



02
ABUSÕES
volume02 ano02

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| EDITORIAL | 3 |
| ENTRE O HORROR E A BELEZA: A SUBLIME ESTÉTICA GÓTICA DOS FILMES DE GUILLERMO DEL TORO | 5 |
| GUIMARÃES ROSA E A MODALIDADE DO FANTÁSTICO | 31 |
| FAZENDO APETITE PARA O CHÁ: NARRATIVA FANTÁSTICA E IDENTIDADE NACIONAL EM “UM ESQUELETO”, DE MACHADO DE ASSIS | 50 |
| A FICÇÃO CIENTÍFICA DE RACHEL DE QUEIROZ..... | 80 |
| MAGIC AND WITCHCRAFT IN TERRY PRATCHETT’S DISCWORLD’S THE WITCHES NOVELS | 99 |
| O ESPAÇO COMO ELEMENTO IRRADIADOR DO MEDO NA LITERATURA SERTANISTA DE AFONSO ARINOS E BERNARDO GUIMARÃES | 127 |
| O CONFRONTO DO REAL E DO IMPOSSÍVEL EM DOIS CONTOS DE JOÃO GUIMARÃES ROSA | 154 |
| A HUMANIZAÇÃO DO MONSTRO NO SERIADO TELEVISIVO PENNY DREADFUL | 181 |
| A RECONSTRUÇÃO FICCIONAL DO CORPO DE EVA PERÓN NO ROMANCE SANTA EVITA | 220 |
| ENTREVISTA COM JOSÉ VIALE MOUTINHO | 242 |
| ENTREVISTA COM DAVID ROAS | 259 |

SOBRE O MAL. JOSALBA FABIANA DOS SANTOS

E JULIO JEHA. 2015. P. 197.279

PATOLOGÍAS DE LA REALIDAD VIRTUAL: CIBERCULTURA Y

CIENCIA FICCIÓN. TERESA LÓPEZ-PELLIZA. 2015.290

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 encantamentos 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

01

ENTRE O HORROR E A BELEZA: A SUBLIME ESTÉTICA GÓTICA DOS FILMES DE GUILLERMO DEL TORO

Alessandro Yuri Alegrette (UNESP- FCL - Araraquara)

Recebido em 09 mar 2016.

Aprovado em 20 abr 2016.

Alessandro Yuri Alegrette – Professor bolsista FAPESP. Mestre e doutorando em Estudos Literários. (UNESP) – Faculdade de Ciências e Letras – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. Contato: alessandroyuri@bol.com.br ou alealegrette@gmail.com.

Resumo: Este artigo procura apontar alguns aspectos peculiares e importantes sobre a criação de efeitos de horror nos filmes *Cronos*, *A Espinha do Diabo* e *O Labirinto do Fauno* dirigidos pelo diretor mexicano Guillermo Del Toro. Em sua filmografia, Del Toro revisita temas e motivos encontrados em um gênero, que contribuiu de forma significativa para a evolução e popularização do horror cinematográfico: o gótico. Além disso, todos os filmes de Del Toro têm cenas de grande impacto visual, nas quais é criada uma relação de ambivalência entre o horripilante e a beleza. Assim, procuramos demonstrar a sublime estética das produções de Del Toro, que tem suas origens na tradição gótica inglesa dos séculos XVIII e XIX, nos contos de fadas e em narrativas de autores do terror moderno, tais como H. P. Lovecraft e também nos filmes clássicos de horror gótico.

Palavras-chave: Cinema; Guillermo Del Toro; Gótico; Horror; Sublime.

Abstract: This paper aims to point out some peculiar and important aspects about the creation of horror effects in the films, such as *Cronos*, *The Devil's Backbone* and *Pan's Labyrinth* directed by Mexican director Guillermo Del Toro. In his filmography, Del Toro revisits themes, motifs found in a genre, which contributed significantly to the development and popularization of horror movie: the Gothic. Besides, all Del Toro's films have scenes of great visual impact, in which an ambivalent relation between creepy and beauty is created. Therefore, we seek to show the sublime aesthetic of productions directed by Del Toro, that have their origins in the Gothic tradition of the eighteenth and nineteenth centuries, in the fairy tales and in the narratives of authors of modern terror, such as H.P. Lovecraft and also in the classic Gothic horror films.

Keywords: Movies; Guillermo Del Toro; Gothic; Horror; Sublime.

1. INTRODUÇÃO

A arte cinematográfica tem surgimento um ano antes que *Drácula*, uma das obras mais importantes da literatura gótica, fosse publicada e produzisse entre os leitores ingleses sensações intensas de horror, por meio de uma profusão de assustadoras imagens. Durante o final do século XIX e início do XX, a arte cinematográfica visou causar o estranhamento e o medo nos expectadores. Isso ocorreu, principalmente, por causa da forte influência do Expressionismo, um movimento estético

que explorou o sobrenatural, o macabro, o sensacionalismo, e amplamente difundido na Europa em várias áreas do campo das artes. Entre as produções expressionistas que contribuíram de forma significativa para a gênese do chamado “cinema de horror”, destaca-se *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920). Nessa produção, encontramos vários elementos que definem esse gênero: cenários abstratos, a ênfase na perspectiva distorcida da realidade, e, principalmente a sinistra caracterização de um de seus protagonistas, Cesare (Conrad Veidth), com traços fisionômicos, que o tornam parecido com um zumbi.

Alguns anos depois, na Alemanha é lançado um filme expressionista que se tornou um clássico do horror: *Nosferatu: uma sinfonia de horrores* (1922), de F. W. Murnau, uma livre e não autorizada adaptação de *Drácula*. De acordo com Phillip Kemp, o Conde Orlock (Max Schreck) é o mais horrendo vampiro do cinema, uma vez que sua imagem causa uma imediata reação de horror repulsivo nos expectadores. Magro como um cadáver, careca, com uma aparência sinistra que faz lembrar diversos tipos de roedores e também um morcego, ele se move com as mãos em forma de garra coladas aos lados do corpo, como se nunca conseguisse libertar-se do formato de seu caixão diurno (2011, p.46). O filme de Murnau também investiu na criação de cenas apavorantes. Naquela que se tornou emblemática para criação do horror artístico no cinema, a sombra de Orlock alastra-se de forma ameaçadora na parede em direção ao quarto de sua vítima, a indefesa Ellen (Greta Schröder) que é obrigada a sacrificar a própria vida para destruí-lo.

Posteriormente, na década de trinta foi produzida uma série de filmes nos Estados Unidos, baseados em obras clássicas da literatura gótica escritas por Mary Shelley, Bram Stoker e Robert Louis Stevenson. Assim, criou-se a chamada estética gótica *hollywoodiana*, constituída por inesquecíveis imagens de florestas, cemitérios, castelos envolvidos por uma espessa névoa e de criaturas monstruosas, tais como o Conde Drácula, a criatura monstruosa de Frankenstein e Mr. Hyde que se tornaram icônicas e foram integradas ao nosso imaginário coletivo.

2. O ROMANCE GÓTICO

Podemos entender o surgimento do estilo gótico, – que, posteriormente, possibilita o aparecimento do que popularmente conhecemos como “horror” –, a partir de três perspectivas: como uma resposta emocional ao excesso de racionalismo propagado pela Doutrina Iluminista no século XVIII, uma manifestação artística que promoveu a revalorização de mitos, lendas e narrativas que evocam a época medieval, e, principalmente a criação de um gênero literário que faz a retomada com grande força do efeito do sublime. O filósofo inglês Edmund Burke (1729-1797) define o conceito de sublime da seguinte forma:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor ou de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um algum modo análogo ao terror que constitui uma fonte do sublime, isto é, produz a mais forte emoção, porque estou convencido de que as ideias de dor são muito mais poderosas do que aquelas que provêm do prazer (1993, p.48).

É, principalmente na representação do espaço, que é criada essa sensação de terror prazeroso nos romances góticos: os castelos são cheios de armadilhas, armários induzem a claustrofobia, os corredores são pequenos e apertados (HAGGERTY, 1989, p.20).

