borges, figura señera para la mayoría de los escritores de generaciones posteriores sin que Gorodischer resulte una excepción. Es declarada su admiración por el escritor y muchos de sus cuentos acusan su filiación y estilo.

*Bajo las jubeas en flor* (1973), *Casta luna electrónica* (1977), y *Trafalgar* (1979) son textos en los que aborda la ciencia ficción no exenta a menudo, de rasgos fantásticos. La crítica ha señalado la dificultad de considerar su narrativa como fantástica o de ciencia ficción, debido a la presencia de ambos rasgos. (MOLINA GAVILÁN, 1999). Por otra parte a menudo la ciencia ficción ha sido considerada como una subclase de la literatura fantástica, por lo menos los límites entre ambas son bastantes lábiles .Borges mismo afirmaba

Actualmente la literatura fantástica oscila entre dos caminos. Uno el onírico, el de Henry James, el de Arthur Machen y el de Kafka; el otro, el científico, el de Wells y el de RayBardbury, que prefiere atribuir sus maravillas a invenciones mecánicas” (BORGES, 1984)

## KALPA IMPERIAL

La novela *Kalpa Imperial* (1983) ha sido publicada en dos tomos, de cinco historias el primero, titulado “La casa del poder” y seis el segundo titulado “El Imperio Mas Vasto” (1984), aunque la autora siempre la haya concebido como una unidad e incluso ha declarado:

It was published in two volumes because the publisher did not want to take many risks and claimed they didn’t have enough money.The choice was either publish in two volumes or nor publish at all. I chose the former. But the text is only one. It always was and I planned it as a whole” (MESA GABRIEL, 2004).

Traducido al inglés por Ursula le Guin, subtitulada “*The greatest Empire that never was*” (GORODISCHER, 2003). Distinguido en

la Argentina por el premio Poblet en 1984 y por más allá como el mejor libro de ciencia ficción en el mismo año, mereció, en Barcelona, el Gigamesh de fantasía en 1991 como el mejor libro de narrativa fantástica. Publicada al filo de la recuperación de la democracia en el país, aunque su escritura se fue incubando durante los años duros de la dictadura militar. Al igual que otros escritores argentinos, desarrolla estrategias conscientes o inconscientes de denuncia del exceso de poder, de su uso indiscriminado y autoritario. Articula las sutilezas de lo simbólico para decir sin decir, en un texto alejado del verosímil realista y enrolado, a nuestro criterio, en la articulación entre lo maravilloso y lo fantástico. Ha sido recibido por la crítica de manera dispar e inesperada. Considerada literatura fantástica, fantasía poética, ciencia ficción, ciencia ficción mezclada con fantástico, fantasy con un soplo de ciencia ficción, ciencia fantasy, fantasía clásica, fantasía anti-Tolkienesca, realismo mágico, clasificaciones todas que nos demuestran la permeabilidad de las fronteras entre los géneros, su posible mezcla en el contexto de la novela, la confusión de categorías y la disparidad de criterios de los críticos.

La palabra “Kalpa” corresponde en el sánscrito a una unidad de tiempo que comprende más de cuatro billones de años. Esta inmensidad marca el tiempo de la novela, a la que corresponde un espacio indeterminado y lejano. Se trata de una saga que cuenta los avatares del “Imperio Más Vasto Que Nunca Existió”, sus emperadores y emperatrices, las distintas dinastías que transcurren sin orden ni criterio de sucesión, episodios sueltos que se rescatan enhebrados a lo largo del texto en el que también se incluyen los príncipes y princesas herederos, ejércitos, mercaderes, mendigos

y las ciudades y regiones que constituyen el vasto imperio. Vida y muerte, crímenes y nacimientos, gobernantes acertados y traiciones solapadas, revoluciones y guerras.

En el paratexto, se produce un claro ejemplo de intratextualidad, ya que se introduce un personaje de una obra anterior, Trafalgar Medrano, protagonista de *Trafalgar*, y se citan supuestas palabras suyas: “El siglo veinte me deprime”. Si bien *Kalpa* está integrada por personajes que pueden parecer míticos pero que no son sobrenaturales, su escritura se aproxima a las fronteras entre lo maravilloso y lo fantástico. El relato no se encuadra dentro de lo fantástico plenamente porque no existe la vacilación que plantea Todorov ni la ambigüedad (TODOROV, 1972). Tampoco hay ruptura del orden reconocido como lo suscribe Caillois (JACKSON ROSEMARY, 1986), ni violación o negación del orden real, y menos aún “une déchirure”, un desgarramiento o herida que yace abierta a un costado de lo real, como lo concibe Bataille (JACKSON, 1986). No se da en el texto tampoco una problematización entre el orden real y el irreal confrontados, según la definición que proporciona Ana María Barrenechea (1978) revisando a Todorov. Sí en cambio se producen situaciones posibles y verosímiles, todo lo narrado que sucedió hace mucho tiempo que consta en crónicas, leyendas y canciones y en la memoria de los contadores de cuentos. Los hechos no necesitan ser explicados y se los admite en el contexto del orden natural sin que provoquen escándalo o planteen ningún problema. Sin embargo no es un relato realista y está alejado de lo cotidiano. El cuento maravilloso, afirma Bessièrre (1974), en la medida misma en que no es realista,

refleja y anula el desorden de lo cotidiano. Se caracteriza por la indeterminación espacio-temporal, todo pasa en la lejanía y hace tiempo, representa acontecimientos, sostiene Jackson, fijados por una larga perspectiva temporal, como lo confirma el empleo en el título del término “Kalpa”.

A pesar de Todorov, pensamos que lo fantástico no es un género y creemos que Jackson se aproxima más al problema al plantearlo como “modo” que se ubica entre lo maravilloso y lo mimético. Postulamos que en consonancia con Tolkien, Le Guin y Andersen, aún con sus diferencias, *Kalpa* se ubica en las fronteras entre lo maravilloso y lo fantástico. Valgan estas consideraciones como un diálogo entablado con la crítica local e internacional sobre la novela.

## REFLEXION SOBRE EL PODER EN KALPA

El texto lejos de ser un relato de evasión, constituye una larga reflexión sobre el poder. Al que se define como: “dañino como un animal no del todo domesticado, es peligroso como un ácido, es dulce y mortal como miel envenenada” (GORODISCHER, 1983, p. 33).

En la novela se rechaza la realidad del presente, para en última instancia, como afirma Bessière del relato maravilloso, poder juzgarla mejor. Este rechazo o condenación de la actualidad instala la obra en la ruptura. Es desde el espacio de lo marginal y desde la obstinada posición de la alteridad como se lleva a cabo una lectura de la resistencia. Francine Masiello expresa que la dictadura militar, llamada Proceso de Reorganización Nacional, intentó invalidar toda producción intelectual que entonces es abordada desde la heterogeneidad del espacio de la otredad. La

narrativa de esta época se inscribe en el marco de la distancia de la representación realista y adopta las formas de la figuración y el tropos como estrategia para el ejercicio de una perspectiva sobre la diferencia (MASIELLO, 1987). Es evidente que datos procedentes de códigos socioculturales o extratextuales son elaborados en el espacio del texto. Hay una relativa autonomía de la obra literaria, plantea Barrenechea (1985), pero los condicionamientos socio-culturales rigen la creación de todo texto literario. El orbe extratextual subyace en toda lectura, aunque una obra organice su mundo imaginario con códigos de tiempos y lugares remotos siempre será leída contrastando con los del lugar y tiempo de lectura. Hay en *Kalpa* una subversión a la tradición mimética, sin embargo su nivel simbólico apunta a los años de dictadura militar en la Argentina:

creía mientras lo escribía que estaba haciendo cuentos a la manera de Las Mil y Una Noches. Bueno, una nunca sabe qué es en realidad lo que está escribiendo, mirálo sino a Balzac. Y sin embargo en esos cuentos mili una noches cospero occidentales que yo creía que estaba escribiendo, aparecían los usurpadores, las batallas, las dinastías, los vicios del poder, las masacres, la injusticia, la decadencia de una sociedad a manos de los poderosos. No había princesas que contaran historias al rajah. Había otra cosa. Y cuando el libro se publicó vi que lo que había era dictadura militar argentina, disfrazada de otra cosa (GORODISCHER, 1984, s/p)

No en vano la autora ha declarado que escribir la novela le llevó cinco largos años, es decir desde 1978, en pleno auge del proceso militar. El texto abunda en consideraciones críticas sobre el oficio militar, que es siempre tratado despectivamente: “un capitán de

guardia es invariablemente un bruto sin cerebro”; “brutos de uniforme, sin cerebro, sin conciencia” (GORODISCHER, 1983, p. 90-83).

En los comienzos del texto, en “Retrato del Emperador”, se enuncia un deíctico temporal “ahora” que remite en forma reiterada y simultánea, al tiempo de la novela, época de paz y justicia que supera la etapa de los Emperadores Guerreros, pero al mismo tiempo alude a la democracia recuperada del gobierno de Alfonsín en 1983:

Ahora que soplan buenos vientos, ahora que se han terminado los días de incertidumbre y las noches de terror, ahora que no hay delaciones ni persecuciones ni ejecuciones secretas, ahora que el capricho y la locura han desaparecido del corazón del Imperio, ahora que no vivimos nosotros y nuestros hijos sujetos a la ceguera del poder; ahora que un hombre justo se sienta en el trono de oro y las gentes se asoman tranquilamente a las puertas de sus casas para ver si hace buen tiempo y se dedican a sus asuntos y planean sus vacaciones y los niños van a la escuela” (GARCÍA, 2004, s/p).

También en “Las dos manos”, el Emperador Orbad el Grande, a quien un intruso arrebató el trono, tenía predilección por los adivinos, augures, brujos o charlatanes. María Rosa Lojo asocia esta preferencia con un personaje del gobierno que antecedió a la Dictadura del 76: José Lopez Rega, conocido como el “Brujo” y quien pretendía incidir en los actos de gobierno por medio de sus artes esotéricas.

Al principio, guiándonos por el subtítulo “La casa del poder”, parecería que Gorodischer estuviera propiciando un noción centralizada del poder, la concepción negativa que lo entiende como represor, y sustentada por Michel Foucault en la primera

etapa de su pensamiento. Connota una asociación con la idea de “coerción” y de “autoritarismo”. Incluye no sólo una posesión sino una relación que se define entre el superior que da forma y transmite las decisiones y el subordinado que las acata. En algunas ocasiones, la coacción se confunde con la fuerza desnuda, la simple amenaza o el ejercicio de la violencia sobre los dominados. Sin embargo el desarrollo de las historias de las dinastías imperiales autoriza una interpretación positiva del poder, la que caracteriza los trabajos de Michel Foucault desde 1970 y que corresponde a la etapa genealógica de su obra (FLASTER, 2001). Basándose en Marx y en Bentham, perfila la problemática del poder y lo define como una “relación de fuerzas”. Múltiples relaciones de fuerza se encuentran completamente apartadas del centro, en los capilares de la sociedad y no significan necesariamente luchas por el acceso al poder del estado. Cualquier fuerza se halla en relación esencial con otra cuyo ser es el plural. La fuerza se llama voluntad de poder y constituye el elemento diferencial de la misma. Están en relación de tensión unas con otras, lo que define a un cuerpo entendido como un campo de fuerzas, es esta relación entre fuerzas dominantes y dominadas, activas y reactivas (DELEUZE, 1971). El poder no se posee como un bien, afirma Deleuze (TERÁN, 1983), contrariamente a la concepción anteriormente expuesta, sino que circula, funciona en cadena, en forma reticular, transversalmente. Donde hay poder hay resistencia y todo tipo de resistencia consiste en un contrapoder que respeta, invirtiéndolos, las características adjudicadas a la dominación. Existen multiplicidad de puntos de resistencia que desempeñan el papel de adversario, de blanco, de apoyo, de saliente para una aprehensión. Son móviles y

transitorios y forman un enjambre que surca las estratificaciones sociales y las unidades individuales (FOUCAULT, 1983).

En “Las dos manos” se nos cuenta acerca de un usurpador que supuestamente asesina al último de los Príncipes Oscuros, Orbad el Grande. Se apodera del cetro y la corona y se convierte en Emperador. Reina veinte años y a su vez es muerto por un mendigo que logra entrar en su recinto. Rabavt-tuar, el joven ladrón apresado por los militares en “Sitio, batalla y victoria de Selimmagud”, asesina al General del Ejército, un hermafrodita que quería obligarlo, como preso, a tener relaciones sexuales con él. Viste sus ropas, asume su identidad, conduce al ejército a la destrucción y muerte y se salva. Aquí un marginal, salido de las capas más desposeídas de la sociedad, ejerce un contrapoder del que creía que carecía. Doble papel del subordinado, por un lado es objeto de la dominación, pero por otro es un sujeto de acción y reacción opositora, es sujeto de poder. “El fin de una dinastía o Historia Natural de los Hurones” nos presenta a Livna’lams, príncipe de siete años heredero al trono del Emperador, quien de ser un niño triste atrapado por el exagerado protocolo de la corte, gracias a dos hombres marginados en la escala social de la corte que le cuentan al príncipe la verdadera historia de su padre, el príncipe es coronado Emperador. Su “relación de fuerza” ejercida desde la marginalidad, no significa lucha por el acceso al poder del estado. El cuarto Emperador de la dinastía de los Kiautonor, se relata en “Y en las calles vacías”, manda que se funde una ciudad en honor de una concubina que había adquirido y a quien tenía encerrada. Pero la Emperatriz que había jurado venganza, envía a su hijo, para destruirla. Lo hace con engaños y mata a todos sus ocupantes. Las mujeres oscuras que

acompañan a los agresores, hermanas de sangre de la concubina prisionera y ya muerta, emprenden la venganza con una ferocidad sin límites. Distintos focos de resistencia en la periferia del poder y aun cercano al Emperador, algunos actúan como revancha, otros como un atajo hacia el trono. En “El estanque”, se pone de manifiesto una organización subversiva, la rebelión de los Borkhausis contra el Emperador. Veemil, una muchacha joven, es de los pocos que consigue huir de la represión y matanza y desde la oscuridad se dedica a reorganizar la resistencia. Descubre que un médico, un hombre imbuido de la sabiduría oriental, tiene como paciente al Capitán de la Guardia Imperial, quien ansía el trono. La joven pretende que su amigo acabe con la vida del militar, pero el médico elige perderla como compañera antes que ejecutar un acto violento. Red de relaciones de poder que se entrecruzan: los subversivos, el Emperador, la mujer, el médico y el capitán, son puntos de resistencia móviles y transitorios diseminados en el tiempo y en el espacio, algunos eficaces, otros abortados rebotan en el fracaso.

El narrador de cuentos ejerce un poder al monopolizar durante casi todo el texto, el uso de la palabra oral y ejercer la dominación del auditorio. También es el amo de la historia, el que narra, desde cuya perspectiva nos llega a nosotros, lectores, una interpretación y una selección de los acontecimientos. Foucault establece la vinculación del discurso con el deseo y el poder. En este caso, la narración es el objeto del deseo. La voz de la escritora también se constituye en un foco de resistencia temática y formal ofrecida al autoritarismo, al ubicarse en un pasado remoto para metaforizar el régimen militar.

## EL ARTE DE CONTAR

*Kalpa Imperial* privilegia el arte de contar historias que aparece subrayado como la actividad primordial. Inventar y seleccionar historias, son las ocupaciones del contador de cuentos, quien narra los viejos relatos para un auditorio presente, sentados a su alrededor en plazas o pabellones públicos. Diez de las once narraciones, menos la última, empiezan así: “Dijo el narrador” y se refiere a un “Uds”, o “amigos míos”, “buenas gentes”. Se reserva un lugar de superioridad, aquel del que domina la voz, el lugar del saber y la palabra: “No lo cuento para que me comprendan, que ya he renunciado a semejante pretensión, (...) Lo cuento porque dicen los sabios que las palabras son hijas de la carne y que como tales se pudren si se las guarda encerradas” (GORODISCHER, 1983, p. 81). Su palabra es, para alguien que habla en público, como afirma Roland Barthes (1985), inmediatamente teatral, pide prestados sus giros a todo un conjunto de códigos culturales y oratorios, la palabra es siempre táctica, perceptible para quien sabe escuchar. Una de las grandes funciones del lenguaje es la función de interpelación: cuando hablamos queremos que nuestro interlocutor escuche. Por eso el contador de cuentos solicita atención, contesta preguntas o responde a comentarios de los oyentes en un monodílogo que supone la intervención del Otro. No hace una historia ordenada y cronológica de las dinastías que gobernaron el Imperio Mas Vasto del Mundo, sino que narra historias independientes, casi estampas sobresalientes o aquellas que la memoria del narrador rescata a veces porque juzga, según su experiencia, que la historia es buena. Reivindica la invención para aquello que no está escrito, para la situación de

oralidad, y a veces se le ocurren cosas, no sólo lo que ha oído o leído. Su posición es próxima a la del escritor, no sólo por el uso de la imaginación, sino por su libertad con respecto al poder, por eso se desvincula de los gobernantes. Plantea que hay una ética quizás más importantes que las historias narradas:

Tuve que explicarle que un contador de cuentos es algo más que un hombre que recrea episodios por placer e ilustración de los demás; ningún contador de cuentos se inclina jamás ante el poder y que yo tampoco lo haría (GORODISCHER, 1983, p. 19).

Ser un hombre libre es peligroso. Reflexiones estas que implican la posición del escritor y más específicamente de la autora, en una situación de dictadura y la prescindencia de ésta frente a posibles presiones del poder. Ejerce su resistencia, como ya lo hemos expresado, a través de *Kalpa*, texto que constituye todo lo que no se dice, todo lo que no se puede decir a través de formas realistas. La voz del contador de cuentos testimonia la veracidad de los hechos: su voz es sapiente y autoritaria, el vehículo de la verdad.

*Kalpa Imperial* presenta la saga del Imperio y sus gobernantes, pero también la del oficio de contar. El contador cuenta historias y al mismo tiempo devela los entretelones de su “metier”, el armazón sobre el cual está tejida la novela. Convertido en personaje, narra su vida en “Retrato de la Emperatriz”, desde que era joven inexperto y contaba historias en las plazas y en las esquinas de la Ciudad Imperia. Cuando la Emperatriz Abderjhaldá, una especie de “self made woman” lo lleva al palacio para que le cuente la vida de los Emperadores, le manifiesta su deseo de

mantener esta visita en secreto, y a pesar de que era un hombre humilde, oscuro y pobre, no quería aceptar la invitación porque: “un contador de cuentos no entra al palacio imperial, y que si entra es que no es un contador de cuentos, es un poeta. Y bien, yo entré al palacio imperial. No era poeta, no lo soy y no lo seré” (GORODISCHER, 1983, p. 17).

Gorodischer se manifiesta heredera de la tradición de *El Libro de las Mil y Una Noche* (ANÓNIMO, 1942), libro en el que Schahrazade relata una historia distinta cada noche hasta el amanecer y de esta manera prolonga su vida y consigue la libertad de las jóvenes musulmanas. Dueña del logos, como el contador de cuentos de *Kalpa*, despliega el arte de contar y transmite poder a la palabra. El rey Schariar, despechado por el engaño de su esposa, la manda a degollar y ordena a su visir que cada noche le lleve una joven virgen. Durante tres años, después de despojarlas de su virginidad, las degollaba. La hija mayor del visir, Schahrazade, se ofrece para intentar rescatar a las hijas de los musulmanes contando distintas historias.

## PRESENCIA Y SIGNIFICADO DEL SUR

La historia del Imperio es larga, complicada, sembrada de sorpresas, contradicciones, abismos, muertes y resurrecciones. En su geografía de invención, el sur es la tierra caliente, áspera y húmeda y sus habitantes son morenos, cantan y bailan, en cambio el norte es el lugar de la corte, de lujo, el vicio y el frío. En “Así es el sur”, Liel Andranassder, un noble jugador y licencioso, debe escapar por haber dado muerte al hermanastro del Emperador, por problemas de juego. Debe emprender una larga huida a lo

largo de la cual va experimentando un proceso de despojamiento material e interiorización espiritual. Se adentra en el corazón de las tierras del sur donde se convierte en un adalid, a quien, el Emperador del norte debe derrotar, pero el sur vence al norte, y Liel se sienta en el trono de oro, por primera vez apoyado en la tierra y no en el mármol, y es coronado Emperador. El pueblo impulsado por un líder valiente, puede derrotar las fuerzas aparentemente invencibles de un gobierno corrompido. Pero como “el que ha llegado ha de irse”, un día retorna a la selva y no vuelve más.

Podemos preguntarnos qué connotaciones trae aparejadas el sur. Desde el punto de vista geo-político y desde una mirada puesta en el continente europeo y desde América del Norte, Argentina es el lejano sur, esas tierras remotas, tan lejanas del llamado primer mundo y parte de una América Latina caliente y conflictiva. Ubicados en la zona central de Argentina, Buenos Aires o Rosario, el sur es la zona de frío, de lagos, de glaciares, donde se ubican las Islas Malvinas y la Antártida pero también como una localización que se asocia con un ritmo de vida más espiritual, alejada de la agitación febril de las grandes ciudades. Comparado con el cuerpo humano, mientras el norte está ocupado por la cabeza, la razón, la inteligencia, los brazos que construyen, la parte sur corresponde al “sexo, la intuición, la locura, las imaginación, las ganas, el deseo, las piernas que corren” (GORODISCHER, 2006). Literariamente, no podemos dejar de recordar el cuento “El Sur” (1933), de Jorge Luis Borges, donde Dalhmann, el personaje, se encuentra con un destino de duelo y muerte (BORGES, 1966). “Así es el sur” mereció el premio Gigamesh de fantasía al mejor cuento fantástico, junto con “Retrato de la Emperatriz” en 1991.

## LA CIUDAD MÍTICA

En “Acerca de ciudades que crecen descontroladamente”, se relata la historia casi mítica de la ciudad de los montes que pasa por sucesivas etapas de esplendor, decadencia y paz, es dos veces capital del Imperio y sus orígenes son dudosos. Su arquitectura abigarrada, insólita e imprevisible nos remite en su intertextualidad a la Ciudad de los Inmortales descrita por Jorge Luis Borges: “ No me arriesgaría a afirmar que es un laberinto. Diría si tuviera que describirla en pocas palabras que una colonia de insectos escapó enloquecida de una telaraña feroz y construyó algo para protegerse” (GORODISCHER, 1983, p. 112,). Lo relacionamos también con *Las ciudades invisibles* (1972), de Italo Calvino (2005), donde se presentan una serie de relatos de viaje que Marco Polo hace a Kublai Kan, Emperador de los tártaros. La ciudad se convierte en un objeto evasivo e imposible en el contexto de lo real.

Gorodischer relata, en *Kalpa Imperial*, el surgimiento, perduración y desaparición de las instituciones humanas, la lucha por el poder diseminada en distintos focos y el poder de la palabra ejercida por el narrador de cuentos. No está ausente de este texto la parodia plena de humor de *La Odisea*, de Homero, narración puesta en boca de otro contador de cuentos personificado en el viejo Z’Ydagg , el veintero<sup>2</sup> de una caravana a través del desierto, en “La vieja ruta del incienso”. Los sucesos relatados se ubican en un pasado remoto y en un ambiente de pasiones humanas que metaforizan los años de dictadura militar. Sin embargo todo lo

<sup>2</sup> Palabra inventada por la escritora para significar los veinte rumbos del universo que este viejo conocía.

que se narra en *Kalpa Imperial* es relativizado, cuando el archivista afirma: “Eso es tan cierto y tan falso como todo lo que cuentan los hombres” (GORODISCHER, 1983, p. 43).

## LA EXPERIENCIA DEL UNIVERSO Y LA RUPTURA DE LÍMITES ENTRE VIDA Y MUERTE

Resulta muy difícil separar, en la obra de Gorodischer, como ya lo hemos expresado, la ciencia ficción de lo fantástico, porque ambos se dan imbricados a lo largo de los distintos relatos. En una misma colección también conviven cuentos fantásticos y otros de ciencia ficción. Es por eso que la crítica, a menudo, ha unificado criterios etiquetando una obra de la autora y generalizando criterios que no le corresponden en su totalidad. A continuación incluimos algunos cuentos que consideramos plenamente fantástico a pesar de estar incluidos en libros en los que privan la ciencia ficción.

“Los Sargazos” (*Bajo las jubeas en flor*) es un cuento narrado alternativamente desde varias perspectivas, desde la tercera persona del narrador, la primera del protagonista y la del comisario. Teo Kramer, poeta y sinólogo, alquila una casa en el campo para escapar de problemas sentimentales. La casa se convierte en personaje, es personificada y adquiere vida y voluntad propia. En una habitación grande, vacía, con una pared curva frente a la puerta con un enorme ventanal ovalado, encuentra el universo. La experiencia es expresada a través del oxímoron, tropo básico de lo fantástico y figura retórica que, según Rosemary Jackson (1986), conjuga contradicciones y las sostiene en una unidad imposible sin avanzar hacia la síntesis: “Era un espacio íntimo aunque fuera

desmesurado, intimidad y desmesura, y seguía siendo la habitación en la que él seguía estando a pesar de haberse deslizado hacia el infinito” (GORODISCHER, 1983, p. 36). Especie de aleph borgiano (BORGES, 1967) donde el tiempo y el espacio se disuelven en multiplicidad de experiencias

y apenas entró y sintió cómo se estiraba el espacio y cómo se estiraba él en el espacio en una diástole ubicua, abrió las manos y se dejó llevar por los remolinos de fuego frío... y se vio obligado a abandonar todos los pensamientos de hombre y a girar lentamente la sangre casi inmóvil, más allá, al ritmo de fuga de las feroces galaxias, a la escala de condensación de las nubes de gases, de cara a las columnas magnéticas, a los túneles trabajados en la nada por los soles blancos, rodeado por explosiones silenciosas, mundo en gestación en la punta de cada uno de sus dedos, socavones, el espacio del espacio, a sus pies, donde ya no hay lugar para la locura” (GORODISCHER, 1983, p. 40).

Cuando entraba a la habitación, al espacio infinito, la sangre parecía detenida y no era dueño de su cuerpo ni de sus pensamientos. Esta experiencia del universo lo traslada a un mundo fantástico con sólo cruzar unas puertas dobles de su casa. Su cuerpo se transforma y adquiere otras proporciones, sus manos-universo están lejos de su cabeza –habitación y no alcanza a ver sus pies-ventana. Desaparecen los límites entre el mundo físico y la percepción corporal y también con el mundo mental, ya que no domina sus pensamientos. Pandeterminismo denomina Todorov (1972) a este fenómeno que se produce por la metamorfosis, es decir la transgresión de la separación entre

materia y espíritu, entre sujeto y objeto. El protagonista es la habitación en esos momentos. Esta desaparición de los límites es la base de la experiencia de la droga y la primera característica de la locura, afirma el crítico. Estos rasgos caracterizan los temas del yo relevantes de la literatura fantástica. Todo lo que circunda esta experiencia sobrenatural pertenece, como en el relato de Borges, al mundo de lo real, y está rodeada por tareas cotidianas que el protagonista realiza, como cazar, cortar leña, cultivar cierta vida social y mantener correspondencia.

El relato “Semejante día” (*Bajo las jubeas en flor*) introduce un diálogo entre lo real y lo irreal, lo normal y lo anormal inherente al modo fantástico. El protagonista de la historia muere en su cama al amanecer pero, al poco tiempo, transgrediendo las leyes de la naturaleza, inicia un día más de vida. Sueño o muerte, la ambigüedad recorre el texto focalizado en un hombre vivo/muerto que encuentra el placer de un día sin obligaciones. Circularidad de la narración cuya estructura inicial es mimética, con continuos vaivenes entre la zona de la irrealidad y la habitación donde yace el muerto y la situación de duelo de la familia. El tiempo persigue la simultaneidad de los hechos a lo largo del transcurso de un día. La naturaleza del cuento es antinómica, al decir de Bessière (1974), ya que conjuga el juego de los contrarios, lo real y lo irreal, y rompe los límites entre la vida y la muerte. El lector se pregunta: ¿es un muerto en vida?, ¿es un fantasma?, ¿el personaje no está ni muerto ni vivo?. Preguntas que hacen a la ambivalencia del texto y conducen a una experiencia del límite. Contado por momentos por un narrador, en otros, el protagonista se manifiesta a través del discurso indirecto libre con inserciones de diálogos extensos,

en un relato cuyos “shifters” o “embragues” mantienen la tercera persona, aunque su verdadero sentido equivale a una primera. El cuento está narrado desde una doble perspectiva que permite una apertura hacia el significado de la provisionalidad de la verdad. Ambas entablan un diálogo que socava la pretensión de valores absolutos y relativizan el sentido. El hombre de nuestro relato vive ese día como algo muy especial, ése en el que puede hacer lo que quiere, no ir al estudio si lo desea, vagabundear al azar gozando de su libertad y tener encuentros inauditos. La muerte también está presente en “Cartas de una inglesa”, en el libro *Las Pelucas* (GORODISCHER, 1968). Narrado en estilo epistolar, incluye seis cartas que Sybil, una inglesa, le dirige a Angélica desde Londres. También aquí se borran los límites entre la vida y la muerte en la locura de Sybil que consagra su vida al hermano muerto como si estuviera vivo. Presencia/ausencia, de Reggi, el hermano que “vive” en la misma casa de la autora de las cartas. En ellas narra la rutina de su vida y su relación con Reggi y la dependencia cada vez mayor que va desarrollando con respecto a él. Toda su vida gira alrededor del hermano: se separa de su marido y gradualmente deja de salir a la calle para hacer las compras, realizar sus paseos e ir al teatro. Se forma una alianza simbiótica en la que el hermano muerto adquiere fuerza de realidad. Incesto post mortem que anula la vida de Sybil y la reduce al ámbito de la relación.

Reggi ha cambiado, no está bien. Lo veo distraído y ausente, indiferente a todo. Me preocupo y le he preguntado qué le pasa, pero dice que nada, que no es nada, y claro, no he vuelto a insistir. A veces me parece que no está en casa, que se ha ido, siento realmente que estoy sola, y paso de un cuarto a

otro, subo y bajo la escalera, hasta voy al sótano, buscándolo. De pronto lo encuentro: ha estado tan quieto y tan silencioso, sentado en un rincón de su cuarto, o parado bajo la escalera, o apoyado contra una pared de la antecocina, que era casi como si no hubiera estado en ninguna parte. Le sonrío, le propongo temas de conversación, o salir, o escuchar música; y es como si no me oyera, como si siguiera no estando allí (GORODISCHER, p. 132-133).