Os protagonistas dos romances góticos seguem padrões e tipos, podendo ser grotescos e monstruosos, mas sempre possuindo um forte apelo emocional para o leitor (o qual torce a favor da mocinha em perigo, e contra o vilão abominável, capaz de cometer terríveis atos para obter o que deseja). Após o imenso sucesso de *O Castelo de Otranto* (1764) entre os leitores à época, o romance gótico torna-se um fenômeno cultural na Inglaterra. Contudo, no final do século XVIII devido à exploração exaustiva de seus elementos, esse tipo de literatura entra em processo contínuo de esgotamento e desgaste. Com isso, os autores de literatura gótica buscaram novas formas de aterrorizar seus leitores, e, assim surgiram narrativas que exploram amplamente o elemento sobrenatural visando a criar eficientes efeitos de horror.

É importante esclarecer que existem diferenças entre o terror e horror. Enquanto o terror concretiza-se no plano subjetivo a partir das impressões de um personagem sobre uma determinada situação que ele não consegue compreender muito bem e, por isso, torna-se perigosa, o horror se configura a partir de seu contato direto com algo que é abjeto, capaz de provocar-lhe uma imediata e intensa sensação de repulsa e também está associado com a morte. Noël Carroll explica a natureza do horror:

A palavra “horror” deriva do latim “*horrore*” – ficar em pé (com o cabelo em pé) ou eriçar - e do francês antigo “*orror*” – eriçar ou arrepiar. E embora não

seja preciso que o nosso cabelo fique em pé quando estamos artisticamente horrorizados, é importante ressaltar que a concepção original da palavra a ligava a um estado fisiológico anormal (do ponto de vista do sujeito) da agitação sentida. (1999, p.41)

Dessa forma, podemos notar que o efeito de horror essencialmente se faz a partir do surgimento de intensas emoções. Ele se manifesta com uma resposta emocional de nosso corpo, tais como um movimento de recuo, ou sua total paralisia. Ou seja, para que se concretize, o efeito de horror sempre é suscitado a partir de uma cena que seja capaz de alterar nosso estado emocional, de modo que possamos sair de uma zona de conforto e sentir uma sensação em que estejam misturados dor e prazer ao mesmo tempo.

Essa nova estética do horror com ênfase nas manifestações sobrenaturais tem como principais representantes *The Monk* (1796), de Matthew Lewis e *Frankenstein* (1818), que expõe o aspecto sinistro da especulação científica. Este romance escrito por Mary Shelley é protagonizado por um ser monstruoso, – ao contrário do que muitos pensam, ele não tem nome, é chamado apenas de “a criatura” –, criado a partir de um experimento macabro realizado por um estudante de Ciências Naturais chamado Victor Frankenstein. Vale ressaltar que o monstro, apesar de sua horrenda aparência, é capaz de inspirar compaixão no leitor. Ele é terrível em seu aspecto físico, mas é dotado de uma gama de sentimentos que o tornam mais humano que seu criador.

Podemos afirmar que a criatura imaginada por Mary Shelley é muito diferente das outras que apareceram nas telas de cinema. Enquanto em sua versão cinematográfica mais conhecida, que foi

lançada nos cinemas em 1931, o monstro aparece como um ser idiotizado que se comunica somente por meio de gestos e sons guturais, no texto original de Shelley, ele fala de forma eloquente e tem discussões de cunho filosófico com seu criador, que remetem à sua natureza incomum e assustadora. Além disso, essa criatura demonstra intenso sofrimento devido a sua condição miserável, que a condena ao isolamento e autodestruição.

É a partir de *Frankenstein* que o romance gótico ganha novas matizes: a estética do horror adquire uma forte conotação metafórica que exprime medos e ansiedades da época, principalmente sobre os rumos da Ciência, além de demonstrar a rejeição diante de tudo que é considerado anormal ou diferente dentro da cultura inglesa. Também durante o século XIX, o romance gótico passa por um processo radical de transformação e mudança. Assim, os autores que se dedicam a criação de textos góticos adotam novas estratégias de narração, e também incorporam em sua escrita elementos composicionais de obras realistas.

Dessa forma, o gótico invade a esfera do ambiente inglês-vitoriano doméstico, provocando sua desestabilização. Os romances das irmãs Brontë – *Jane Eyre* e *O Morro dos Ventos Uivantes*, ambos publicados em 1847, promovem a inserção de seres fantasmagóricos ou bestiais em casas sinistras e decadentes. Neste espaço assustador, seus habitantes se sentem ameaçados, quando eles são envolvidos em situações extraordinárias que desafiam as leis naturais.

Durante a metade do século XIX, o gótico como forma literária incorpora-se amplamente na esfera do “realismo”, revelando os horrores e terrores reais que se escondem por trás das ruas

e bairros da cidade de Londres. Dessa forma, o gótico tornar-se um eficiente artifício de narração utilizado por escritores, tais como Charles Dickens. Em seus romances mais conhecidos *David Copperfield* (1850), *Bleak House* (1853) e *Grandes Esperanças* (1861), Dickens revela por meio do que podemos chamar de “modo de escrita gótico” a existência de uma sociedade, em que predomina a injustiça e desigualdade, constituída por seres frágeis explorados ou ameaçados por indivíduos perigosos, ambiciosos e “degenerados”.

Vale lembrar que as últimas décadas dessa época são marcadas por vários tipos de ameaças de caráter sexual ou criminal atreladas à degeneração física que possibilitaram o revigoramento do gótico como forma literária (BOTTING, 1996, p.136). Nesse período, esse gênero reafirma-se em importantes obras que retomam e lançam uma nova perspectiva sobre o duplo, um de seus principais temas, a exemplo de *O Médico e o Monstro* (1886), de Robert Louis Stevenson e *O Retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde. Em 1897, é publicado o romance que faz uma síntese do gótico do final do século XIX: *Drácula*, de Bram Stoker. Apesar de haver outras histórias sobre o tema do vampirismo anteriores à publicação do livro de Stoker, em seu enredo encontramos sua representação mais assustadora, marcante e duradoura.

Nesse livro de Stoker, o efeito de horror se faz a partir da mordida do vampiro, que de imediato provoca a metamorfose do corpo, desumanizando-o gradativamente, tornando-o abjeto e ameaçador. Como se vê, além de ter contribuído para a continuidade do gótico até o tempo atual, *Drácula*, assim como *Frankenstein* têm um papel significativo para a evolução e popularização do cinema de horror.

3. A SUBLIME ESTÉTICA GÓTICA DOS FILMES DE GUILHERMO DEL TORO

Guillermo Del Toro nasceu em Guadalajara, na cidade do México em 1965. De acordo com Del Toro, sua aparência estranha possibilitou sua imediata identificação com os seres monstruosos e solitários, principalmente o monstro de Frankenstein. Na infância, ele tornou-se um leitor compulsivo, e também demonstrou que tinha talento para desenhar. As ilustrações criadas por Del Toro demonstram sua fértil imaginação – um traço marcante que o diretor compartilha com os personagens de seus filmes, tais como Ofélia, a protagonista de *O Labirinto do Fauno* –, e foram registradas em seus cadernos de anotações, que de acordo com ele, consiste em uma ferramenta útil dentro de seu processo criativo.

No livro, *Guillermo Del Toro: Cabinet of Curiosities – My Notebooks, Collections e Others Obsessions*, escrito por ele com a colaboração do jornalista Marc Scott Zicree, o diretor mexicano afirma que para criar o aspecto visual de suas produções inspirou-se em pinturas pré-rafaelitas e simbolistas, que aludem aos impulsos humanos e também ao mítico, o mistério e o sobrenatural (DEL TORO; ZICREE 2013, p.56). Del Toro também tem um vasto conhecimento em literaturas de várias vertentes, muitas delas inseridas na esfera do fantástico. Ele cresceu lendo romances góticos dos séculos XVIII e XIX, livros de Charles Dickens, contos de terror escritos por Edgar Allan Poe e H. P. Lovecraft, histórias da Cripta do Horror e publicações similares e narrativas de crime mistério/suspense.

O cinema clássico de horror também exerceu uma forte influência sobre Del Toro, e contribui de forma significativa para

sua formação como diretor. Seu apreço por filmes desse gênero, produzidos nas décadas de trinta e quarenta, está demonstrada em vários ambientes de *Bleak House*, – uma clara referência a *Casa Sombria*, de Dickens –, um sobrado construído em estilo gótico, que ele utiliza como local de trabalho e também abriga diferentes tipos de objetos (bonecos, pinturas, gravuras, maquetes, cartazes, etc.) que inspiram suas criações.