Por otra parte, como sucede en otros cuentos, las cartas rodean la presencia del muerto con hechos absolutamente cotidianos. Relación entre hechos reales e irreales articulados en el contexto de un cuento fantástico, en el que la transgresión de los límites de lo real suponen una grieta abierta en su configuración. La locura del personaje pone de manifiesto y subraya la insustancialidad de lo real.

## EL RETORNO A LO FANTASTICO

En *Otras Vidas* (2015), una colección de cuentos, Gorodischer vuelve a lo fantástico en dos cuentos. En *Una mujer notable* parece relatar un episodio, de los tantos que hoy abundan, de violencia de género en el ámbito familiar. Como la policía desestima sus denuncias sobre los malos tratos de su marido, recurre a su madrina, la mujer notable. Aquí el cuento da un giro de ciento ochenta grados porque cuando el lector cree que se trata del relato de un caso “real”, se ve inmerso sorpresivamente en los recursos de la temática fantástica abordada con toda naturalidad. La protagonista se entrena conducida por su madrina, para trasladarse en forma inmaterial y a “morirse” pero no de muerte real. Así, por este recurso fantástico, elude un desenlace que hubiera podido costarle la muerte. El recurso de muerte fingida, la “treta” del débil” que

incluye el paso por el ataúd, y la cárcel del marido, le permite emprender una nueva vida con una identidad distinta.

En *El Kiosco de la esquina* (2015) lo importante es saber mirar. Está relatado en primera persona por una nena que tiene que redactar una descripción para la escuela y elige el kiosco de la esquina. Pero nada es lo que parece a simple vista, ya que descubre que el kiosco no está situado en la esquina y que el afuera y el adentro son espacios totalmente diferentes. El lugar tiene su propia lógica, es una especie de aleph en el que se pueden descubrir distintos universos, solo se trata de saber mirar para poder ver. Nada allí tiene una explicación racional.

### **TRANSGRESIONES A LOS CÁNONES REALES DE TIEMPO, ESPACIO, LEY DE GRAVEDAD**

En “Piedras como estrellas”, una nena “sabe” desde chica que ella es distinta. “Podía volar... Podía flotar en el espacio negro, podía salir al vacío silencioso del universo y recorrer piedras como estrellas y estrellas como lagos y ver las naves de arena y oír el graznido de los pájaros siderales”.

Podía volver cuando quisiera y nadie se daba cuenta. Ella se iba, no existían paredes ni techos. Puede hacerlo que los otros no hacen y sin necesidad de palabras. Eso le enseñó algo sobre el tiempo: que era un invento maravilloso y que si bien en realidad no existe, quien lo inventó sería probablemente como ella. “No se trataba de llegar. No. Se trataba de hacerlo que sabía, de irse, de moverse en el mar seco que era el aire, ni siquiera el aire. La nada”. Intenta compartir su experiencia con su novio pero este cree que es un truco y nunca más lo lleva.

De sus cuatro hijos solo elige a la más chica para llevarla para disfrutar con ella. “la música de los planetas, el grito de las supernovas el murmullo de los anillos”.

*Tormenta de verano* (GORODISCHER, 2011) pone en escena un salto en el tiempo y un desgarró en la superficie de lo real. Lo fantástico irrumpe en el texto del cuento con una violencia inusitada, encuadrado en una escena familiar de un día de playa junto al mar. El suceso inesperado se anuncia como una tormenta que azota la playa. El tiempo “ese títere sin cabeza” altera el espacio negro. La escritora logra crear una escena de terror precedida por oscuridad, viento salvaje, truenos, nubes hegras y lluvia ardiente. De repente llegan a la tierra enormes figuras blancas, ángeles vengadores que violan a las mujeres jóvenes y matan y torturan a la gente con unas enormes espadas. En un segundo momento, aparecen las huestes de Alarico que destrozan todo a su paso y luego los tanques llenos de soldados que aturden con el fragor de la guerra. Luego se restablece la escena de la playa con el bullicio de los chicos y los ritos del día de playa. La violencia personificada en distintas épocas y personajes ha sacudido la playa como un viento que arrasa.

*Adsum* (GORODISCHER, 2013) es una voz latina que significa “aquí estoy”, “presente”. Es la historia de una mujer que ve a un hombre en su jardín y hace la denuncia a la policía, pero como no hay delito y había desaparecido, no pueden hacer nada. El hombre siguió apareciendo en el jardín todos los días, a distintas horas y ella descubre que le ha perdido el miedo. Y entonces empieza a esperarlo. Descubre que más allá del clima, cuando él pasaba siempre estaba nublado. Pero también se producen cambios en el transcurso del tiempo:

ella no estaba segura de adónde estaba el vínculo pero sí estaba segura de que la presencia del hombre, por mínima que fuera, corta como era, sostenía la trama difusa de los años y los días. Estamos en 2015; no, en 1768. ¿Seguro? Seguro. ¡Pero no! Es el año 1919. Claro, sí, de eso sí que estaba segura. Pero al día siguiente era 1497. El diario, se le ocurrió: e Idiario, tengo que ir a ver la fecha en el diario. De modo que fue a ver la fecha en la parte de arriba de la página del diario y era el 14 de diciembre de 1911. Claro, por supuesto, diciembre de mil novecientos once, cómo podía haberse confundido, qué raro” (GORODISCHER, 2013)

Otros cambios se producen en la vestimenta de la protagonista, mientras el hombre siempre está vestido igual, sobrio y elegante, sin que ella lo advierta, pero la ropa de ella cambia cada vez que se producen las apariciones. Además otros personajes se hacen presente:

eran muchísimos y estaban uniformemente vestidos de marrón oscuro, enormes hábitos con capuchas todos hechos de telas bastas y pesadas, y andaban con las cabezas gachas mirado al suelo, las manos juntas, los labios moviéndose apenas enoración o conjuro y temió que las sombras se le echaran encima y la ahogaran y no salió”. (GORODISCHER, 2013)

Después de años, un día de 1358, sale por primera vez al jardín. Abruptamente el texto nos enfrenta con un diálogo entre gente contemporánea, amigos o familiares, que buscan a la mujer desaparecida. Sin que haya ninguna explicación sobre la identidad del hombre, sobre si era un fantasma, un muerto, o un hombre de otro mundo, el cuento vuelve a crear como en los anteriores, una

sensación de inquietud ante lo desconocido, y la falta de límites del tiempo. El cuento concluye de manera inquietante así: “A veces llovía sobre el jardín, a veces no. Sombras solían adivinarse entre los fresnos. Pero todo era en silencio... aunque pasos, a veces, muy suaves, muy lentos, sin respuesta, grises, sin tiempo.” (GORODISCHER, 2013).

Angélica Gorodischer incursiona en el género fantástico desde los comienzos de sus producciones. En *Kalpa*, nos conduce por ambientes y personajes alejados de la realidad, distanciados en el tiempo y en el espacio pero a medida que su oficio va madurando, lo fantástico nos sorprende embozado en situaciones cotidianas y como una transgresión a los cánones de lo “real”. Su escritura crea un cierto desasosiego, ya que acuerda con Susan Sontag que el verdadero arte inquieta a la gente y considera, que si bien quisiera poner nerviosos a sus lectores, al mismo tiempo su objetivo es darles felicidad. Encuentra verdadero placer y felicidad en el ejercicio de la escritura.

Gorodischer practica la invención de un lenguaje, desmiente el fluir de la inspiración para subrayar el trabajo artesanal con las palabras y la imaginación. De esta manera prestigia un *métier* que tanto reconocimiento ha recibido. Esta interpretación de su obra involucra la actividad de la escritura y de la lectura, porque, para terminar con palabras de la escritora, leer o escribir significan lo mismo: “abrir puertas, aflojar las mandíbulas, descubrir el otro lado de las cosas, colar el oro, usar la voz, hundir el ojo del agua los cuerpos untados con aceites olorosos”.

## REFERENCIAS

Aletta de Sylvas, G. (2009). La aventura de escribir. La narrativa de A. Gorodischer. Buenos Aires: Corregidor.

\_\_\_\_\_. (2006). Entrevista personal a Angélica Gorodischer

Anónimo. (1942). El Libro de las Mil y Una Noche. Buenos Aires: Ediciones Anaconda.

Barrenechea, A. M. (1985). La literatura en función de los códigos socioculturales en la constitución de un género en El espacio crítico en el discurso literario. Buenos Aires: Kapeluz.

\_\_\_\_\_. (1978). Textos hispanoamericanos. Caracas: Monte Avila.

Barthes, R. (1985). Del habla a la escritura en El grano de la voz. México: Siglo XXI.

Bessière, I. (1974). Le recit fantastique. La poetique de l'incertain. Canadá: Librairie Larouse.

Borges, J. L. (1966). El sur en Ficciones. Buenos Aires: Emecé Ediciones Siruela.

\_\_\_\_\_. (1984). Los caminos de la imaginación. Buenos Aires: Minotauro.

\_\_\_\_\_. (1967). El Aleph. Buenos Aires: Emecé.

Calvino, I. (2005). Las ciudades invisibles. España: Ediciones Siruela.

Deleuze, G. (1971). Nietzsche y la filosofía. Barcelona: Anagrama.

Emiliozzi, S.; Flaster, G. (2001). Introducción al concepto de poder en Michel Foucault. Buenos Aires: Eudeba, Universidad de Buenos Aires.

Foucault, M. (1983). El Discurso del Poder. México: Ediciones Folios.

\_\_\_\_\_. (1980). El orden del discurso. Barcelona: Tusquets.

García, M. (2004). Entrevista a Angélica Gorodischer. Grafemas. Boletín electrónico de la Asociación Internacional de Literatura Femenina Hispánica, AILFH.

Gorodischer, A. (1983). Kalpa Imperial. Libro I La casa del poder. Buenos Aires: Minotauro.

\_\_\_\_\_. (1984). Kalpa Imperial. Libro II El imperio más vasto. Buenos Aires: Minotauro.

\_\_\_\_\_. (2003). Kalpa Imperial. The Greatest Empire that never was. (U. Le Guin, Trad.). EU: Editorial The Small Beer Press.

- \_\_\_\_\_. (1968). *Las Pelucas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- \_\_\_\_\_. (2015). *Otras Vidas*. (Prólogo G. Aletta de Sylvas). Santa Fe: Editorial Palabrava.
- \_\_\_\_\_. (2013). *Piedras como estrellas en México*. (G. Aletta de Sylvas Prólogo y selección de la Narrativa del Litoral donde el cuento está incluido). *Revista Blanco Móvil*, 24.
- \_\_\_\_\_. (1973). *Los Sargazos*. In *Bajo las jubeas en flor*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- \_\_\_\_\_. (1979). *Trafalgar*. Buenos Aires: El Cid
- \_\_\_\_\_. (1977). *Casta luna electrónica*. Buenos Aires: Andrómeda
- \_\_\_\_\_. (2013). *Adsum*. Inédito
- \_\_\_\_\_. (2011). *Tormenta de verano*. (Inédito)
- Jackson, R. (1986). *Fantasy: Literatura y Subversión*. Buenos Aires: Catálogos
- Masiello, F. (1987). *La Argentina durante el Proceso: las múltiples resistencias de la cultura*. In Balderston, F. et al. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza
- Mesa, G. (2004). *TwentyquestionswithAngelicaGorodischer*. In *Fantastic Metropolis* [www.fantasticmetropolis.com](http://www.fantasticmetropolis.com) Acesso em fevereiro/2005.
- Molina Gavilán, Y. (1999). *Alternative realities from Argentina: Angelica Gorodischer Science Fiction Studies* (v.26).
- Todorov, T. (1972). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.

# 01

## ENTREVISTA COM BRÁULIO TAVARES

Júlio França (UERJ)  
Karla Niels (UFF)

*Recebido em 02 jul 2015.* Julio França. Doutor em Literatura Comparada e mestre em Literatura Brasileira e Teorias da Literatura pela UFF. É professor do Instituto de Letras e do Programa de Pós-graduação da UERJ. É líder do Grupo de Pesquisa Estudos do Gótico (CNPq) e membro do GT Vertentes do Insólito Ficcional (ANPOLL). <https://sobreomedeo.wordpress.com>; [julfranca@gmail.com](mailto:julfranca@gmail.com)

*Aprovado em 06 out 2015.*

Karla Niels. Doutoranda em Literatura Comparada da UFF, mestre em Literatura Brasileira pela UERJ e bolsista CAPES. É tutora a distância na faculdade de pedagogia do consórcio CEDERJ/UNIRIO/UAB e professora da Educação Básica do Estado do Rio de Janeiro (SEEDUC). É membro do Grupo de Pesquisa Estudos do Gótico (CNPq). [Karla.niels@gmail.com](mailto:Karla.niels@gmail.com)



Bráulio Tavares nasceu em 1950, na cidade de Campina Grande, Paraíba; mas desde a década de 1980 reside no Rio de Janeiro. É escritor, colunista, poeta e compositor. Foi o ganhador em 1989 do prêmio editorial português “Caminho da Ficção Científica” pelo livro de contos *A espinha dorsal da memória* e do Prêmio Jabuti de Literatura Infantil em 2009, pela obra *A Invenção do Mundo pelo Deus-Curumim*, em parceria com Fernando Vilela. Em 1994, publica, em Portugal, o título de contos *Mundo fantasma* e em 1996, no Brasil, *Mundo fantasma: a espinha dorsal da memória*, ambos coletâneas de contos do autor. Em 2014, publicou *Sete monstros brasileiros*, título que conta com sete contos, cada qual inspirado em seres fantásticos do folclore brasileiro. Foi também o organizador das antologias de contos fantásticos e de ficção científica *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros* (2003), *Contos fantásticos no labirinto de Borges* (2005), *Freud e o Estranho: contos fantásticos do inconsciente* (2007), *Contos obscuros de Edgar Allan Poe* (2010), *Páginas do futuro: contos brasileiros de ficção científica* (2011), *Contos Fantásticos de Amor e Sexo* (2011) e *Detetives do Sobrenatural: contos fantásticos de mistério* (2014). Além de traduzir e organizar o título *O País dos Cegos e outras histórias – H.G. Wells* (2014).

Além da bibliografia acima, o autor tem dois livros de poesia publicados, quatro de crônicas, dentre eles *A nuvem de hoje* e *A idade da ignorância*, que correspondem à seleção de textos publicados em sua coluna diária no *Jornal da Paraíba* editados pela editora da Universidade Estadual da Paraíba (EDUEPB), através do Selo Latus, e quatro ensaios, a saber, *O Anjo Exterminador* (2002), *O que é Ficção Científica* (1986), *O Rasgão no Real* (2005) e *A Pulp Fiction de Guimarães Rosa* (2008).

Em março deste ano, participou da mesa redonda “Tendências da ficção fantástica no Brasil –

Depoimentos autorais de Bráulio Tavares e Flávio Carneiro” sob a mediação do Prof. Dr. Júlio França no IV Encontro Nacional *O insólito como questão na narrativa ficcional* e XIV Painel *Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional* discutindo as questões acerca da literatura fantástica contemporânea no Brasil junto ao professor, pesquisador e escritor de romances fantásticos, de ficção científica e policiais, Flávio Carneiro.

P.: O Bráulio Tavares acha que a literatura fantástica, no Brasil, ainda se encontra no universo que a crítica delimita como literatura menor?