Zicree afirma que o elemento central dos filmes de Del Toro é sempre o medo. Para o jornalista as produções cinematográficas de Del Toro não são mais fáceis de serem classificadas. Elas podem ser vistas como fantasias sombrias, mas não do tipo escapista ou apelativa. Zicree enfatiza que o elemento fantástico na cinematografia de Del Toro é usado para interpretar o mundo, criando uma espécie de realidade alternativa, na qual o expectador possa sentir à vontade e negar a existência de eventos reais. O cineasta mexicano também compartilha dessa ideia e salienta que, na sua concepção, a fantasia consiste, acima de tudo, em um meio eficiente para decifrar a realidade (DEL TORO; ZICREE, 2013, p.17).

No âmbito mais amplo, Guillermo Del Toro é considerado um diretor de “cinema fantástico”, uma vez que em seus filmes a realidade é sempre invadida por forças sobrenaturais, ou ela aparece atrelada a um mundo paralelo, onde ocorrem situações extraordinárias. Neste aspecto, a obra cinematográfica de Del Toro assemelha-se a de outro diretor, que também demonstra interesse por tudo aquilo que foge da esfera do real e aparece associado com o onírico, o maravilhoso e o macabro: Tim Burton. O diretor mexicano também compartilha outro traço de familiaridade com Burton. Assim como Del Toro, Burton foi uma

criança solitária e também muito precoce começou a fazer curtas-metragens, em que os monstros são mostrados como simpáticos e amistosos (WOODS, 2011, p.8).

Outro ponto de aproximação entre Burton e Del Toro é o aspecto visual dos filmes de ambos os diretores, que pode ser definido como assustador e belo ao mesmo tempo. Podemos afirmar que eles conseguem criar cenas de forte impacto visual, que se destacam por sua “horrível beleza”. Sobre os aspectos peculiares desta categoria estética, Mario Praz comenta:

Dessa forma, a descoberta do horror como fonte de deleite e beleza terminou por agir sobre o conceito de beleza. O elemento horrível foi integrado ao que era considerado belo, resultando no surgimento de uma nova categoria estética: a “beleza horrível” que é capaz de suscitar o efeito do “horror prazeroso”, por meio da descrição de cenas e imagens (1999, p.45).

Pelo que se vê, a afirmação de Praz sintetiza muito bem o conceito de horrível beleza. Nas produções assinadas por Burton e Del Toro, o feio, o horripilante e o macabro pela forma como configuram-se, tornam-se belos aos olhos dos espectadores. Além disso, os diretores para produzirem as exuberantes imagens de seus filmes, retomam e dão uma nova roupagem a motivos, temas e cenários que podem ser encontrados no gótico em suas diversas manifestações no cinema e na literatura.

Em sua estreia como diretor de longa-metragem, com o filme *Cronos* (1993), Del Toro faz uma releitura de uma criatura mítica que tem suas origens na literatura gótica: o vampiro. No entanto, ao contrário de seres sedutores que aparecem em outras

produções, o vampiro do filme de Del Toro não tem nada de especial. Ele é um homem solitário que, gradativamente, torna-se uma criatura abjeta e perigosa.

A trama do filme começa com um prólogo que relata a fabricação de um objeto feito de ouro cheio de engrenagens, capaz de prolongar a vida humana, chamado Cronos, – uma referência à divindade greco-romana que devorou os próprios filhos dentre eles, Júpiter, porque temia que eles tomassem seu lugar, e assim representa o lado negativo do tempo, como algo que é capaz de destruir.

Contudo, devido a motivos pouco esclarecidos, o alquimista se arrepende do que fez e decide esconder o estranho artefato dentro da estátua de anjo. Em seguida, há um salto temporal na narrativa, e logo depois ele morre em um terremoto. Quando seu corpo é encontrado, os legistas descobrem que esse homem tem mais de cem anos. Muito tempo depois, Jesús Gris (Frederico Luppi), um antiquário, descobre o segredo oculto nessa antiga estátua. Sem nenhuma explicação, quando o misterioso artefato medieval é examinado, este adquire vida e agindo como um ser vivo finca suas garras nas mãos de Gris, provocando feridas em suas mãos que sangram. Após esse estranho incidente, a vida do antiquário sofre uma drástica mudança. Gradativamente, ele começa a demonstrar sinais que está passando por um processo de metamorfose biológica.

Apesar de nenhum personagem mencionar a palavra vampiro durante todo filme, o expectador percebe que Jesús Gris gradativamente transforma-se nessa monstruosa criatura. Ele adota

um comportamento animalesco que se manifesta inicialmente a partir de intensa sede e um desejo incomum de ingerir carne crua, cuja imagem é destacada em *Cronos* por sua forte coloração vermelho-escarlate, que remete à sangue humano. Além disso, o antiquário recorre ao estranho objeto para revigorar suas energias, o que acentua a exploração de Del Toro do tema do vampirismo. Mas, ao mesmo tempo que sua força vital é renovada, o verme que habita as engrenagens de Cronos, assemelha-se a uma sanguessuga, alimenta-se do sangue de Gris. Assim, é estabelecida uma relação parasitária entre esse estranho ser de natureza desconhecida e perigosa e Jesús Gris.

Assemelhando-se a monstros, tais como a criatura de Frankenstein, o protagonista do filme de Del Toro transita entre os limites tênues que separam o bem e o mal, além de estar fadado a um inevitável destino trágico. Após ser jogado dentro de um carro em um precipício, Jesús Gris ressuscita, – um evento sobrenatural, que reforça a simbologia de seu nome. Além disso, Gris começa a mostrar aparentes sinais de sua degeneração física. Sua pele começa a desmanchar-se e adquire uma coloração esverdeada. Nota-se que neste trecho do filme, Del Toro destaca a estranha aparência de Gris, de modo que ele evoque a imagem de Christopher Lee, o mais famoso Conde Drácula do cinema.

Na sequência, ele pede ajuda à sua neta, que o acolhe e o protege. Gris refugia-se em caixão que está no interior de um pequeno quartinho cheio de objetos quebrados e não utilizados, localizado em parte de sua casa. Um cenário estranho e decadente que acentua a atmosfera sinistra do filme de Del Toro.

Mas, a estética gótica em *Cronos* não aparece somente na imagem do vampiro ou no interior do ambiente doméstico. Ela também se configura no esconderijo do vilão, De La Guardia (Claudio Brook), que sofre de uma doença degenerativa, capaz também de torná-lo um ser monstruoso. Esse personagem mora num quarto improvisado em uma indústria química decorado com várias cópias de estátuas de anjos que, pelo modo como são mostradas pelo diretor, – envolvidas em sacos plásticos, com visíveis sinais da passagem do tempo –, se parecem com cadáveres apodrecidos.

Apesar de concentrar um tempo de sua duração em uma subtrama envolvendo o conflito de Gris com seus inimigos, De La Guardia e seu sobrinho Angel (Ron Perlman que, posteriormente encarnaria um ser monstruoso em *Hellboy*), que tentam roubar o artefato medieval, *Cronos* enfatiza o elo que une Jesús Gris a sua neta. Essa ligação emocional revela-se em seu desfecho um elemento essencial para preservar a humanidade de Gris. Quando ele percebe que não irá mais conseguir controlar sua sede por sangue, e assim poderá colocar sua neta em perigo, ele decide acabar com sua própria vida e destruir o estranho artefato. De forma poética, no epílogo do filme, é sugerido que Jesús Gris por meio desse gesto desesperado consegue obter a plena ressurreição de sua carne, representada sob a forma de uma luz celestial que preenche toda a tela no *take* final.

Em *Cronos*, podemos encontrar vários ingredientes que compõem a obra cinematográfica de Del Toro: as engrenagens, os objetos autômatos que ganham vida, o mundo infantil em choque com o mundo dos adultos, o medo que as crianças exprimem do

abandono e da solidão, os seres monstruosos que despertam a compaixão e a simpatia do público expectador.

Outro filme do mesmo diretor que se destaca por seu estilo gótico é *A Espinha do Diabo* (2001). Ele começa com a imagem impactante de fetos de aparência repulsiva, todos eles contidos em jarros, que apresentaram em sua formação um traço degenerativo, popularmente conhecido como “espinha do diabo” e, por isso, são vistos como aberrações da natureza. Logo depois, o Dr. Cesares (Frederico Luppi) explica a um grupo de garotos que tudo pode ser explicado à luz da Ciência, demonstrando sua descrença na manifestação do sobrenatural. Dentre eles, Carlos (Fernando Tielve) demonstra ser o mais frágil. Ele é vítima de constantes agressões físicas e verbais praticadas pelos internos e também fica assustado com os boatos acerca da existência de um fantasma que teria sido visto à noite andando em um dos corredores do orfanato.

Este cenário é mostrado como decadente, assustador e cheio de mistérios, em que o passado encontra ressonância no tempo presente. O lugar é administrado por Jacinto (Eduardo Noriega), um ex-interno que maltrata e explora os garotos que lá vivem. Apesar da bela aparência que faz com ele consiga exercer um forte poder de atração e domínio sobre as mulheres, Jacinto tem uma natureza maligna e traiçoeira, que estabelece pontos de aproximação entre ele e os vilões das narrativas góticas.

É importante ressaltar que Del Toro ambienta o filme em plena Guerra Civil Espanhola, mundialmente conhecida por seus horrores, tais como execuções à sangue frio e as torturas em prisões de pessoas contrárias ao regime ditatorial de Francisco Franco. No

pátio do orfanato destaca-se uma enorme bomba atômica, que paira como uma constante ameaça. Em *A Espinha do Diabo*, sua imagem assustadora, consiste, de acordo com o diretor, em uma metáfora visual: ela é vista pelos garotos como uma espécie de “deusa da fecundidade”, uma vez que todos eles são os “Filhos da Guerra” (DEL TORO, 2013, p.111).

Mas, é na cena da aparição do fantasma, de forte impacto visual, que é criado um eficiente efeito de horror. Ele difere de outras criaturas sobrenaturais que aparecem em outros filmes do gênero. Em vez de ser translúcido, o fantasma de *A Espinha do Diabo* tem aparência humana, com a pele quebradiça e cinzenta, os olhos brilhantes e escuros e em sua testa aparece algo semelhante a um vapor vermelho. Assim, pela forma peculiar como é mostrada, sua imagem consiste em uma manifestação da beleza horrível no filme.

Del Toro salienta que sua intenção foi torná-lo semelhante em sua aparência física a uma boneca quebrada, e assim pudesse dar um aspecto bonito a uma figura monstruosa que poderia ser somente horrível (2013, p.106). Após uma série de situações envolvendo a busca de Jacinto por uma fortuna em barras de ouro que está escondida no orfanato, *A Espinha do Diabo* tem seu desfecho no mesmo lugar em que Santi (Junior Valverde) foi morto. É nesse ambiente sinistro, envolvido em sombras, que o vilão do filme é punido em uma cena, em que suscitado o efeito de horror. Nesta, Jacinto submerso dentro de um poço vê o garoto-fantasma, que reage de forma violenta, agarrando-se ao seu corpo. Na sequência, ele morre afogado nos braços de sua vítima, o que enfatiza o aspecto gótico dessa produção.

A Espinha do Diabo se encerra com a narração da voz melancólica do professor Casares. Sua última e marcante imagem em um plano aberto mostra o orfanato em escombros e vazio, reforçando a ideia que esse lugar se configura como um espaço fantasmagórico, em que a bomba atômica se mantém intacta, imune à devastadora ação do tempo, pairando como um perigo iminente e assustador.

Após o relativo sucesso de *A Espinha do Diabo*, que contribuiu para que Del Toro se tornasse um dos grandes diretores mais cultuados do cinema fantástico, ele dirigiu e produziu dois filmes na sequência, *Blade II* e *Hellboy* que, embora sejam grandes produções de estúdio, trazem sua marca pessoal como realizador. No primeiro, o cineasta retoma e reconfigura elementos da temática vampiresca de *Cronos*, visando a torná-la mais assustadora. O segundo, uma adaptação de uma história em quadrinhos, revisita o universo mítico e assustador criado por H. P. Lovecraft – cuja obra exerce forte influência sobre às criações de Del Toro.

Ambos se tornaram sucessos de bilheteria e permitem ao diretor dedicar-se ao seu projeto mais pessoal. Trata-se de *O Labirinto do Fauno* (2006) até então considerado pela crítica especializada sua obra-prima. Para Weeler W. Dixon, este filme de Del Toro estabelece uma relação de proximidade com *O Espírito da Colmeia*, de Victor Erice, que, por seu turno, dialoga com a versão cinematográfica de *Frankenstein*, lançada nos cinemas em 1931. Dixon salienta que as duas produções são protagonizadas por meninas indefesas que vivem dentro de uma realidade brutal e tentam se refugiar em um mundo encantado habitado por seres sobrenaturais para se sentirem seguras e protegidas (2010, p.184).

Também nos dois filmes ocorrem situações extraordinárias que, pela forma como são narradas, não é possível determinar se elas são reais ou somente ilusões criadas pela imaginação das protagonistas. Nesta perspectiva, o filme de Del Toro insere-se na esfera do fantástico, pelo viés de Todorov. De acordo com o conceito de Tzvetan Todorov o fantástico consiste em um evento que se caracteriza pela incerteza. Sendo assim, ele admite duas possibilidades de interpretação: pode ter uma origem sobrenatural ou é explicado pelas leis naturais (2004, p.30-31).

O Labirinto do Fauno alterna a realidade e a fantasia, de modo a provocar uma constante hesitação no espectador. Em sua primeira cena, aparece seu principal cenário, que dá o título ao filme, com contornos sobrenaturais em contraste com a imagem do rosto quase inerte em *close* de Ofélia (Ivana Baquero). Logo depois, uma voz em *off* (do ator Frederico Luppi) narra de forma sucinta um conto de fadas. Neste, a princesa de um reino mágico e subterrâneo, quando vem à superfície da Terra para conhecer seus habitantes, perde a memória e fica presa no mundo real.

É importante enfatizar que o filme de Del Toro, assim como em *A Espinha do Diabo*, é ambientado no auge da Guerra Civil Espanhola. Na sequência é mostrada a chegada de Ofélia e sua mãe Carmem (Ariadna Gil) a um moinho. Elas são levadas até esse lugar, que em alguns aspectos se assemelha a um castelo medieval, pelo capitão Vidal (Serge Lopes), com propósito de descobrir e aniquilar um exército de milícia, que está atuando na região.

Vidal reúne em sua personalidade todas as características negativas de um vilão gótico: é vaidoso, egocêntrico e cruel. Além

disso, sua aparência remete a do ditador espanhol Francisco Franco, o que reforça o aspecto metafórico do filme. Como Manfred, o sinistro protagonista de *O Castelo de Otranto*, ele é obcecado pela continuidade de sua linhagem familiar. Assombrado pela figura do pai também militar que morreu em combate, Vidal guarda o relógio que pertenceu a ele. Vidal deseja morrer como um herói de guerra no mesmo horário que seu pai, de modo a ser imortalizado na História. Além disso, o sádico militar mantém Ofélia e Carmem sob sua constante vigilância, tornando-as suas prisioneiras.

Apesar de esforçar-se por insistência de sua mãe, a menina não consegue estabelecer uma relação de afeto com seu padrasto. Ofélia o vê com repulsa e até mesmo temor. Ela é uma leitora compulsiva de contos de fada, o que causa uma profunda irritação em Vidal, pois ele acredita que tais leituras podem encher a cabeça da menina de bobagens. Assim que chega ao lugar, ela é atraída por um inseto até um cenário em ruínas: é o labirinto que, de acordo com uma das empregadas, Mercedes (Maribel Vérdu) é tão velho que não é possível saber quando surgiu.

A partir do momento em que Ofélia entra em contato com esse local antigo e mítico, que se destaca por sua aparência bela e assustadora ao mesmo tempo, começa a ocorrer uma série de estranhos eventos. Na sequência, ela é visitada pelo fauno que habita o labirinto. Ele diz que Ofélia é na verdade a princesa que habitava o mundo subterrâneo e para voltar para lá terá que realizar três tarefas. Nessa ocasião, a criatura entrega à menina um livro mágico, – um elemento que alude ao processo criativo do próprio diretor –, que contém instruções sobre o que ela terá que fazer.

Dessa forma, Ofélia é inserida em um mundo mágico, que gradativamente revela-se muito assustador e assemelha-se em alguns aspectos aos reinos encantados descritos nas narrativas dos irmãos Grimm, tais como *O rapaz que não sentia calafrios*. Trata-se de uma história dos Grimm que pode ser considerada “gótica”, uma vez que grande parte de seu enredo se passa no interior de um castelo mal-assombrado.

Vale lembrar que nos enredos dos contos de fadas originais destacavam-se o aparecimento de criaturas monstruosas, cenas de canibalismo e atos de violência e crueldade contra às mulheres e crianças, a exemplo da tentativa da bruxa de matar Branca de Neve, fazendo uso de uma maça envenenada. Tais elementos assustadores e recorrentes nessas narrativas são retomados em várias passagens de *O Labirinto do Fauno*.