R.: A crítica não é unânime, nem é homogênea. Não temos mais uma crítica literária na imprensa, como a de 50 anos atrás – críticos de leituras literárias amplas e variadas, que comentavam nos jornais os lançamentos ao longo do ano. O que existe são comentaristas eventuais e diferentes grupos de acadêmicos que, de acordo com suas filiações estéticas, focalizam sua leitura em alguns tipos de livros e ignoram os demais. Muitos excluem, por princípio, a literatura fantástica. O fantástico é tido como um fenômeno próximo ao que chamamos literatura-de-massas, e por isto é evitado por aqueles mais receosos de perder um tempo precioso de leitura. Especializam-se e tornam-se desaparelhados para julgar essa literatura. O que eles acham ou deixam de achar sobre ela é irrelevante, uma vez que não a conhecem.

P.: Haja vista que até bem pouquíssimo tempo a crítica demonstrava pouco ou nenhum interesse por qualquer literatura que fugisse à estética real-naturalista. Escrever literatura fantástica

científica é assumir que se seguirá o caminho da literatura não séria e de mero entretenimento?

R.: Não é o gênero que determina a qualidade de uma obra. Não são as preferências dos críticos que determinam o que os escritores escrevem. (A não ser em casos isolados e irrelevantes.) Um escritor da “estética real-naturalista” pode estar fazendo uma literatura “não-séria e de mero entretenimento”. O “real-naturalismo”, aliás, é o primeiro refúgio dos escritores sem imaginação que querem, de modo mais rápido, conquistar a cumplicidade de um leitor superficial, falando dos dramas de uma vidinha fechada em si mesma. Críticos tendem a se especializar, a fechar seu foco de interesse em um certo número de autores; infelizmente, perdem com isso a possibilidade de conhecer outros tipos de expressão. E isso existe também no âmbito da literatura fantástica, onde estamos vendo surgir críticos que só leem esse gênero, e cujo conhecimento da “estética real-naturalista” é ínfimo. Críticos inteligentes, claro, darão sempre uma contribuição positiva, qualquer que seja o horizonte temático que traçam para si mesmos. O que nos faz falta são críticos capazes de ir além da mera classificação por gêneros e captar os lençóis profundos de criação literária que quaisquer bons livros abrigam dentro de si.

P.: Hoje, analisando a sua trajetória como ficcionista, antologista, poeta, colunista, etc, você diria que o recurso ao fantástico foi uma escolha consciente ou não?

R.: Quando comecei a escrever meus primeiros contos a sério, com 20 e poucos anos, eu tanto podia imitar Kafka quanto

Dalton Trevisan, tanto imitava Ray Bradbury quanto Luiz Vilela (um dos maiores contistas brasileiros). Nunca escrevi a partir de um programa estético ou ideológico, sempre escrevi a partir de uma ideia. É a ideia (que surge de repente) que impõe o enredo, o tratamento e a ambientação, que pode ser no sertão da Paraíba ou numa metrópole de outro planeta. Alguns projetos, contudo, foram deliberados, como o livro *A Espinha Dorsal da Memória* (1989), montado a partir de alguns contos que eu já tinha, e para o qual escrevi mais uma meia dúzia, com o objetivo de participar de um concurso, que acabei ganhando.

P.: E a literatura latino-americana, como influenciou em suas escolhas literárias? O que nos diria sobre Jorge Luis Borges?

R.: Borges foi um dos maiores leitores de literatura do século 20, com uma erudição totalmente a serviço da função básica da literatura, que é contar histórias (isto não o impediu de ser um estilista discreto e brilhante). Mas Borges só é latino-americano no sentido bem particular e cosmopolita de Buenos Aires. Quem me revelou a América Latina foram Garcia Márquez, Miguel Ángel Asturias, Júlio Cortázar, Eduardo Galeano, etc.

P.: No que diz respeito à literatura brasileira, a leitura de quais autores lhe serviram por referência ou inspiração?

R.: São nomes demais para citar aqui, mas de um modo geral meu mergulho maior na literatura brasileira foi nas décadas de 1960-70, quando eu me esforçava para ler tudo que era lançado, sem falar nos clássicos. Em vez de autores, prefiro citar publicações da época, como *Contos Jovens* (Ed.

Brasiliense), *Jornalivro*, *Ficções*, *Escrita*, *José*, *Versus*, *Revista Civilização Brasileira*, *Opinião*, *Movimento* e outras, não só publicando ficção, mas debatendo e analisando a literatura brasileira do momento.

P.: Em sua opinião, o fantástico seria uma “coisa”, nesse sentido genérico e impessoal, disforme, que se atribui ao que se chama, em geral de “coisa”? Qual seria o seu conceito de literatura fantástica?

R.: O fantástico é a anti-coisa. Acho que a “coisa” seria o que chamamos de realismo, que busca uma visão cientificista da existência. O fantástico é qualquer rachadura, escorregão, defeito, etc. nessa “coisa”. O realismo é centrípeto, o fantástico é centrífugo. O realismo tende a sincronizar e uniformizar uma única visão científica do mundo (por exemplo, não pode haver alterações na História, não pode haver desobediência às leis físicas, etc.), enquanto o fantástico tende a multiplicá-las e fazê-las brigar umas com as outras. Há quem considere o fantástico não um gênero, algo caracterizado por detalhes externos (a FC, Por exemplo, seria definida pela presença de viagens no tempo e no espaço, a presença de monstros e alienígenas, etc.), mas um “modo”, uma maneira de enxergar o mundo e reproduzi-lo através de narrativas. O modo fantástico implicaria em não assumir nada como certo e imutável, como faz a ficção tradicional, em que tudo tem que se dar no quadro de uma “realidade consensual” que, por ser consensual, é uma realidade apenas mediana; estatística. Uma realidade onde o raro e o improvável estão proibidos, por definição.

O que me lembra a definição da Patafísica, de Alfred Jarry e companheiros: uma ciência baseada não nas regras, mas nas exceções. O Fantástico tem isso em comum com a Patafísica.

P: No prefácio de *Páginas de Sombra: contos fantásticos brasileiros* (2003) você fala sobre a possibilidade de um fantástico propriamente brasileiro, em que os temas do gênero são reinventados pelos nossos autores. Tais narrativas, apesar de integrarem um gesto imaginativo universal, não foram suficientes para que o fantástico florescesse no Brasil, haja vista que ainda continuamos desenvolvendo tentativas de domesticar o realismo. Poderia falar mais acerca desse seu ponto de vista sobre a literatura fantástica no Brasil?

R.: Primeiro, não posso nem quero assumir uma atitude prescritiva, dizendo que os escritores brasileiros deveriam escrever assim ou assado. Literatura é um mergulho pessoal de cada um, que não deve ser legislado pelo lado de fora. Como crítico, acho que exploramos pouco as mil possibilidades do fantástico contidas em nossa cultura; mas, quando escrevo meus contos, não estou preocupado com isso, e minha história pode acontecer noutro planeta, ou na Europa da Idade Média. Quem escreve é o contista, não o crítico. Eu até acharia legal “ser mais brasileiro” em minha literatura, mas, quando escrevo, essa preocupação não existe, só existe a história. Por que ambiente minhas histórias longe do Brasil? Respondo como Chicó: “não sei, só sei que foi assim”.

P: Nesse mesmo prefácio, você nos chama a atenção para “narrativas de estrutura mitológica, muito próximas à literatura oral”; narrativas

que não apresentam propriamente uma hesitação no sentido Todoroviano da palavra. Cita, como exemplos, *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, *Manuscrito Holandês ou A peleja do Caboclo Mitavaí contra o monstro Macobeba* (1960), de M. Cavalcanti Proença, e *As pelepas de Ojuara* (1986), de Nei Leandro de Castro. Incluiria nesse rol nomes como Bernardo Guimarães, Inglês de Sousa e Dalcídio Jurandir?

R.: Não conheço bem esses autores. De Bernardo Guimarães acho que só conheço o poema fescenino *O Elixir do Pajé*. Li alguma coisa de Dalcídio Jurandir publicada sob o pseudônimo de “Luís Dolzani”, mas não lembro de nada com o viés fantástico.

P.: No seu último livro, lançado ano passado, *Sete monstros brasileiros*, você parte da tradição oral para criar os sete monstros que protagonizam o livro. A escolha teria sido motivada, além do contato com a tradição oral e da leitura de obras como *Geografia dos mitos brasileiros*, de Luís da Câmara Cascudo e *Assombrações do Recife Velho*, de Gilberto Freyre, pelo seu estreito contato com a literatura de cordel?

R.: Sim, porque no cordel existe a tradição de abordar essas criaturas. O tratamento literário que é diferente. Eu procurei dar um tratamento diferenciado a cada uma das histórias, explorando os recursos da prosa e não do verso. Mas não há somente o cordel: há, por exemplo, um conto sobre zumbis que é uma brincadeira com os filmes de zumbis atuais. E há a história da Porca de Soledade, que não é criação minha, é um “tall tale” paraibano que ouço há muitos anos.

P.: Jerônimo Monteiro no prefácio de *Maravilhas do conto fantástico* (1959) afirma ser interessante que, numa cultura como a nossa, em que as superstições, as lendas e as crendices são tão afloradas, a produção de uma literatura de cunho fantástico tenha sido tão improfícua. De acordo com a sua lógica, deveríamos gozar de uma produção de literatura fantástica ainda maior que os ingleses e os americanos, pois teríamos ainda mais material a explorar. Como você se sente, como ficcionista e antologista, em relação a essa afirmação?

R.: Não é necessário comparar nossa mitologia com a dos ingleses ou norte-americanos. Cada literatura tem seu passado, e achar que um é maior que o outro é perda de tempo. Eu prefiro lembrar aos autores mais jovens que temos um banco de dados que nos cabe por direito histórico, são os antecedentes da nossa literatura, do nosso idioma, etc. É um banco de dados que a literatura dos EUA praticamente desconhece! Não é que tenhamos obrigação de usá-lo, é que seria bobagem não fazê-lo: seria como ter um tesouro em casa e viver pedindo dinheiro emprestado. Temos não apenas toda a tradição oral e escrita tipicamente brasileira de 1500 em diante (dos brancos, dos índios e dos negros), como temos a tradição ibérica (pelo lado de Portugal) e africana (pelo lado dos escravos). E podemos admitir também que a tradição literária árabe também nos afeta, afinal, foram 700 anos de dominação árabe na Península Ibérica. Temos muito mais cromossomos das Mil e Uma Noites do que os autores da Inglaterra e dos EUA.

P.: Alguns contos de *Páginas de Sombra: Contos fantásticos brasileiros* (2003) como, “A última Eva”, de Berilo Neves, “Máquina de ler pensamentos”, de Lília A. Pereira da Silva e “Demônios”, de Aluísio Azevedo, poderiam ser lidos pelo viés da literatura de ficção científica?

R.: Sim, desde que não achemos que ficção científica é apenas o que se parece com a ficção científica escrita nos EUA (contra a qual não tenho nada, aliás. Apenas gosto de jogar minha rede em muitas águas, em vez de numa só). Para falar dos contos de Lília Pereira, usei o termo “ciência gótica” para descrever ambientes bizarros e improváveis revestidos com parafernália científica. De qualquer modo, para mim a ficção científica é um subconjunto do fantástico.

P.: Por fim, que recado gostaria de deixar para os leitores da *Abusões*, em sua farta maioria investigadores da literatura do insólito, dos discursos do metaempírico, das narrativas gótica, fantástica, feérica, onírica, enfim, não realista, descompromissada com a lógica racionalista aristotélica?

R.: Eu vejo toda essa literatura como uma expansão do nosso campo conceitual, filosófico, da nossa maneira de entender o que são o universo físico, o universo social (as relações entre os seres humanos ao longo do tempo) e a mente humana. O fantástico pertence a um mundo que não se comporta de acordo com as leis da matéria, mas com as leis do pensamento humano, um mundo idealista, subjetivo, e é esse o seu encanto, por ser maleável, fluido, contraditório. O fantástico não nega o real, ele o inclui, e dá um passo adiante, incluindo também o subjetivo, o imaginário, o inconsciente. Quando alguém minimiza a importância da

literatura fantástica, isso me lembra uma amiga que se recusava a ler romances, fosse Dostoiévski ou Machado de Assis, dizendo que “não queria perder tempo lendo histórias que não aconteceram com pessoas que nunca existiram”. São atitudes de quem não percebe bem o que é a literatura.

## 02

## ENTREVISTA COM MÁRIO DE CARVALHO

Flávio Garcia (UERJ)

Luciana Moraes da Silva (UERJ)

*Recebido em 16 jun 2015.* Flávio García (Queiroz de Melo) possui Doutorado em Letras – Literatura Portuguesa (PUC-Rio, 1999) e Pós-Doutorado em Ciência da Literatura – Poética (UFRJ, 2006-2008), em Letras – Estudos de Literatura (UFRGS, 2010-2012) e em Literatura de Língua Portuguesa (Universidade de Coimbra, 2015-2016, com PROCAD UERJ e BEX CAPES). É Professor Associado da UERJ, atuando nos Mestrado e Doutorado em Estudos de Literatura, nas especialidades em Literatura Portuguesa e em Teoria da Literatura e Literatura Comparada, e na Graduação em Letras. Coordena o Seminário Permanente de Estudos Literários da UERJ (SePEL.UERJ) desde 2001, co-coordena o Dialogarts Publicações desde 1996, coordena a Unidade de Desenvolvimento Tecnológico Laboratório Multidisciplinar de Semiótica (UDT LABSEM) desde 2014. Lidera o Grupo de Pesquisas “Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica (Diretório de Grupos CNPq, desde 2003) e coordena o Grupo de Trabalho “Vertentes do Insólito Ficcional (ANPOLL, 2011-2016). Divide a Editoria do Caderno Seminal, com Darcília Simões, desde 1998, e da revista Abusões, com Kúlio França, desde 2015. Goza de Bolsa Prociência (UERJ-FAPERJ, desde 2014). Vem organizando Painéis, Encontros Regionais e Nacionais e Congressos Internacionais, bem como variadas publicações impressas ou digitais, em torno do

Insólito Ficcional. É autor de Discursos fantásticos de Mia Couto: mergulhos em narrativas curtas e de média extensão em que se manifesta o insólito ficcional (2013). Orienta ou supervisiona pesquisas de Iniciação Científica, Mestrado, Doutorado e Pós-Doutorado, que se detêm no estudo do Insólito Ficcional, em culturas e literaturas de línguas portuguesa e galega. <http://lattes.cnpq.br/4242057381476599>

Luciana Morais da Silva possui Mestrado em Letras – Literatura Portuguesa (UERJ, 2012), tendo sido bolsista CAPES, e em Letras Vernáculas – Literaturas Portuguesa e Africanas (UFRJ, 2012), e é Doutoranda em Letras – Literatura Comparada (UERJ), com o projeto de pesquisa “Figurações da personagem e o universo insólito nos novos discursos fantásticos: narrativas curtas de Murilo Rubião, Mário de Carvalho e Mia Couto”, desenvolvendo estágio na Universidade de Coimbra, com Bolsa de Doutorado Sanduíche no Exterior (FAPERJ). É autora de Novas Insólitas Veredas: leitura de A varanda do frangipani, de Mia Couto, pelas sendas do Fantástico (2013). <http://lattes.cnpq.br/2847441618182578>



O ficcionista português Mário de Carvalho estreou, em 1981, com *Contos da Sétima Esfera*, espalhando-se pelos discursos do metaempírico. Seguem-se *Casos do Beco das Sardinheiras*, de 1982, exemplo paradigmático dos novos discursos fantásticos, em que o Beco é um cenário de mundos possíveis, nos quais personagens, espaços, tempos e ações são configurados em subversão da ordem lógico-racional da arquitetura real-naturalista. Em 1982, publica *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, um romance cuja dinâmica narrativa se mantém nas bordas do insólito. Já no ano seguinte, 1983, retorna aos contos, com *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*, reunião de relatos igualmente insólitos, em que o escritor mescla muitas das técnicas antes utilizadas. Em 1984, vem a público *Fabulário*, conjunto de minirrelatos que ocupa um entre-lugar, carecendo ainda de ser repensado com maior cuidado. Dois anos mais tarde, em 1986, saem *Contos Soltos*, espécie de coletânea de dispersos que andavam por aí aguardando serem compilados, dentre os quais há muito de insólito, sob qualquer dos aspectos que se possa abordar suas narrativas.