Também nessa sequência surreal do filme, aparecem elementos que remetem a *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll. O vestido dado à menina por sua mãe é uma cópia fiel daquele usado por Alice – de acordo com o visual atribuído a essa personagem a partir das ilustrações de John Tenniel. Além disso, Ofélia, de forma semelhante a Alice, se vê diante de situações extraordinárias que não consegue entender plenamente.

Na primeira tarefa, a menina para atingir seu objetivo, que consiste em obter uma chave de ouro, é obrigada a enfrentar um sapo gigante e repulsivo. Na segunda, a pior delas, a garota desafia um monstro canibal que evoca as criaturas sinistras dos contos de H. P. Lovecraft. É no visual grotesco desse ser monstruoso que o diretor retoma com grande força a estética da beleza do horrível

em seu filme. A criatura tem uma aparência muito estranha, criada a partir da combinação de vários elementos grotescos (mãos muito grandes, cabeça oval, pernas e braços desproporcionais), que o tornam horrivelmente belo.

Quando Ofélia consome um dos alimentos que estão em uma mesa, o monstro desperta e para poder enxergar insere os olhos nas palmas das mãos – uma cena de contornos surrealistas que novamente remonta ao universo dos contos de fadas. Na sequência, no trecho mais tenso e claustrofóbico do filme, o monstro persegue Ofélia no interior de um apertado corredor, e somente com a criação de uma porta mágica, a menina consegue evitar que ele a devore.

Apesar de haver muitas sequências assustadoras ambientadas no mundo encantado, os efeitos de horror em *O Labirinto do Fauno* concretizam-se de forma mais intensa na esfera da realidade, em cenas de extrema violência. Em uma delas, a mais chocante, um soldado tem os dedos da mão quebrados pelo capitão Vidal, que demonstra um prazer sádico, quando pratica atos de tortura ou mata à sangue frio seus inimigos. Neste aspecto, ele é tão monstruoso e perigoso como os monstros que Ofélia encontra durante o cumprimento de suas tarefas.

Esta associação entre Vidal e as criaturas sobrenaturais que aterrorizam a menina ressalta a conotação metafórica do horror no filme de Del Toro. O fauno, o grotesco sapo, e, principalmente o monstro cego, que se alimenta de crianças podem ser compreendidos como duplos de Vidal. Assim, visto pela ótica de Ofélia, seu padrasto torna-se uma espécie de “bicho papão” que deseja devorá-la. Vidal é a criatura mais horrenda e terrível de

O labirinto do Fauno. A imagem do rosto deformado do militar é enfatizada por Del Toro para atestar sua natureza monstruosa. Além disso, ele também demonstra resistência à morte, reforçando a ideia no filme que esse personagem representa um Mal ideológico, difícil de ser totalmente exterminado.

Após fugir com o bebê recém-nascido, Ofélia retorna ao labirinto e encontra-se com o fauno para cumprir a última tarefa que lhe foi imposta. Lá, a menina toma conhecimento que para retornar ao reino subterrâneo, ela terá que usar a adaga, – o objeto obtido em seu confronto com o monstro cego –, para tirar uma pequena quantidade de sangue de seu irmão. Diante desse ato de crueldade, Ofélia demonstra uma reação de revolta e recusa-se a machucar a criança. Neste momento, Vidal vê Ofélia falando sozinha, suscitando dúvidas no espectador sobre a veracidade desse evento extraordinário. Nota-se que a cena é vista pelo olhar do outro personagem (Vidal) que, diante da menina, não vê o fauno.

Logo depois, ele atira na enteada atingindo-a no peito. Antes da menina cair ao chão mortalmente ferida, Vidal pega o bebê e foge. Contudo, quando está saindo do labirinto, o militar é cercado pelo exército de milícia. Sabendo que irá ser executado, ele pede que Mercedes entregue o relógio que marca o horário de sua morte para seu filho. A moça temendo dar continuidade ao legado sangrento do militar, diz a ele que o menino nunca saberá o nome de seu pai biológico. Em seguida, Vidal morre executado, sem conseguir o que mais deseja: ter seu nome perpetuado na História como herói de guerra.

Apesar da alta carga de brutalidade e violência desta sequência, o desfecho de *O Labirinto do Fauno* é comovente e poético. Em seu epílogo, Ofélia se vê no mundo subterrâneo e toma conhecimento de que obteve sucesso no cumprimento de sua última tarefa. A menina aparece caracterizada como uma princesa de contos de fadas e vê seu pai (Frederico Luppi) e sua mãe, ambos falecidos no mundo real, sentados em tronos de ouro.

No entanto, podemos perceber que essa cena que faz uma referência *O Mágico de Oz* em seu aspecto visual, – Ofélia usa sapatinhos vermelhos como Dorothy –, e representa o final feliz no filme alterna-se com outra, de aspecto realista, em que Ofélia aparece morrendo abraçada junto a Mercedes. Assim, apesar da ênfase dada às situações extraordinárias vivenciadas pela protagonista, temos a forte tendência a achar que elas são somente ilusões criadas pela garota com o propósito de fugir da cruel realidade que a cerca. Mas, essa certeza novamente é desfeita na imagem que encerra *O Labirinto do Fauno*. Nela, destaca-se o surgimento de uma flor branca, – um símbolo da inocência de Ofélia, que remonta aos contos de fadas –, no caule da árvore seca e morta habitada pelo sapo grotesco exterminado pela menina.

Novamente, Del Toro confere a esse encerramento uma significação metafórica: é a garotinha sonhadora que deixou seu legado e não o cruel militar que fez de tudo para que isso acontecesse. Assim, em *O Labirinto do Fauno* é enfatizado o triunfo da imaginação sobre os horrores que têm suas origens na vida real.

Também nessa produção dirigida por Del Toro transparece uma mensagem recorrente nos contos de fadas: nossas escolhas

definem nosso destino, e somente por meio do sacrifício e da bondade, nós somos capazes de enfrentar e superar os perigos e as dificuldades. Como se vê, *O Labirinto de Fauno* tem todos os elementos essenciais de um conto de fadas. Por outro, trata-se de um conto de fadas sombrio, em que se sobressaem situações assustadoras. Neste aspecto, podemos dizer que *O Labirinto do Fauno* tem matizes góticas. Dessa forma, Del Toro cria um instigante jogo de espelhamento, em que a fantasia encontra forte ressonância no mundo real. O mundo mágico de Ofélia pode ser compreendido como um espelho distorcido do mundo real, marcado por situações brutais e absurdas, que revelam o lado sinistro da realidade.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, fiz uma pequena exposição de alguns aspectos peculiares e importantes para que possamos entender melhor a estética de horror sublime dos filmes de Guillermo Del Toro. Del Toro por meio dela retoma e lança um novo olhar sobre os motivos e temas que podem ser encontrados no gótico, em suas manifestações no cinema e na literatura e também nos contos de fadas. Em seus filmes, mesmo aqueles voltados para o circuito comercial, o diretor sempre deixa registrado um toque pessoal, seja no modo como consegue extrair beleza daquilo que somente poderia ser horrível ou como retrata os protagonistas, que se assemelham aos personagens solitários e sonhadores dos romances de Charles Dickens e das narrativas de Lewis Carrol.

Os seres monstruosos de *Cronos* e *A Espinha do Diabo* (o vampiro infeliz Jesús Gris, Santi, o solitário garoto-fantasma) evocam figuras icônicas do horror gótico, principalmente, a criatura

de Frankenstein que, apesar da aparência horrenda, não é má e tudo que deseja é ser aceita e amada. Isso demonstra que o próprio diretor se identifica com o que é diferente, estranho, anormal, ou considerado fora dos padrões convencionais de beleza.

É nesta mistura criativa e equilibrada de elementos assustadores e ao mesmo tempo atraentes ao olhar do expectador, que tem seu surgimento no terror/horror gótico, sobrenatural, macabro, onírico e também no maravilhoso, no qual podemos encontrar a matéria-prima da obra cinematográfica de Guillermo Del Toro. Como um mago dos tempos modernos, Del Toro demonstra seu toque de magia, reunindo de forma harmoniosa todos esses ingredientes em filmes inesquecíveis e assustadores que contribuíram de forma significativa para estabelecer os novos rumos do cinema fantástico na época atual.