Em entrevista dada à Revista *Ler*, em 1996, ainda que não negasse sua incursão pelo fantástico, em especial com os seu *Casos do Beco das Sardinheiras*, Mário de Carvalho afirmou que, “uma vez as coisas feitas, há que passar adiante”, admitindo que, “Em dado momento, havia o gosto pelo realismo mágico latino-americano”, e “talvez isso [...] [o] tivesse levado a ir por aí”. No “Epílogo” de *Casos do Beco das Sardinheiras*, a personagem-narrador-autor, em agastado diálogo com três de suas personagens – Chico Estivador, Zeca da Carris e Zé Metade –, que vão à sua casa reclamar a continuidade da contação dos casos, sustém que não mais escreverá sobre o Beco, porque o vão “chamar um escritor menor”, e diz estar “farto deste populismo-fantástico-humorístico-coiso...”.

O escritor, contudo, não conseguiu se afastar totalmente da literatura do insólito, tangenciando-a seja pela veia da carnavalização, da metaficção historiográfica ou recorrendo as estratégias de construção próprias as vertentes da narrativa fantástica, especialmente em suas manifestações a partir do início do Século XX. *Quatrocentos Mil Sestércios seguido de O Conde Jano* (1991), *Contos Vagabundos* (2000), *A arte de morrer longe* (2010), *O Homem do Turbante Verde* (2011) e *A Liberdade de Pátio* (2013) são volumes em que o autor retoma, de diferentes maneiras, com sutileza, dissimulação, ou não, os passos iniciais que dera pela ficção do fantástico contemporâneo. Naquela entrevista de 1996, Mário de Carvalho dissera que é “muito pronto para as facilidades em quase tudo, excepto na literatura”, e tinha razão, pois não lhe tem sido fácil escapar dos discursos da ficção do insólito, a que tem voltado inevitavelmente.

Meu caro escritor – fazendo eco de suas palavras em livro recente (*Quem disser o contrário é porque tem razão – Letras sem tretas: guia prático de escrita de ficção*, 2014), refiro-me a si como escritor, observando-o na especificidade de ser ficcionista –, nossa conversa poderia começar entorno de reflexões acerca de uma entrevista que Mário de Carvalho deu à Revista *Ler*, em 1996, e das falas de sua personagem-narrador-autor no “Epílogo” dos *Casos do Beco das Sardinheiras*. Essa personagem, espécie de porta-voz da poética de seu criador – síntese de criador e criatura –, referindo aos relatos que estaria a dar por encerrados, e cujas personagens lhe cobram continuidade, diz-se “farto deste populismo-fantástico-humorístico-coiso...”, a sustentar sua decisão de não mais escrever aqueles “casos”, porque, se continuar a fazê-lo, o vão “chamar um escritor menor”.

P.: O Mário de Carvalho acha que a literatura fantástica encontra-se no universo que a crítica delimita como literatura menor?

R.: Não, não acho. Aliás, teríamos que nos entender sobre o que é “a crítica”. A crítica precisa de muita vigilância, para não andar ao sabor das modas nem à banca de gurus. Todos temos na ideia o papel pernicioso que coube ao pedantismo dum Sainte-Beuve no século XIX, em França. Há outros exemplos, e em Portugal também. Dificilmente um autor de colunas de jornal nos conseguiria convencer da “menoridade” de um Henry James em “The Turn of The Screw”, de Stevenson em Dr. Jeckyl e Mister Hide ou de Bradbury em Martian Chronicles. Também o distinguir entre literaturas maior e menor nos pode levar a irritantes aporias. E para complicar mais ainda as coisas, pode aparecer a figura do “grande escritor menor”.

P.: Para si, o discurso fantástico seria escapismo fácil, “populismo-fantástico-humorístico-coiso...”?

R.: Essa minha (aliás, jocosa) alusão não pode ser desligada do contexto da época. Estávamos em 1981. Pesavam ainda sobre a literatura portuguesa os fantasmas do nouveau roman e da especulação estruturalista. A literatura queria-se apessoada, sisuda, pensativa, cerebral, maçadora e... estéril. As categorias da narrativa tinham sido colocadas entre parênteses, desvalorizava-se a imaginação e mandava-se o talento às malvas. Certas incapacidades (a incapacidade de conceber uma história com princípio, meio e fim, ou de desenhar uma personagem credível, por exemplo) eram consideradas, não como uma limitação de escritores – esses sim, menores – mas

como uma opção estética de profunda implicação. Todas as épocas transportam as suas ilusões e mistificações, e esta foi, porventura, pasto de algum charlatanismo travestido de proposta literária.

P.: Havia, então, na fala daquela sua personagem-narrador-autor dos Casos do Beco... um teor jocoso, uma certa ironia?

R.: Mas todo o Beco das Sardinheiras está repassado de sentido lúdico. Ecoam nele as vozes dos bairros populares, os ditos, os trejeitos de uma certa maneira de estar muito lisboeta. E também uma capacidade – muito lusitana – de adaptação a novas realidades. Todos os eventos inusitados que acontecem nos microcosmos do Beco acabam por ser recuperados e absorvidos – com bonomia – pela população. O íncipit de todos os contos “uma ocasião”, o lema “é preciso não confundir Género Humano com Manuel Germano” que aliás se tornou célebre, certo léxico “escanifobético”, trazem essa marca risonha. Um crítico célebre na altura (também pelas más razões), João Gaspar Simões, atirou-se ao livro como gato a bofe. Era o pobre homem completamente destituído de sentido de humor. Mas detectou, quand-même um traço que está presente no *Beco* e merece ser salientado: a traça da tradição vicentina. Há aqui, de facto, ainda, a ressonância de Gil Vicente.

P.: Escrever literatura fantástica é seguir pelo caminho do populismo?

R.: Não necessariamente. Tanto como a literatura filosófica, a “de afectos”, a sentimental, a de ficção científica e a de qualquer género. O populismo (ou o popularuchismo, como eu às vezes

lhe chamo) não poupa nenhum gênero. Há por aí obras que se reclamam do fantástico e são intragáveis. Mas pode passar por ele a grandeza e elevação literárias: estou a pensar em Jorge Luis Borges, Gabriel Garcia Marquez ou Cortázar.

P.: O discurso fantástico é ou precisa ser humorístico?

R.: E o discurso amoroso? Claro que não “precisa”. Aliás, nestas matérias devemos ser cautelosos com a assertividade. Mas não deixa de ser interessante como o discurso humorístico se imbrica em narrativas maiores como A Guerra das Salamandras, A Fábrica do Absoluto (Čapek) ou Os Marcianos Divertem-se (Martians Go Home) de Fredric Brown.

P.: Todavia, suas narrativas em que o discurso fantástico, em sua vertente contemporânea, mais se deixa notar, são relatos nos quais o humor, muitas vezes corrosivo, aflora. Pode-se até sugerir que, no plano da história desses textos, o escritor está a fazer críticas ao sistema social, político, religioso etc. Como você comentaria, sob uma perspectiva de seleção dos protocolos ficcionais por parte do escritor, essa relação entre o fantástico e o humor?

R.: A crítica, belíssimo vocábulo, carregado de sentido, é uma das grandes conquistas do mundo ocidental e representa, ela própria, um avanço civilizacional, um exercício de liberdade e de uma atitude comportamental superior, que é a da interrogação e a dúvida. E quanto mais solenes e arreigadas são as instituições, mais elas pedem que sobre elas se exerça o crivo crítico, a desmistificação, o apontamento do irrisório e do ridículo. Eça de Queirós disse algures, nas Farpas, creio,

que basta passar sete vezes uma gargalhada em volta duma instituição para que ela desabe com fragor. Bom, talvez Eça não tivesse inteira razão, mas é sempre saudável que a autoridade perceba que o riso está em cada esquina.

P.: Em sua opinião, o fantástico seria uma “coisa”, nesse sentido genérico e impessoal, disforme, que atribui ao que se chama, em geral, de “coisa”?

R.: “Coisa” não tem que ser usada num sentido pejorativo. Corresponde à velha res que os romanos utilizavam a torto e a direito. “Coiso”, no masculino, corresponde mais, na linguagem lisboeta (além de outras acepções que não vêm ao caso...), a uma hesitação, uma indeterminação.

P.: Logo, pode-se inferir, daquela fala de sua personagem-narrador-autor dos Casos do Beco..., uma certa consciência autoral – no sentido do autor-modelo de Umberto Eco – sobre os protocolos da ficção fantástica, em relação à qual, independentemente da seleção vocabular – hesitação, para Todorov; incerteza, para Irène Bessièrre; ambiguidade, para Filipe Furtado –, toda a tradição teórica, crítica ou historiográfica, aponta como marca, traço distintivo, a indeterminação inquietante?

R.: Eu sei muito pouco. O que me consola é que sobre estas coisas, de uma forma geral, se sabe quase nada. A literatura é uma forma artística, pulsando com e contra o seu tempo. Os conceitos têm de acompanhar essa plasticidade, complexidade e fluidez. Naquela minha humilde expressão em Casos do Beco das Sardinheiras, eu quis deixar em aberto uma infinidade de

possibilidades. Nestas matérias, sempre que alguém aparece a papaguear uma terminologia de conceitos rígidos, aprisionados em chaveta (ou power point) podemos dizer, quase de certeza, que estamos perante um camelô de feira.

P.: E o Mário de Carvalho incursionou pela ficção fantástica ou não?

R.: Uma das razões da minha “incursão” pelo fantástico (o vocábulo “incursão” foi bem escolhido) foi a sensação (porventura equivocada) de que, naquela altura, em Portugal, ninguém estava a escrever narrativas fantásticas, entendidas como aquelas em que a irrupção de um facto anómalo (não dependente das leis da natureza comuns e vigentes) vem perturbar uma normalidade estabelecida. E essa desertificação representava como que um convite a uma transgressão quase provocatória.

P.: A sua incursão pelo fantástico teve a literatura latinoamericana por referência ou inspiração?

R.: Sem dúvida que Borges e García Márquez (conhecidos em Portugal em meados dos anos sessenta do século passado) tiveram influência nas minhas coisas (cá está!), em especial em O Livro Grande de Tebas... Mas há também o reflexo de leituras de ficção científica, de Fredric Brown, por exemplo, esobretudo do grande Ray Bradbury. Também do checo Karel Čapek, do catalão Pere Calders ou dos ingleses James Hilton (Xangri-lá) e H.G. Wells. E, claro, do portentoso Kafka. E sem esquecer o longínquo Hoffmann, a gentil Mary Shelley e o atribulado Edgar Poe, como ressonâncias que se foram sempre fazendo sentir.

P.: Em sua opinião de leitor crítico, bem próximo do leitor-modelo equiano, que reconhece as regras do jogo ficcional, e admitindo-se que sua sensação, naquela época, houvesse sido de fato equivocada, que outros escritores portugueses também teriam incursionado pela ficção fantástica?

R.: Luísa Costa Gomes, com os *Treze Contos de Sobressalto*, Lídia Jorge com *O Dia dos Prodígios* e João de Melo com *O Meu Mundo não é deste Reino*.

P.: Tendo em conta a produção ficcional contemporânea, seja literária, seja cinematográfica – baseada ou não em narrativas literárias –, você diria, nos dias de hoje, como insinuou em 1996, que o discurso fantástico estivesse ultrapassado?

R.: “Ultrapassagem” é linguagem automobilística. Não há disso em literatura e em arte. Poderá haver géneros (como autores...) mais ou menos praticados, mais ou menos obnubilados, em tal ou tal época. Mas todas as obras de todos os tempos continuam vivas e a agir, num tecido sempre renovado como a tapeçaria de Penélope. Também pode acontecer que haja momentos de saturação. Isso provavelmente ocorreu com a literatura dita gótica. Deu a impressão em dada altura que tudo já estava inventado nesse terreno, e os lugares tradicionais (lugares-comuns) tornaram-se repetitivos e cansativos. Aquele ressurgir de ambientes “célticos”, por exemplo, veio a ser insuportável. O Vampirismo tornou-se previsível e enfadonho. E o Senhor Dos Anéis apela em excesso à paciência dum leitor experimentado. Também pode acontecer que um escritor prefira (e tenha forças para) não estar confinado a este ou àquele trilho, ou género. Há

escritores andarilhos que preferem variar de paisagem...

Mas, já agora deixe-me recordar uma situação pessoal. Li *O Conde Drácula* de Bram Stoker na noite em que os primeiros homens chegaram à lua. Procurei acompanhar o evento pela televisão e ia lendo enquanto aguardava que as notícias fossem aparecendo no écran. O televisor encontrava-se na casa de jantar e eu sentava-me a uma grande mesa. De repente, um lápis que estava equilibrado caíu com estrondo. Foi um baque, um susto tremendo, coincidindo com a altura em que o protagonista, durante a fuga, é assediado por um grupo de mulheres vampiras. Tive mesmo medo e já não era nenhuma criança.

P.: Mário considera pertinente, mesmo de depois dos Casos do Beco..., que se façam leituras de outras de suas narrativas como próximas – senão que, mesmo, às vezes, centrais – ao fantástico?

R.: Eu não tenho nada que considerar “pertinente”. Sou apenas um autor. Os meus livros são lidos por cada leitor de acordo com a sua própria vivência, enciclopédia pessoal e horizontes referenciais. Em *O Livro Grande de Tebas...* e *Contos da Sétima Esfera* parece-me perfeitamente legítimo classificar essas narrativas como da ordem do fantástico e, em alguns casos, mesmo, do maravilhoso.

P.: Os contos de *A inaudita guerra da Avenida Gago Coutinho* e muitas narrativas de *Contos vagabundos* não se aproximam desse mesmo matiz? Ou, ainda, você não retornou, atualizando técnicas narrativas, às mesmas sendas do discurso fantástico, com *A arte de morrer longe*, por exemplo?

R.: Sim, e também os Contos da Sétima Esfera, para não falar dessa obra sonâmbula chamada O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana. Agora, não creio que A Arte de Morrer Longe faça intervir o absurdo, ou o insólito nem que paire por lá essa “estranheza inquietante” de que falava, ao que creio, Sigmund Freud. Eu classifiquei A Arte de Morrer Longe entre os cronovelemas, ou seja, aquele género literário, de actualidade, em que se misturam e confundem a crónica, a novela, o poema (o cinema), o humor e o ludismo estilístico e em que o autor não deixa de participar.

P.: Hoje, analisando a sua trajetória como ficcionista, bem como a produção ficcional em geral, você diria que o recurso ao fantástico é, está sendo, foi uma escolha consciente ou não?

R.: Uma escritora portuguesa minha amiga, Luísa Costa Gomes, usou uma vez uma expressão feliz que eu já utilizei, até, numa epígrafe: “era uma vez uma história que tinha uma grande vontade de ser contada”. Isto diz tudo. As histórias oferecem-se e o autor (sempre com o seu cúmplice leitor) desvenda-as.

P.: Se, em seu “manual”, Mário de Carvalho houvesse dedicado algum comentário em relação a um aprendiz de escritor que pensasse em trilhar os caminhos da ficção fantástica, enveredando pelos discursos do metaempírico, o que escreveria para esse iniciando?

R.: O mesmo conselho que daria a qualquer aprendiz de escritor, e que já vem do fundo dos tempos: esto brevis. Sê breve. E, seja qual for o género escolhido, não deixe de frequentar os grandes mestres, António Vieira, Camilo, Machado de Assis, Eça de Queirós. Ajudam-nos a ir mais longe.

P.: Dentre os nomes que você destacou, dois deles, em especial, são baluartes das literaturas de seus países – Eça de Queirós, para Portugal, e Machado de Assis, para o Brasil –, ambos bastante comprometidos com o sistema semionarrativoliterário real-naturalista, ligados a tendências poéticas de mimeses referencial bastante condicionada à lógica racionalista aristotélica – no caso de Eça, sua militância na Geração de 70 é um dado complicador de maior dimensão. Contudo, a crítica acadêmica tem se detido a ler algumas de suas obras como representantes da ficção do insólito – fantásticas, lato sensu. Retomando a sua qualidade de leitor-modelo, que comentários poderia tecer acerca desse fenômeno?

R.: Eu protesto: Eça e Machado de Assis não são apenas grandes autores dos seus países e das suas línguas. São grandes autores da Literatura Universal. Como é que esses grandes autores podem deixar de estarem presentes, de uma forma ou de outra, nas nossas coisas (cá está, outra vez!). Nós não respondemos apenas perante os leitores e confrades: respondemos perante toda uma literatura. Pessoalmente desconfio dos escritores, pratiquem eles qualquer dos géneros, que não reagem perante os grandes autores-fundadores. Que mais não seja para os repudiarem – com conhecimento de causa. Eu lembro-me sempre da magnífica erudição literária – e sem preconceitos – dum Jorge Luis Borges, outro autor imprescindível.

É que os livros são feitos de palavras, organizadas de certa maneira. Uma forma banal ou descuidada não seduz, não convence, não muda o mundo, nem o leitor. Muitos dos

livros apresentados no comércio como page turners (passe o anglicismo) e que tanto entusiasma o jornalismo menor, não resistem ao célebre teste da página 99...

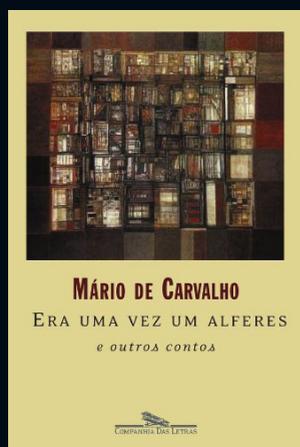
P.: O leitor brasileiro não tem, facilmente, acesso à totalidade de sua obra, mas teve, a um custo bastante viável, consideradas as condições socioeconômicas do país, a facilidade de ler, reunidas em um único volume, muitas narrativas originariamente publicadas em três diferentes livros, que espelham a diversidade temática e de recursos estéticos e estilísticos que marcam seu percurso autoral. Nesse conjunto, por exemplo, encontra-se, na íntegra, *Casos do Beco das Sardinheiras*, de que nesta entrevista muito se falou. Como o próprio autor, Mário de Carvalho, avaliaria essa publicação brasileira, não no que se refira à sua qualidade, mas no que tange ao seu conteúdo ficcional?

R.: Um grande poeta português, Alexandre O'Neill, referiu-se uma vez aos escritores que gostam de "lamber a cria", isto é que não deixam de se deslumbrar com o texto já publicado. Eu não sou esse tipo de autor. Uma vez uma obra publicada, vai à sua vida e faz-se ao mundo. Provavelmente nunca mais será relida pelo autor e poderá até ser esquecida. Tenho, aliás, muita relutância em ler os meus próprios escritos. Quanto à organização e arrumação dos textos envolve já questões editoriais que não me parece sejam inteiramente da competência do escritor. Estas coisas (outra vez!) costumam ser conversadas com o editor em termos de bom senso e interesse comum. Mas gosto de separar as águas. Não interfiro no trabalho dos outros e prefiro que não interfiram no meu.

P.: Por fim, que recado nosso ficcionista quer deixar para os leitores de *Abusões*, em sua farta maioria investigadores da literatura do insólito, dos discursos do metaempírico, das narrativas, gótica, fantástica, feérica, onírica, enfim, não realista, descompromissada com a lógica racionalista aristotélica?

R.: Recomendaria para já um grande respeito por Aristóteles e pela sua *Poética* que, dois mil e quinhentos anos depois, nos tem ajudado a pensar a narrativa, na literatura, no teatro e no cinema. Em segundo lugar, convidaria à desconfiança em relação à extravagância, adotando a noção de que mesmo dentro da história mais absurda, o leitor tem que ser levado a acreditar, prestando-se à tal “voluntária e momentânea suspensão da descrença” em que falava Coleridge. Finalmente, atrever-me-ia a um apelo para a necessidade de muitas e variadas leituras (não necessariamente de obras-primas) que contribuam para evitar que se repita o que outros já disseram e que se invente o que já foi inventado.

Edição brasileira da obra de Mário de Carvalho



Era uma vez um alferes Companhia das Letras, 2008

312 páginas

Este livro reúne três obras de Mário de Carvalho:

- Casos do Beco das Sardinheiras (contos), 1982;
- Os alferes (contos), 1989;
- Quatrocentos mil sestércios seguido de O Conde Jano (novelas), 1991.

**BIENVENIDOS A INCALAND. DAVID ROAS.  
PÁGINAS DE ESPUMA, 2014. P. 138.**

José Güich Rodríguez (ULIMA)

*Recebido em 18 ago 2015.* José Güich Rodríguez (Lima, 1963). Licenciado en Lingüística y Literatura por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Profesor de Literatura de la Universidad de Lima. Es coautor de *Ciudades ocultas: Lima en el cuento peruano moderno; En la comarca oscura. Lima en la poesía peruana. 1950-2000 y Umbrales y márgenes. El poema en prosa en el Perú contemporáneo*, publicados por esa casa de estudios. Forma parte de una unidad de investigación del Programa de Estudios Generales de la Universidad de Lima. En 2011, obtuvo, con dicho colectivo, el segundo premio en el concurso de libros universitarios convocado por la Asamblea Nacional de Rectores. Asimismo, es narrador. Entre sus obras, figuran los volúmenes de cuentos *El mascarón de proa* (2006) y *Control terrestre* (2013), así como la novela *El misterio del Barrio Chino* (2013). Es crítico literario del diario limeño *El Comercio*. [jguich@correo.ulima.edu.pe](mailto:jguich@correo.ulima.edu.pe)

*Aprovado em 10 nov 2015.*

La literatura de viajes se convirtió en una práctica constante para los escritores europeos al iniciarse el siglo XIX. El paradigma romántico imponía, desde sus albores en la segunda mitad del XVIII, la experiencia del periplo a otras latitudes, ajenas pero atrayentes desde el punto de vista de las afinidades propias del movimiento respecto de los orígenes espirituales de la cultura occidental.

España e Italia fueron las locaciones preferidas por un buen número de autores que plasmaron en infinidad de libros todo lo observado y sentido durante sus visitas prolongadas a las regiones donde la “latinidad” había dejado sus huellas más visibles e imperecederas.

A medio camino entre el diario íntimo y la crónica, cada autor supo dar cuenta de aquello que el *élan* de esos países evocaba en sus conciencias -permeables a todos los estímulos- a través de la observación de las costumbres, la música, la comida y otras manifestaciones, especialmente las cultivadas por la gente sencilla o “buenos salvajes”. En estas excursiones, que sondeaban lo popular como lo más cercano al genuino estado de naturaleza, no impregnado de los males de la “civilización”, residía la motivación principal de los peregrinos, quizás los primeros turistas culturales en generar un discurso o una textualidad en torno al descubrimiento de la otredad. En ese aspecto, también se cumplía en gran medida el ideario del romanticismo temprano en torno de la comunión universal o de esa hermandad cósmica anunciada por Schiller.



Las anteriores son algunas de las claves que permitirían situar *Bienvenidos a Incaland*<sup>1</sup>, del narrador catalán David Roas (Barcelona, 1965), dentro de alguna de las líneas genéricas dominantes en los sistemas literarios; por ejemplo, el viaje como un forma de conocimiento que va más allá del simple paseo por algún territorio exótico y del cual muchos retornan a sus tierras de origen con un concepto vago o impreciso, apoyado en la frivolidad del *souvenir* o de las fotos en las redes sociales. Por el contrario, Roas se ha propuesto una relectura de esa tradición y, al mismo tiempo, una crítica subrepticia e irónica a los modos burgueses -casi siempre frívolos o superficiales-, de articular su relación con lo foráneo.

Concebido como una suerte de camino de iniciación muy personal respecto al Perú como cifra a ser revelada -es decir, la tierra de los Incas que, en el imaginario global representa la riqueza áurea y el misterio inherente a un mundo ya desaparecido-, el libro genera un relato particular que sugiere relaciones de intertextualidad con sus precedentes románticos, pero en un sentido cuestionador e inverso a los propósitos que los viajeros ya aludidos persiguieron a lo largo de sus jornadas.

A esa base, Roas añadirá diversos componentes expresivos, más próximos a los usos de representación de otras prácticas literarias, como lo absurdo, lo insólito, el terror e incluso lo fantástico, estéticas que también son sometidas a una mirada humorística en tanto el contexto observado exige el uso de todas esas herramientas para ser procesado. En otras palabras, se instala en la órbita de la ficción, más que del testimonio

1 El título lleva además una R encerrada por un círculo, referencia a las marcas registradas.

o recuerdo propiamente dicho. Con ello, también se articula una “suspensión” a propósito de las fronteras entre lo real o lo imaginado; ello convertiría a *Bienvenido a Incaland* en un volumen de narraciones más que en un proyecto autobiográfico.

La primera y breve sección, titulada sencillamente “Prólogo (Todo viaje necesita un)”, da cuenta, recurriendo al narrador omnisciente y a la prospección, de lo que ese viajero hallará una vez arribado al aeropuerto de Lima. Se trata de un procedimiento que coloca a la voz narrativa en objeto de su propio horizonte de sucesos; en las siguientes secciones del libro, ese sujeto asume la primera persona. La anticipación de las ocurrencias principales que el viajero afrontará (o en las que participará, como el descabellado robo de la máquina de escribir de Vargas Llosa) prepara al lector y lo involucra en el registro desenfadado que el discurso asumirá como una de sus marcas relevantes. Un aspecto implícito en este umbral al relato o relatos es la dificultad de equiparar los códigos culturales del usuario extranjero y los del mundo caótico y anárquico por naturaleza que, más bien, ya le ha sido revelado, si entendemos que el prólogo se enuncia con posterioridad al viaje del cual ese sujeto enunciador ya ha retornado.

La segunda sección, “Lima” describe la inmersión del protagonista en la capital del país. Sus observaciones, dictadas por el asombro y la frustración -así como por el instinto de supervivencia- se centran en ángulos como el del ingobernable tráfico y lo pintoresco del servicio de transporte público, que parece desafiar principios físicos elementales. Pero lo más relevante es la aparición de escritores, miembros de su propio gremio, con quienes hilvana vínculos de complicidad; así mismo,

ellos se convierten en guías tutelares, encargados de brindarle las armas intelectivas y conductuales indispensables para su desenvolvimiento autónomo en el tráfigo cotidiano. Desde lo más anodino -cuánto debe pagarse por un servicio a taxistas sin tarifas fijas- hasta el ritual de asistir a uno de los bares más tradicionales o emblemáticos, como el Cordano -aledaño a la Plaza de Armas, sede de los poderes centrales-, cada escena está impregnada de un desconcierto que el sujeto narrativo incrementa con expresiones hiperbólicas. Ellas buscan, retóricamente, acentuar la atmósfera descoyuntada que caracteriza a los limeños y los transforma en seres identificados con la desorganización y la costumbre de actuar de manera opuesta a los patrones previsibles.

Incluso, la referencia a los sismos -a los cuales el visitante no está habituado- integra ese “cuadro o artículo de costumbres”, otro género muy practicado en el siglo XIX, sobre todo en España. Desde la perspectiva del narrador, un ligero temblor implica una catástrofe de grandes proporciones, y quedará confundido ante la parsimonia de los limeños, a quienes observará desde la ventana de su alojamiento transitando con absoluta normalidad y sin inmutarse luego del fenómeno telúrico.

La tercera parte, “Cusco”, prosigue el circuito obligatorio para todos los extranjeros; el destino decisivo es la antigua ciudad andina, ubicada en el sureste del territorio peruano. Punto neurálgico del turismo en distintas versiones (cultural, naturista o místico), su emblemático abolengo de capital histórica es refutado en cuanto el narrador asienta sus plantas en ese lugar. Su focalización, ya afectada por todos los episodios limeños -fusión de realidad y fantasía- se presenta aquí totalmente descoyuntada

por aspectos también normales desde el punto de vista de los lugareños, pero insólitos y hasta sobrenaturales para un narrador a quien no se le brindan treguas o pausas que permitan la decodificación efectiva o coherente de todo lo surgido a su alrededor. Por ejemplo, la aparición de la niña cusqueña, ataviada con un traje típico, al parecer ubicua, que lo persigue sin desmayo por toda la ciudad exigiendo un pago monetario por un servicio no asumido o que él no contrató, pues tomó libremente una fotografía de ella, acompañada de un camélido. Es un empleo del que viven muchos habitantes, sumados al sistema de intercambio económico inducido por la presencia de miles de personas de diferentes latitudes. El efecto cómico se basa en la lucha por férreas convicciones personales: el narrador se niega a ceder posiciones; no pagará por la imagen obtenida en pleno ejercicio de su libertad. Cuando ya está seguro de haberse liberado del acoso, la pequeña irrumpe una vez más, debilitando sus barreras de contención psicológica, que en algún momento tendrán que derrumbarse ante la obstinada insistencia. En efecto, eso ocurre, hecho al que se sumará el inesperado el escupitajo del auquérido mientras la niña le entrega el cambio, que parece convertirse en la escena culminante de una tragicomedia. Este pasaje hilarante evoca también gran parte de la concepción común en torno de estos seres. También es objeto de ironización la presencia de otros visitantes de diversas nacionalidades, quienes convierten a la urbe en una suerte de remedo de sí misma, ataviados con la parafernalia asociada a lo típicamente “indígena”, como es el uso de prendas llevadas por estos usuarios como señal de su “simbiosis” con el ambiente.