REFERÊNCIAS

BOTTING, Fred (1996). *Gothic*. Londres: Routledge.

BURKE, Edmund (1993). *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias sobre do sublime e do belo*. Tradução de Enid Abreu Dobrázky. Campinas, SP: Papyrus.

CARROLL, Noël (1999). *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papyrus.

DEL TORO, Guillermo; ZICREE, Scott Mark. *Guillermo Del Toro: Cabinet of Curiosities – My Notebooks, Collections e Others Obsessions*. Nova York: Harper Collins.

DIXON, Winston Wheeler (2010). *A history of horror*. Nova Jersey: Rutgers University Press.

HAGGERTY, George E. (1989). *Gothic Fiction/Gothic Form*. Pennsylvania: Pennsylvania University Press.

KEMP, Phillip (org.) (2011). *Tudo sobre cinema*. Rio de Janeiro: Sextante.

PRAZ, Mario (1999). *O diabo, a carne e a literatura romântica*. São Paulo: Editora da UNICAMP.

TODOROV, Tzvetan (2004). *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva.

WOODS, A. Paul (2011). *O estranho mundo de Tim Burton*. São Paulo: Leya.

02

GUIMARÃES ROSA E A MODALIDADE DO FANTÁSTICO

Rubia Alves

Recebido em 20 dez 2016. Rubia Alves – mestranda em Estudos Literários (UNESP-FCLAR), bolsista CAPES.
Aprovado em 30 jan 2016. Contato: rubiaunesp@hotmail.com

Resumo: Ainda que Guimarães Rosa seja um autor conhecido e reconhecido por suas obras vinculadas ao super-regionalismo, é possível notar a influência da literatura fantástica em seus primeiros contos, reunidos e publicados em livro apenas em 2011. Este artigo visa mostrar o momento individual do autor e o momento literário da época em que ele escreveu os contos, considerados imaturos pela crítica. Para isso, analisaremos o conto “Tempo e Destino” e elencaremos aspectos da modalidade do fantástico nele, revelando o que pode ser considerado imitação e o que dessa imitação foi posteriormente assimilado pelo autor para consolidar sua identidade.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; Fantástico; Tempo; Destino.

Resumen: A pesar de Guimarães Rosa ser un autor bien conocido y reconocido por su trabajo relacionado con el super-regionalismo, es posible tener en cuenta la influencia de la literatura fantástica en sus primeros cuentos, recogidos y

publicados en forma de libro sólo en 2011. En este artículo se pretende mostrar el tiempo individual del autor y la literatura de la época en que escribió las historias, considerado por la crítica inmaduras. Para eso, se analiza la historia corta “El tiempo y el destino” y elencaremos aspectos de la modalidad del fantástico, revelando lo que puede considerarse imitación y lo que de esta imitación más tarde fue asimilado por el autor para consolidar su identidad. **Palabras-clave:** Guimarães Rosa; Fantástico; Tiempo; Destino.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em *História concisa da literatura brasileira*, Alfredo Bosi (1994) faz um panorama dos obstáculos que o Brasil, país que foi colônia de exploração de Portugal, teve que enfrentar para conseguir dar origem a uma literatura própria. Condicionados pelos pensamentos europeus e pela literatura europeia, os autores brasileiros faziam uma literatura que seguia modelos de escrita baseados na ideologia de países como Portugal, Espanha, Itália e França. A identidade da literatura brasileira, fragmentada como o próprio país, possuía o aspecto de um arquipélago cultural e era construída, lentamente, com base principal na cultura de fora (BOSI, 2006, p.11-12).

O tema da dependência cultural é abordado também pelo teórico Antonio Candido, em *A educação pela noite e outros ensaios* (2003), no ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”, que define, metaforicamente, as literaturas latino-americanas como sendo galhos das metropolitanas, pois, ainda que haja certa autonomia, as raízes que sustentam essas literaturas ainda estão fincadas na literatura europeia e são “reflexas” dela. O crítico ressalta que,

além dessa influência, há outra, mais recente, a influência da literatura norte-americana e é possível perceber implicitamente a dependência cultural mesmo com “resultados originais no plano da realização expressiva” (2003, p.151).

Contrapondo-se a esse processo de europeização cultural, o super-regionalismo configurar-se-ia como uma nova etapa da literatura brasileira, possibilitada pela consciência do subdesenvolvimento e da dependência cultural, consciência esta que foi adquirida pelos escritores pertencentes à etapa denominada regionalista, momento que fez “a literatura, sobretudo o romance e o conto, focalizar a realidade local” (CANDIDO, 2003, p.159-162).

Como um dos representantes do super-regionalismo encontra-se o nome de Guimarães Rosa que, segundo Antonio Candido e a crítica posterior, alcançou a transcendência unindo o particular com o universal. A transcendência de Guimarães Rosa pode ser explicada, para Antonio Candido, por meio da “síntese e da fatura” e, para Álvaro Lins, pela imaginação (LEONEL; SEGATTO, 2012, p.104).

Todavia, ainda que Guimarães Rosa seja conhecido e reconhecido por obras de caráter universal e transfigurador, o autor de “livros universalmente significativos” escreveu seus primeiros contos publicados sob influência da literatura europeia e norte-americana, com a influência do escritor Edgar Allan Poe, como mostra Gama-Khalil (2012, p.151) ao comparar o conto “O mistério de Higmore Hall” de Guimarães Rosa com “A queda da casa de Usher” em seu artigo “A literatura fantástica de Guimarães Rosa antes das Primeiras estórias”. Luís Eduardo Wexell Machado, em seu artigo “O fantástico em O Mistério de Higmore Hall e Tempo e

Destino, os primeiros contos de Guimarães Rosa” também defende que os primeiros contos rosianos foram inspirados “na matriz da literatura gótica e fantástica dos séculos XVIII e XIX”, com influência de autores como Horace Walpolle, Poe e Lovecraft. Tal matriz seria, posteriormente, “substituída por outra, de caráter regionalista”, sem perder “nunca o viço do místico e do inexplicável” (MACHADO, 2011, p.1). Mas, ainda assim, os primeiros contos de Guimarães Rosa são considerados imaturos, pois não apresentam nenhuma transcendência nem podem ser classificados como regionalistas. São intitulados “O mistério de Higmore Hall”, “Makiné”, “Chronos kai anagke” e “Caçadores de camurça” (LEONEL, 2012, p.105).

Guimarães Rosa, em entrevista concedida a Ascendino Leite (LIMA, 2000, p.61), afirmou que as pessoas deveriam falar sobre aquilo que lhes é mais natural, aquilo com que tem mais familiaridade. Todavia, nos quatro contos citados, o escritor não trata daquilo que lhe está mais próximo, ele segue uma tendência percebida por Osman Lins nos escritores brasileiros:

Os nossos autores começam por tratar não daquilo que lhes é próximo, como a própria vida ou a dos familiares, a sua cidade e as estruturas políticas do país, os acontecimentos contemporâneos, mas, pela imaginação chegam a lugares e tempos distantes. (*Apud* LEONEL, 2000, p.218)

Naquele momento, havia em Guimarães Rosa mais familiaridade com o distante do que com o local como mostram os seus primeiros contos, diferentemente de *Sagarana*, obra posterior a esses contos, em que o autor buscou a libertação de qualquer condicionamento literário, como esclarece ele próprio ao falar a respeito do processo de criação dessa obra:

Rezei, de verdade, para que pudesse esquecer-me, por completo, de que algum dia já tivesse existido septos, limitações, tabiques, preconceitos, a respeito de normas, modas, tendências, escolas literárias, doutrinas, conceitos, atualidades e tradições – no tempo e no espaço. Isso, porque: na panela do pobre, tudo é tempero. E, conforme aquele sábio salmão grego de André Maurois: “um rio sem margens é o ideal do peixe” (1984, p.3).

Neste trabalho, estudaremos esses contos não com a leitura mecânica e pouco reflexiva, como a leitura da organizadora do livro *Antes das Primeiras histórias* (2011). Janaina Senna sugeriu que “o livro serviria para estimular a curiosidade daqueles que gostam de literatura”, não merecendo uma introdução crítica feita por um especialista em Guimarães Rosa (GAMA-KHALIL, 2012, p.142-143). Leremos esses contos com um olhar crítico para mostrar a importância deles na formação da identidade do escritor que, embora ainda não tivesse uma voz narrativa própria e se servisse da imitação do estilo de outros escritores e de outras literaturas, mostrou um diferencial em sua escrita e, com a maturidade, conseguiu dialogar com outras influências culturais para formar um sujeito de voz própria capaz de colaborar para o fortalecimento da literatura brasileira e eliminar algumas margens que ainda oprimiam sua escrita.