En la mirada del narrador, estos personajes representan la apropiación de lo exótico por parte de Occidente, sin posibilidades de un sincretismo posible, porque está dictado por la superficialidad y el desafortunado sentido del ridículo de los extranjeros frente a los nativos, quienes han sabido aprovechar, para su beneficio, todas las debilidades del “invasor”, consumista irracional absorbido por lo cosmético y no por los elementos más profundos de una cultura que ha sobrevivido a los embates de la globalización.

El episodio de la visita a Machu Picchu también se caracteriza por la presencia de un narrador aún desconcertado por todo lo que ve, pero con una ligera tendencia autodefensiva. Vive en un estado de alerta permanente ante los embates de la realidad. El diálogo con las referencias fílmicas y de la cultura popular, como la película de la década de 1950 titulada *El secreto de los Incas*, protagonizada por en aquel entonces aún desconocido Charlton Heston o las aventuras de Tintín, el famoso personaje del cómic francés, sirve de marco operacional y desmitificador. Los lugares comunes sobre la vieja civilización que esos soportes contribuyeron a fortalecer son igualmente diseccionados por el narrador-protagonista, quien termina, presionado por las tensiones del viaje, a emprender una especie de retirada estratégica que lo coloque a buen recaudo de los peligros.

El motivo de la llama como entidad diabólica que lo sigue, implacablemente, funge de hilo conductor: en Lima, vio también a uno de estos seres cuando se perdió en un intento infructuoso por retornar a su alojamiento sin recurrir a los medios de transporte públicos. Es un componente fantástico y destabilizador, pero profundamente anclado en las experiencias concretas del viajero. La vivencia en torno

de aquello que transgrede las leyes fácticas se nutre de la ambivalencia o incertidumbre frente a lo que el sujeto descentrado cree ver en una realidad engañosa y plagada de apariencias imposibles de una decodificación plena o sin ambivalencias.

En la “Coda”, última sección del libro, hallamos al sujeto-narrador en un vuelo aéreo, esta vez de retorno a su tierra de origen. La voz enunciativa asume esta vez el registro de segunda persona, a la manera de un distanciamiento de todo aquello que ha sido materia del trabajo de ficcionalización sobre el cual se han establecido las leyes del relato. De este modo, se configura una trayectoria inversa que reubicará al personaje en el orden quebrado durante el tiempo de su estancia en el Perú. La aparición inesperada de un “chullo”, el estereotipado *souvenir* que llevan muchos extranjeros en la cabeza, es un recordatorio del limbo en el que ha estado viviendo, donde no es posible delimitar los territorios de lo real y de lo imaginado.

*Bienvenidos a Incaland*, con su estructura desmantelable en varias historias, pero unificadas en una búsqueda de totalidad significativa, pertenece a muchos dominios. Su autor, destacado cultor y estudioso de la literatura fantástica, al experimentar con las formas tradicionales, logra construir una trama verosímil cuya significación involucra tanto la crítica a las construcciones narrativas clásicas -en tanto modos de representación de esa otredad- como a un mundo en donde todo está tergiversado; subrepticamente, las cosmovisiones originarias de los pueblos sometidos se resisten a desaparecer. Por eso, se amalgaman o fusionan con los elementos de la cultura hegemónica de un modo sutil o silencioso, aunque arriesgándose, al transformarse en

objeto de intercambio utilitario, a perder una significativa zona de su esencia. No obstante, es una maniobra, hasta cierto punto, válida o legítima en un mundo cada vez más obsesionado por las redes planetarias y que poco a poco pierde aquello que hace de la humanidad algo único: su diversidad.

La propuesta es, por otro lado, un vehículo refutador de los excesos de la sociedad capitalista, desnaturalizadora por excelencia del acervo de los pueblos originarios. En este caso, los vericuetos de la fantasía desbocada funcionan como contrafuerte o paliativo de esas amenazas. Roas diseña, por lo tanto, una poética sustentada en la imaginación sin riendas como arma de contraofensiva frente a la manipulación orientada a neutralizar o adocenar a pueblos enteros bajo una prédica que no se ha despojado de los afanes colonialistas. Basta con el Mc Donald's de la Plaza Mayor del Cusco para comprobarlo.

# 02

## A LITERATURA FANTÁSTICA: CAMINHOS TEÓRICOS. ANA LUIZA SILVA CAMARANI. 2014.

Adelaide Caramuru Cezar (UNESP)

*Recebido em 08 mai 2015.*

*Aprovado em 27 nov 2015.*

Adelaide Caramuru Cezar possui doutorado (1996) e mestrado (1988) em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho. Atualmente é professor associado C da Universidade Estadual de Londrina. Tem experiência na área de Teoria da Literatura, Literatura Brasileira e Literatura Comparada, atuando principalmente com os seguintes temas: fantástico, grotesco, contos de Machado de Assis, contos de João Guimarães Rosa. É membro associado do seguinte GT da ANPOLL: Vertentes do Fantástico Ficcional.

## UM PÉRIPOLO PELOS TERRITÓRIOS TEÓRICOS DO FANTÁSTICO

Ana Luiza Silva Camarani, professora de Literatura Francesa e Literatura Comparada na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, campus de Araraquara, efetivou estágio pós-doutoral na Universidade de São Paulo entre os anos 2013 e 2014. O livro agora resenhado, *A literatura fantástica: caminhos teóricos*, é resultante da pesquisa efetivada sob a supervisão da Profa Dra. Glória Carneiro do Amaral nesse momento de sua pesquisa.

Logo na “Introdução” de seu trabalho, Camarani aponta problema central para a definição de uma narrativa fantástica: a grande proximidade com o romance gótico e o realismo mágico. A distinção entre as três modalidades, segundo a autora, reside no fato de que, na narrativa fantástica, a ambiguidade e a incerteza são resultantes das manifestações do insólito, seja ele estranho, mágico ou sobrenatural; no romance gótico, esses elementos, sendo explícitos, não geram incerteza nem ambiguidade; já no realismo mágico é eliminada a oposição real/insólito, havendo, como diz a estudiosa, “a naturalização do sobrenatural ou a sobrenaturalização do real” (CAMARANI, *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo, SP: Cultura Acadêmica, 2014. p. 8)<sup>1</sup>. O grande destaque dado à proximidade destas três modalidades a dificultar o entendimento é enfatizado através de pareceres



1 A partir de agora, as referências à obra de Ana Luiza Silva Camarani se limitarão ao número da página.

de dois renomados teóricos/críticos do fantástico na atualidade: Malrieu e Alazraki. No trabalho de Camarani, Joël Malrieu é estudado em todo um tópico do terceiro capítulo: “Joël Malrieu e a valorização do personagem”. A Jaime Alazraki, infelizmente, resta apenas a referência feita na “Introdução” agora enfocada.

Levantada a problemática maior, é chegado o momento do (1) objetivo do trabalho: apresentar “reflexões e discussões sobre o fantástico tradicional, que continua a ser desenvolvido durante o século XX por alguns escritores, embora seu ápice tenha sido o século XIX” (p. 8); (2) sua divisão em capítulos: “Reflexões teóricas e críticas precursoras”, onde se fazem presentes Charles Nodier (1780-1844), Guy de Maupassant (1850-1899) e Pierre George-Castex (1915-1995); “Textos fundadores”, onde se encontram Louis Vax (1924- ), Roger Caillois (1913-1978), Tzvetan Todorov (1939- ), Jean Bellemin-Noël (1931- ), Irène Bessière ( - )<sup>2</sup>; “A evolução da teoria”, fazendo-se presentes Jacques Finné (1944- ), Filipe Furtado ( - ), Joël Malrieu ( - ), Valérie Tritter ( - ), Remo Ceserani (1933- ), Michel Viegnès (1959- ), David Roas (1965- ); “Teoria e crítica no Brasil”, com a presença de José Paulo Paes (1926-1998) e Selma Calasans Rodrigues ( - ).

Descrito o percurso, a autora ressalta a presença de Freud (1856-1936), Lovecraft (1890-1937), Sartre (1905-1980) e Marcel Schneider ( - ) no decorrer do trabalho bem como a escolha pela denominação “modalidade literária”, à maneira de Ceserani, deixando de lado a denominação do fantástico como gênero, subgênero ou categoria, efetivados por outros teóricos/críticos.

2 Como há no trabalho ordem cronológica, serão mantidos os anos de nascimento (e morte) dos estudiosos. Alguns deles, sendo desconhecida a data de nascimento e morte, serão mantidos os espaços em branco, cabendo ao leitor situá-los aproximativamente no tempo.

Camarani inicia o primeiro capítulo de seu livro com afirmação categórica: “Se Cazotte foi o precursor da literatura fantástica, Charles Nodier (1780-1844) pode ser considerado precursor no que tange às reflexões teóricas sobre o fantástico” (p. 13). Registra a data de seu primeiro ensaio, “Do fantástico em literatura”: 1830. Este é, pois, o marco inicial dos estudos sobre o fantástico na França. Insere o estudioso entre aqueles que, assim como Vax, no século XX, veem no fantástico a confrontação do real com o impossível, devendo o real representado no texto remeter ao real conhecido pelo leitor, bem como “a necessidade de identificação entre as palavras do contador de história e o público, isto é, a necessidade de crença (ou a qualidade de ser convicto) por parte do contista” (p. 49). Coube-lhe, segundo a estudiosa araraquarense, o enfoque da efervescência do fantástico pós Revolução Francesa como resultante da fadiga do público “por séculos de racionalismo” (p. 15). Nodier, segundo Camarani, preparou caminho para E. T. A. Hoffmann (1766-1822) na França não só por suas traduções de contos do escritor alemão, mas, principalmente, por seu papel centralizador do Romantismo em seu momento inicial. Para mostrar a importância do sonho e da loucura na obra do estudioso, há recorrência aos seus contos.

Guy de Maupassant (1850-1899), segundo autor focado na obra aqui resenhada, é estudado principalmente em duas crônicas escritas para o jornal *Le Galois*. Na primeira, de novembro de 1881, o autor se despede do primeiro fantástico, aquele abordado por Nodier, destacando que “a noite não mais aterroriza o homem, para quem não há mais fantasmas, nem espíritos, pois tudo o que era chamado ‘fenômeno’ é explicado por leis naturais” (p. 23).

Na segunda, de outubro de 1883, há elogio à obra de Ivan Turguêniev (1818-1883). Aí o estudioso enfoca dois momentos do fantástico. O primeiro é aquele apresentado por Nodier, do qual falou na crônica anterior. O segundo trata do fantástico posterior ao positivismo e à industrialização. Registra a sutileza presente nesse novo fantástico no qual a hesitação, a dúvida, o estranhamento se constituem como constantes, antecipando por suas colocações afirmações de Todorov, Bessièrre, Vax e Freud.

Pierre-Georges Castex (1915-1995) faz-se presente através de *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, de 1951. Aí o autor, segundo a professora araraquarense, retorna à segunda metade do século XVIII, enfatizando o papel das ciências ocultas para o desenvolvimento do fantástico. Jacques Cazotte é apresentado como precursor francês desta modalidade literária, cabendo, no entanto, à tradução da obra de E. T. A. Hoffmann na França a definitiva denominação “fantástico” para esta nova modalidade literária que teve no conto seu pleno desenvolvimento. São apresentados consecutivamente os autores de maior destaque da literatura francesa que se dedicaram ao conto fantástico, enfatizando a importância do sonho e da loucura na evolução do fantástico do século XIX.

Inicia-se então o segundo capítulo do livro: “Textos fundadores: Vax, Caillois, Todorov, Bellemin-Noël, Bessièrre”. O primeiro deles, Louis Vax (1924- ) é apresentado através de duas obras: *A arte e a literatura fantástica*, de 1960, e *La séduction de l'étrange*, de 1965. Quando desenvolve seu trabalho, Camarani limita-se a uma referência à primeira das duas publicações, sendo em verdade bastante significativa:

A narrativa fantástica, pelo contrário, gosta de nos apresentar, habitando o mundo real onde nos encontramos, homens como nós, postos de súbito em presença do inexplicável. [...] O fantástico nutre-se dos conflitos do real e do possível (CAMARANI, 2014, p. 43).

Feita esta citação, Camarani parte para o exame da segunda publicação de Vax, destacando sua ambição filosófica. Para o estudioso, existe uma estrutura de obra fantástica, mas esta se caracteriza por sua constante mobilidade. O ensaio “O inquietante”, de Freud, é cuidadosamente estudado pelo autor.

Roger Caillois (1913-1978) é apresentado através de duas obras publicadas em 1966: *Anthologie du fantastique*, no qual Camarani se atém ao prefácio: “De la féerie à la science-fiction”, e *Images, images...: essais sur le rôle et les pouvoirs de l’imagination*. Sua grande preocupação reside na diferenciação entre contos de fadas, narrativas fantásticas e ficção científica. O sobrenatural em cada uma dessas modalidades possui especificidade: nos contos de fadas, ele é aceito como constituinte desse universo. No fantástico, ele é “impossível chegando de improviso em um mundo do qual foi banido por definição” (p. 55). Já na narrativa fantástica, o sobrenatural é, em verdade, mera encenação, ou, muitas vezes, mero sonho ou alucinação do herói a ser resolvida antes do término da narrativa. O medo é apresentado como componente fundamental do fantástico.

Tzvetan Todorov (1939-) ocupa o segundo maior espaço textual na obra analisada, sendo apenas superado por Michel Viegnes, abordado pelo enfoque do vínculo do fantástico com a poesia. Ao ater-se ao papel desempenhado por Todorov nos estudos

literários, Camarani vai seguindo *Introdução à literatura fantástica*, vendo progressiva e criticamente sua contribuição. O emprego da primeira pessoa do singular, que até o presente momento do trabalho de Camarani não ocorria, começa a ser empregado, pontuando discordâncias da estudiosa araraquarense frente aos posicionamentos do autor: “Vejo aqui outra contradição, uma vez que[...]” (p. 64, grifo meu); “Novamente *remeto* à estrutura que Todorov propõe – a qual *considero* plenamente válida no que se refere ao fantástico tradicional – e *pergunto-me*[...]” (p. 65, grifos meus). O enfoque dado ao posicionamento de Todorov frente ao fantástico começa pelo fato de o estudioso situá-lo como gênero literário. Sua segunda preocupação reside em apontar o caráter estruturalista da abordagem da narrativa fantástica pelo autor. Vax, que será um autor sempre destacado pela estudiosa araraquarense, é apontado como antecessor direto de Todorov na busca por uma abordagem estruturalista da obra fantástica. Os três aspectos apresentados pelo estudioso búlgaro como compositivos da estrutura literária – verbal, sintático e semântico – são apresentados e cuidadosamente sintetizados, bem como as condições para a narrativa fantástica, girando em torno da hesitação (hesitação dos personagens, hesitação do leitor, não aceitação da interpretação alegórica ou poética da narrativa fantástica pelo receptor). Insere-se na leitura de Camarani sobre o texto de Todorov o enfoque de *O horror sobrenatural em literatura*, de Lovecraft. O medo, apontado pelo escritor estadunidense como condição *sine qua non* do fantástico, é o responsável por essa inserção, ressaltando a autora a não aceitação de Todorov do medo como elemento estrutural da narrativa fantástica.