Para isso, elencaremos alguns aspectos da literatura fantástica no conto “Chronos kai anagke” (Tempo e Destino), considerado imaturo, e mostraremos o que pode ser considerado imitação artística e o que, nesse mesmo conto, são marcas de estilo e autoria, marcas estas que foram consolidadas ao longo da obra rosiana e que constituem parte da identidade temática do autor brasileiro.

O MOTIVO EM “TEMPO E DESTINO”

Marisa Martins Gama-Khalil, em seu artigo “A literatura fantástica de Guimarães Rosa antes das Primeiras estórias”, diz que o começo do conto “Tempo e Destino” não se assemelha a um conto fantástico, mas, a partir do momento em que o jovem Zviazline começa a vencer as partidas de xadrez, momento esse que coincide com o aparecimento de uma figura estranha, semelhante a Satanás, “toda trama girará em torno de um enredamento que traz em sua arquitetura recursos elaborados da literatura fantástica” (2012, p.152).

O diabo, assim como o vampiro, o fantasma, o lobisomem etc, é uma figura bastante presente na literatura fantástica. Louis Vax, em *La séduction de l'étrange* (1980), no capítulo três, traduzido por Fábio Lucas Pierini por: “Motivos, temas e esquemas”, ao explanar sua concepção do fantástico, aponta a razão desses seres estarem presentes nessa modalidade: eles “possuem por eles mesmos uma virtude de causar angústia” (1980, p.55).

Contudo, é importante ressaltar que, em se tratando de uma narrativa fantástica, é preciso considerá-la em toda a sua amplitude, não a limitando aos seus motivos, visto que uma narrativa pode trazer a figura do monstro e ser totalmente destoante da narrativa fantástica, como fica evidente, por exemplo, no filme *Love at first bite* (1979), dirigido por Stan Dragoti, em que, embora haja o motivo do vampiro, o filme é, na realidade, uma comédia. A recíproca é verdadeira, como por exemplo, o filme dirigido por Alfred Hitchcock, *The birds* (1963), em que o motivo dos pássaros não considerado por Vax como um motivo de terror causa no telespectador um medo

exacerbado, como exemplificou a Prof^a. Dr^a. Ana Luiza Camarani, na disciplina “A narrativa fantástica”, ministrada durante o segundo semestre de 2015, na Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, em Araraquara.

Vax também rebate a ideia de que os motivos bastam, já que afirma: “O fantasma não é nada por si mesmo. É o contexto que torna precisa sua forma e faz ressoar em nós o tom afetivo que convém. Não é o motivo que faz o fantástico, é o fantástico que se desenvolve a partir do motivo” (1980, p.60-61). O autor exemplifica isso citando a ressurreição de Jesus Cristo, em que o motivo é usado para tratar do tema da esperança; e, em se tratando de um zumbi, é possível abordar o tema do desconcerto e da ameaça. Portanto, é errôneo tentar “determinar *a priori* a natureza do fantástico”, baseando-se na classificação dos motivos. E daí a importância em buscar ligar o motivo ao tema. Como resume Ana Luiza Silva Camarani: “A proposta é que se considere motivo e tema como os dois termos de uma relação dinâmica. (...) A narrativa fantástica deve ser considerada em sua totalidade” (2014, p.45).

Partindo dessa premissa, o aparecimento da figura do Satanás em “Tempo e Destino” não basta para dar ao conto a classificação de fantástico. Contudo, a forma orgânica como essa figura aparece ao longo do conto, sim. Se o processo de antropomorfização de um animal, como o gato, por exemplo, pode carregá-lo de uma “intencionalidade hostil” que o faz parecer um animal noturno e ameaçador, o processo inverso, que seria o de zoomorfização de um personagem, também colabora para carregá-lo de horror (VAX, 1980, p.64-65).

Inicialmente, os circunstantes do conto “Tempo e Destino” pensam que aquele ser satânico, só um pouco zoomorfizado, é um sujeito de mau gosto que queria zombar deles. Essa seria, portanto, uma explicação racional para o ser estranho que estava ali, e as vitórias do jovem seriam apenas uma coincidência, não tendo, portanto, nenhuma hesitação consistente, ainda, mas que prepara o terreno para a dúvida (MACHADO, 2011, p.9).

Essa criatura que aparece no momento em que Zviazline passa a ganhar as partidas de xadrez vai tomando a fisionomia cada vez mais esdrúxula de um ser totalmente animalizado, ao longo do conto, visto que é descrito como algo que sugere o distanciamento do humano, seja pela descrição das mãos de “dedos finos e compridos como garras”, seja pelo riso “escarninho qual cacarejar ou crepitar abafado” (ROSA, 2011), sugerindo uma espécie mais animalesca. O “personagem misterioso dos pesadelos” aparece “envolvido em ampla capa preta, ele se delineava ao bruxoleio baço das tochas, como a silhueta fantástica de um morcego” (2011), sua cara é comparada à cara de um abutre e toda sua fisionomia assemelha-se à de Satanás.

Garras, risada qual cacarejar, semelhança com animais noturnos que despertam o medo como o morcego, tão associado à transmissão da raiva que pode matar; capa preta: cor associada à morte, à noite, ao perigo... Características que dão a essa personagem uma expressão diabólica e animalesca que inspira horror, o mesmo que alguém sentiria se estivesse frente a uma fera. E a caracterização dessa personagem torna-se mais marcante quando, na presença de outra personagem cujas características são totalmente opostas, configura um verdadeiro “pesadelo demoníaco” que agita o “sono de chumbo” do protagonista (ROSA, 2011).

A figura do diabo nesse conto assemelha-se a da do diabo em *O diabo apaixonado*, de Jacques Cazotte, na análise feita por Tzvetan Todorov (1981, p.15-16), visto que em ambos ela parece representar um ser de outro mundo e em ambos há características específicas dos humanos, deixando, portanto, a dúvida se tudo não passa de uma ilusão, de um sonho ou se é realmente real.

E se há o questionamento em *O diabo apaixonado*: “Terei dormido?”, em “Tempo e Destino” fica a mesma dúvida: “tudo se resumiu para ele num longo pesadelo”? A ambiguidade, “coração do fantástico” para Todorov (1981, p.16), pulsa no conto rosiano analisado e impossibilita que o torneio presenciado por Zviazline seja explicado pelas “leis do mundo familiar”.

O UNIVERSO ONÍRICO

Charles Nodier, precursor das teorias do fantástico, ao traçar as três etapas principais da história da imaginação, pôs em evidência uma característica do fantástico que é de crucial importância: seu vínculo à “representação do real, pois é justamente o desequilíbrio ou a perturbação das leis reconhecidas que determina essa modalidade literária” (*Apud* CAMARANI, 2014, p.15). Para manter a verossimilhança da narrativa, os escritores valiam-se de “elementos desencadeadores de acontecimentos fantásticos”, tais como: o dom visionário, a loucura, as drogas e o sonho (2014, p.15-19).

O universo onírico nos interessa à medida que está presente em “Tempo e Destino” e também em “Conversa de bois”, de *Sagarana*, sendo este super-regional e aquele com influências do fantástico. Em “Conversa de bois”, Agenor Soronho e Tiãozinho viajam em um carro de oito bois para levar o corpo do pai já morto do menino que é

transportado junto a uma carga de rapaduras. A focalização desse conto ora é de Tiãozinho ora é dos bois, que conversam entre si (RIBEIRO, 2015, p.83).

Há um momento em que todas as personagens principais ou dormem ou ficam em estado de sonolência: “O homem está dormindo, o bezerro de homem também está dormindo, dorme caminhando como nós” (ROSA, 1983, p.333) e, nesse momento, os pensamentos dos bois entram em conjunção com o do menino que, triste com a morte do pai, com raiva da mãe e com ódio de Agenor, pensa na falta de justiça e na vontade de vingar-se.

As vozes dos bois se misturando com a voz interior do menino até o momento em que o desejo de justiça presente na criança adquire a força brutal dos animais que, como se raciocinassem, calculam a posição e o grau de vigia tanto de Soronho, quanto de Tiãozinho, para que Soronho morra e o menino não se machuque. “– Namorado, vamos!!... – Tiãozinho deu um grito e um salto para o lado e a vara assobiou no ar.” (ROSA, 1983, p.336). E com a ordem dada, os bois correm, Soronho cai do carro e morre. O menino, assustado, diz: “Sonhei... Sonhei e gritei... Nem sei o que me assustou...” (1983, p.337).