Feita essa ressalva, Camarani retorna à hesitação como uma das responsáveis pela ambiguidade na narrativa, colocando lado a lado a esta geradora, o emprego do pretérito imperfeito e a modalização. Atém-se a autora ao estabelecimento dos subgêneros do fantástico: (1) fantástico-estranho; (2) estranho puro; (3) fantástico-maravilhoso; (4) maravilhoso puro. A leitura progride, capítulo após capítulo, sempre cuidadosa, sempre criteriosa, de maneira a apontar, ao final, a curta duração do fantástico: do final do século XVIII ao início do século XX, “[...] onde a coisa mais surpreendente é a ausência de surpresas diante [de um] acontecimento inaudito” (p. 72). Concluindo o tópico, a autora destaca que “como o teórico cita Kafka, conclui-se que esteja remetendo ao que Sartre chama de fantástico contemporâneo e que, mais tarde, a crítica especializada denominará realismo mágico” (p. 72).

Jean Bellemin-Noël (1931 - ) faz-se presente através de dois ensaios: “Des formes fantastiques aux thèmes fantastiques”, de 1971, e “Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier)”, de 1972. No primeiro deles, segundo Camarani, critica o conhecido quadro de Todorov no qual coloca o fantástico entre o estranho e o maravilhoso. Propõe substituí-lo pela diferenciação entre fantástico, maravilhoso e ficção científica de acordo com quatro níveis de análise: (1) o ponto de vista; (2) o tipo de narração; (3) a descrição; (4) a escritura romanesca realista. No segundo dos dois ensaios, elogia Todorov por ter buscado “características formais do fantástico literário” (p.80) e também por ter introduzido a possibilidade de enfoque psicanalítico da obra fantástica. A partir desta segunda colocação, adentra-se, segundo a estudiosa

araraquarense, no ensaio “Das Unheimlich”, de Freud, e conclui que “só há percepção fantástica no texto se a ‘fantasticidade’ for enfatizada pelo próprio discurso, pois é o discurso e não o evento que qualifica a história” (p. 83). Cinco são os procedimentos apontados por Bellemin-Noël: (1) a *mise en abyme*; (2) “efeito de espelho”; (3) “efeito de fantástico propriamente dito”; (4) “efeito de citação”; (5) “efeito referência explícita”. Ana Luiza Camarani explica cuidadosamente cada um desses procedimentos apontados por Bellemin-Noël como auxiliares na constituição de uma narrativa fantástica.

“Bessière e a poética do incerto” é o quinto e último tópico referente ao segundo capítulo da obra agora resenhada. Faz-se presente através da publicação de 1974: *Le récit fantastique: la poétique de l’incertain*. Logo de saída, Camarani afirma que a estudiosa francesa não compartilha da compreensão de fantástico como gênero nem como categoria literária, “mas supõe uma lógica narrativa” (p. 84). Esta se constrói a partir de duas possibilidades: (1) de maneira racional e empírica “(lei física, sonho, delírio, ilusão visual)” (p. 86); (2) de maneira racional e meta-empírica “(mitologia, teologia dos milagres e dos prodígios, ocultismo, etc)” (p. 86). Há na obra de Bessière constante diálogo com seus antecessores, principalmente com Sartre, dada sua preocupação com a renovação do fantástico a partir do início do século XX. Bessière atém-se às características do “fantástico contemporâneo” apontadas por Sartre em “*Aminadab*, ou o fantástico considerado como uma linguagem”:

A rebelião dos meios contra os fins, pois nenhum meio é encontrado para realizar esse fim; o

absurdo configurado pela ausência total de fim; a atmosfera asfixiante; a configuração de um mundo às avessas, onde as mensagens não têm conteúdo, nem mensageiro, tampouco remetente; a ausência de espanto diante da sucessão de acontecimentos desse mundo invertido que escandalizam em consequência de ser algo censurável, mas completamente normal; um universo em que a lei não apresenta finalidade, nem significado, e da qual ninguém pode fugir; um universo simultaneamente fantástico e rigorosamente verdadeiro. Esse universo fantástico teria o aspecto de uma burocracia (BESSIÈRE, 1974, p. 89-90).

Bessière, segundo Camarani, aborda a “naturalização do irreal” nas obras do século XX, atendo-se significativamente em contos de Cortázar e de Borges nos quais o sobrenatural é naturalizado, como é o caso, por exemplo, de “Azolotle”, de “A noite de barriga para cima”, de Cortázar, presentes em *Final do jogo*, e de “O Sul”, de “As ruínas circulares”, de Jorge Luis Borges, presentes em *Ficções*.

Não se pode deixar de ressaltar que a professora araraquarense, antes de terminar seu enfoque da importância de Irène Bessière para os estudos do fantástico, enfatiza sua importância nas reflexões sobre o fantástico tradicional, seja sobre “a lógica narrativa e a ruptura da causalidade” (p. 93), seja sobre a “presença de dados contraditórios reunidos seguindo uma coerência e complementaridade próprias” (p. 93), seja ainda mostrando “ser próprio da narrativa fantástica atribuir a mesma inconsistência ao real e ao sobrenatural” (p. 93).

O terceiro capítulo, “A evolução da teoria” é dedicado a sete autores, indiciando junto ao nome de cada um dos estudiosos seu maior destaque nas pesquisas sobre o fantástico. Assim sendo,

Jacques Finné (1944 - ) se distingue pela noção de “explicação narrativa”. Para o estudioso belga, segundo Camarani

a narrativa se subdivide em dois vetores: um vetor de tensão, que se centra nos mistérios e tem por efeito contrair o leitor; um vetor de distensão, que aniquila a tensão. O ponto de junção entre os dois vetores é marcado pela explicação (CAMARANI, 2014, p. 101).

Ela pode (1) “aparecer no início ou no final da narrativa” (p. 101); (2) “levar a uma solução racional ou irracional” (p. 101); (3) “possibilitar a escolha do leitor entre a explicação realista e a sobrenatural” (p. 101). Surge então um termo que pode confundir-se com “explicação narrativa”: “sopro fantástico”. Camarani aqui se adentra no texto de Jacques Finné, fazendo-lhe séria oposição, recorrendo a exemplo da literatura brasileira (“O encontro”, de Lygia Fagundes Telles) para opor-se à excessiva liberdade vislumbrada pelo estudioso na recepção do leitor.

“Filipe Furtado e a construção do fantástico na narrativa” é o título do segundo tópico deste terceiro capítulo. Aqui Camarani torna-se mais didática e destaca em negrito os pontos por ela tidos como importantes na teoria do professor português. O primeiro deles diz respeito ao enfoque da literatura fantástica como gênero literário no qual há o “surgimento do sobrenatural em um ambiente cotidiano e familiar” (p. 107), sendo “a fenomenologia meta-empírica (de índole maléfica), o elemento temático dominante” (p. 107-108). A ambiguidade é o segundo ponto de destaque, enfatizando a necessária plausibilidade da intriga obtida através de procedimentos narrativos. A hesitação, segundo Furtado, conforme afirma Camarani, restringe-se à figura do narratário,

não estando, pois, exposta a “reações aleatórias e exteriores à obra” (p. 113). O quarto destaque oferecido pela autora do livro diz respeito à identificação do leitor “com o personagem que melhor reflita a percepção ambígua do evento supostamente sobrenatural e sua conseqüente perplexidade diante da coexistência das duas fenomenologias contraditórias” (p. 113). Finalmente, dois são os últimos destaques: a) O narrador-personagem é “a modalidade mais frequente da narrativa fantástica” (p. 114); b) a descrição do cenário deve efetivar-se de maneira regrada e segura.

“Joël Malrieu e a valorização do personagem” é o tópico que recebe o menor espaço na obra de Camarani: cinco páginas. Há neste espaço apenas uma marcação em negrito: a definição dada pelo autor de literatura fantástica:

A narrativa fantástica assenta-se em última instância na confrontação de um personagem isolado com um fenômeno, exterior a ele ou não, sobrenatural ou não, mas cuja presença ou intervenção representa uma contradição profunda com os quadros de pensamento e de vida do personagem, a ponto de desordená-los completamente ou duravelmente (CAMARANI, 2014, p. 119-120, tradução minha).

Esta definição é amplamente comentada pela professora araraquarense. Ao final desse tópico, critica a utilização por Malrieu de textos pertencentes à literatura gótica ao tratar de literatura fantástica.

Como aconteceu no enfoque da obra de Malrieu, no tópico seguinte, “Valérie Tritter: a retomada do fantástico como forma movente”, apenas a definição de fantástico oferecida por Tritter

recebe a marcação em negrito: “o fantástico se apresenta como uma forma movente capaz de abarcar todos os gêneros literários existentes, mas alguns de maneira mais eficaz, no que diz respeito ao efeito produzido, do que outros” (p. 126, tradução minha). Camarani percorre a obra da professora francesa como um todo, destacando, ao final, que,

se Tritten (2001) não sugere novos elementos para a teoria do fantástico literário, apresenta os aspectos já existentes sob um novo olhar, inserindo-os nas diferentes abordagens que nomeiam os capítulos de seu estudo (CAMARANI, 2014, p. 130).

Ao Remo Ceserani (1933 - ) são dedicadas onze páginas do livro de Camarani. Apenas a partir da sétima página começam as didáticas marcações em negrito presentes de maneira mais enfática nesse terceiro capítulo de seu livro. O tópico recebe o seguinte título: “Remo Ceserani: o fantástico como modalidade literária”. Este título é muito bem explicado nas três primeiras páginas do tópico, onde Camarani, concluindo, afirma:

a respeito da opção por considerar o fantástico como uma modalidade literária, a partir de Vax (1965) e posteriormente de Bessièrre, reitero a mobilidade da escrita do fantástico, que o torna apto a manifestar-se e desenvolver-se nos gêneros épico, lírico e dramático (CAMARANI, 2014, p. 133).

Nas últimas cinco páginas dedicadas a Ceserani, a professora da UNESP atém-se detalhadamente aos procedimentos formais do fantástico e aos sistemas temáticos do mesmo. Concluindo, Ana Luiza Silva Camarani, deixando claro seu gosto pelo texto de Ceserani, afirma:

Para provar essas reflexões e reiterar a ponderação de ser o fantástico um modo literário, Ceserani busca mostrar sua transformação na história literária, apresentando seu desenvolvimento ou seus encontros com o esteticismo e o realismo do final do século XIX, como surrealismo e o neofantástico do século XX e com a pós-modernidade. Assim, na esteira das ponderações de Sartre, e depois de Bessière (1974), o crítico, em poucas páginas finais, e a partir das reflexões do crítico argentino Jaime Alazraki e de textos ficcionais do autor, também argentino, Julio Cortázar, medita sobre o que indica ser uma abertura para o absurdo. No mesmo sentido, apresenta breves considerações a respeito do escritor italiano Antonio Tabucchi e da experiência pós-moderna de revisitar modos ou gêneros literários do passado (CAMARANI, 2014, p. 141-142).

É chegado o momento de “Michel Viegnes: fantástico e poesia”. O livro abordado intitula-se: *L’envoûtante étrangeté. Le fantastique dans la poésie française* (2006). Convém ressaltar que este é o tópico mais longo do livro de Camarani, vinte e três páginas, e também aquele que oferece maior dificuldade de leitura. Para o autor, “o fantástico não é um gênero, mas uma categoria estética, como o grotesco, o trágico ou o cômico” (p. 146). Tomando Irène Bessière como referência, Viegnes afirma que, segundo palavras da professora araraquarense, “é próprio do fantástico atribuir a mesma inconsistência ao real e ao sobrenatural: em vez do jogo de dualidades – natural/sobrenatural, razão/ilusão, lucidez/loucura – há a neutralização de todas essas noções” (p. 146). Apresenta “La nuit de décembre”, poema de Musset, como exemplo da temática do duplo a se repetir no decorrer do poema de maneira

lírca e angustiada. “La fontaine du cimetière”, poema de Gautier, é analisado verso a verso, estrofe a estrofe de maneira a mostrar que existe “uma articulação complexa entre descrição, poesia e fantástico” (p. 148) capaz de “reinterpretar o universo referencial, de reconfigurá-lo segundo as grades hermenêuticas da linguagem” (p. 148). Os motivos constantes na poesia fantástica apontados pelo autor e cuidadosamente enfocados por Camarani, atendo-se a poemas nos quais cada um deles é analisado por Viègnes, são os seguintes: (a) quimera; b) sombras, espectros, fantasmas, almas de outro mundo; c) lugares; d) trevas; e) vozes.

“David Roas: em busca dos limites do real” é o derradeiro tópico do terceiro capítulo. O autor faz-se presente através de duas obras: *Teorias de lo fantástico* (2001) e *Tras los limites de lo real* (2011). Para o autor, segundo Camarani, o fantástico é “uma categoria estética multidisciplinar, abrangendo literatura, cinema, teatro, vídeo games” (p. 165). Para defini-lo, trabalha, em sua obra de 2011, com quatro conceitos: a realidade, o impossível, o medo e a linguagem. Ana Luiz Silva Camarani desenvolverá esses conceitos de maneira progressiva, unindo, de forma muito clara, o que é afirmado nas duas obras de Roas. Outros estudiosos fazem-se presentes nesse tópico: Martha J. Nandorfy, Rosalba Campra, Roger Bozzetto, Teodosio Fernández, Rosie Jackson, Susana Reiz, Schneider, Juan Herrera Cecilia, Rodríguez Hernández.

O quarto capítulo de *A literatura fantástica: caminhos teóricos* é dedicado a dois estudiosos brasileiros: José Paulo Paes (1926-1998) e Selma Calasans Rodrigues. “Introdução” à antologia de contos fantásticos organizada por Paes, *Os buracos*

*da máscara* (1985), e o ensaio introdutório à obra *Gregos & Baianos* (1985), intitulado “As dimensões do fantástico”, constituem o *corpus* do estudioso paulista analisado por Camarani. Ressalta seu conhecimento da teoria todoroviana e sua opção pela definição de fantástico presente na obra de Irène Bessière. Ressalta a seleção por ele efetivada de contos fantásticos: Hoffmann, Poe, Gautier, Bécquer, Villiers de L’Isle Adam, Dickens, Maupassant, H. H. Munro, Jean Lorrain, Kafka, Murilo Rubião e José J. Veiga.

Selma Calasans Rodrigues, por sua vez, faz-se presente por sua obra de 1988: *O fantástico*. Trata-se, como ressalta Camarani, de obra “da coleção Princípios, o que pressupõe que seja para iniciantes” (p. 187). Como tal, a estudiosa, segundo a professora da UNESP, dá bem conta de sua tarefa, optando pelas colocações de Irène Bessière sobre o assunto e revelando conhecimento da obra de Todorov. O maravilhoso surrealista, através da referência a André Breton, o realismo mágico, por ela denominado realismo maravilhoso, segundo o título da obra de Irleamar Chiampi, através de Alejo Carpentier, Gabriel García Marques, Juan Rulfo, fazem-se presentes. Jorge Luis Borges e Julio Cortázar também são apresentados como representantes da literatura fantástica que tem como cenário o espaço urbano.

Em suas considerações finais, Camarani retoma problemas e estudiosos que não foram devidamente abordados. É o caso do neofantástico e de Jaime Alazraki; do realismo maravilhoso e de Irleamar Chiampi; do realismo mágico não restrito à literatura hispano-americana e de William Spindler.

Trata-se, como deve ter notado o leitor desta resenha, de trabalho árduo não apenas resultante de um ano dedicado ao pós-doutorado, mas de toda uma vida de pesquisa que se iniciou com dissertação de mestrado, seguida de uma tese de doutorado, ambas focada em Charles Nodier, contista e teórico do fantástico.