O sonho, neste conto, pode ser considerado um elemento desencadeador de algo que está tanto relacionado ao mundo da consciência, quanto ao mundo do pensamento. As leis naturais se misturam com o sobrenatural, com o inexplicável e, assim, possibilitam que a justiça seja feita.

A realização da justiça por meio do extraordinário permeia também outros contos de Guimarães Rosa, tais como “O burrinho

pedrês”, em que a justiça privada de Silvino contra Badú é quebrada e há a justiça divina pela ação do burrinho, e “Corpo fechado”, em que um homem fraco e miúdo vence o valentão ao ter o corpo fechado (RIBEIRO, 2015, p.116-118).

Em “Tempo e Destino”, o protagonista, homem inexperiente, também vence os outros jogadores, mesmo talvez tendo sido trapaceado. Há, nesse conto, como em outros posteriores do autor, a presença da temática da justiça feita por uma entidade superior que vinga os mais fracos injustiçados. Assim como em “Conversa de bois”, “Tempo e Destino” é construído com o elemento desencadeador de acontecimentos fantásticos: as drogas que levam ao sonho/delírio.

Depois de tomar café, Zviazline sente “os efeitos estramonizantes de uma droga criminosamente misturada”, efeitos estes que nem ele mesmo conseguiria explicar (ROSA, 2011). Depois disso, entra “num automatismo de sonâmbulo, como se arrastando por chamamento superior e invisível” (2011). O personagem, então, perde a noção do tempo, o que é comum acontecer quando se entra em estado de sonolência, e passa do mundo real para um mundo inexplicável, que poderia existir coerentemente apenas na realidade do sonho. Nisso, o Tempo e o Destino jogam xadrez e ensinam ao jovem o mito de Prometeu, a História, como a vida oferece combinações e que o bem e o mal são necessários a ela. Há uma confusão entre o que é real e o que não é. Sonho e realidade fundem-se e confundem-se, quebrando assim a “conveniência racional” até que aquela confusão semelhante a “um filme sobrenatural” vai se desfazendo por meio de uma técnica utilizada também por Machado de Assis no delírio de *Memórias póstumas de*

Brás Cubas (1998), e o personagem de “Tempo e Destino” sente-se como “um grande besouro a gravitar em torno de dois sóis de fogo, enormes e coruscantes” os quais se reduzem até transformarem-se em “tremeluzir de vagalumes distantes” (2011, p.68).

A figura do vagalume também é utilizada, posteriormente, por Guimarães Rosa, no conto “As margens da alegria”, em *Primeiras estórias* (1988). Em ambos os contos é possível associar o vagalume ao significado atribuído por Rosiane Cristina Runho, em sua tese de doutorado *A memória e o olhar em contos de Primeiras estórias*, ou seja, à luz e, portanto, ao entendimento. Luz e conhecimento são “elementos que permeiam algumas das ideias de Platão” (2001, p.7) e que representam a ascensão das ideias que levam ao conhecimento.

O fantástico está atrelado ao gótico que, para ser compreendido, exige vê-lo sob a perspectiva das razões históricas relevantes para o seu surgimento. O gótico é produto do Século das Luzes, momento histórico em que o saber estava fortemente atrelado ao conhecimento científico e suspeitava dos acontecimentos aparentemente irracionais ou que fugiam da lei da natureza. A razão era neste período tão inquestionável como a superstição e a fé no período anterior a ela. Mas o gótico, por meio da dúvida, usaria de acontecimentos extraordinários que se oporiam às leis da natureza visando alcançar “um ceticismo radical” (LÉVY, 1980, p.41).

Tais acontecimentos seriam admissíveis por estarem em consonância com superstições primitivas e com elementos que guardavam algo de catolicismo. Há o resgate da época em que havia uma crença marcante em coisas ocultas e sobrenaturais, consequência de “uma sensibilidade mais primitiva”. O gótico só

poderia surgir em um momento posterior às épocas em que a vida era mitificada e que era totalmente desmitificada. Walpole, com seu primeiro conto gótico, baseado nessa premissa, teria possibilitado o surgimento de outros textos góticos, cujo direcionamento “conduz à exploração do irracional sob o controle da razão e fundamenta a escritura sobre um conflito fecundo entre o familiar e o estranho” (LÉVY, 1980, p.41-42).

Procedente do gótico, o fantástico moderno manteria o ceticismo radical liberando “os instintos que haviam dedicado séculos a domesticar” ao mesmo tempo em que preservaria “a mesma atenção ao real” (LÉVY, 1980, p.43).

A disputa de xadrez em “Tempo e Destino” pode ser lida como uma metáfora sobre a disputa e a busca da verdade. Como a própria personagem, conhecida pelos que a julgam boa como providência e como destino; pelos que a temem, diz: aquela disputa presenciada por Zviazline é uma iniciação para o conhecimento da verdade, por meio do xadrez, “único *tarot* absoluto, chave de todo simbolismo!” (ROSA, 2011, p.64).

O FAMILIAR, O ESTRANHO E A VIAGEM

Em “A Vênus de Ille”, de Perser Mérimée, há o viajante que chega a um lugar e entra em contato com o desconhecido. “A outra volta do parafuso”, de Henry James, também traz o tema de uma viajante adentrando em um espaço desconhecido. É frequente em histórias de terror aparecer a figura do viajante, pois, na modalidade do fantástico, há a rejeição do mais familiar e o desejo do estranho e uma das formas de romper com o familiar é deslocar a personagem para um espaço desconhecido para ela.

Em “Tempo e Destino”, o protagonista também está deslocado de seu espaço familiar e adentra em outro, estranho a ele, para vivenciar algo diferente daquilo que lhe é natural. Ele sai da sua “pequenina cidade natal, no coração da Ucrânia, levando um mundo de esperanças e ilusões” (ROSA, 2011, p.56) e vai para

a cidade de K..., importante estação balneária do sul da Alemanha, onde borborinhava, naquele fim de verão, uma mistura heterogênea e cosmopolita [...] tipos de nacionalidade dúbia, espécimes de fauna nômade nos hotéis, cassinos e transatlânticos (2011, p.55-56).

De maneira análoga às vivências experimentadas por personagens viajantes da modalidade do fantástico.

Guimarães Rosa explorou muito o tema da viagem em suas obras, pois para ele, que tinha que fazer várias viagens por conta da profissão, a “viagem para fora do espaço de origem é também viagem para dentro, para Minas, para o sertão que representa o Brasil em suas virtudes e mazelas e o homem em sua universalidade” (LEONEL, 2002, p.90). Em *Grande Sertão: Veredas*, o personagem Riobaldo atravessa lugares que convergem ao espaço que não tem limites nem fronteiras, vão de encontro ao espaço ilimitado do mundo. A paisagem das veredas encontra-se por toda a extensão do percurso como um elemento que unifica e dá sentido à viagem esférica de Riobaldo. O viver e o viajar confundem-se, a viagem torna-se a própria existência e é durante esse percurso que o Bem e o Mal são aprendidos por Riobaldo. A viagem é redonda, é a travessia das coisas “[...] é vivência e descoberta do mundo e de nós mesmos” (NUNES, 1969, p.175).

Em *Sagarana*, no conto “O burrinho pedrês”, há, durante a viagem, a modificação do destino dos viajantes e se percebe, ao longo de todo o conto, os movimentos de “ida-e-volta”. Em “A volta do marido pródigo”, o marido vende a mulher e viaja para a cidade grande onde conhece outros prazeres, contudo, há a mudança do personagem Lalino Salantiel, o marido, que volta para a mulher após aprender o valor que têm o lugar e as pessoas com que ele morava.

Em “A terceira margem do rio”, o pai faz uma viagem à mercê do barco e do rio, por onde fica sozinho com sua loucura (NUNES, 1969, p.178). Segundo Ana Paula Pacheco, a partida do pai ao rio possui estreita relação com o encontro da morte, mesmo que seja num sentido simbólico (2006, p.148). O pai percorre um caminho de sentido oposto à renovação, a viagem que ele faz é uma espécie de retorno ao animalesco, à categoria de bicho. Ficar numa terceira margem, sem comer nem falar com ninguém é, de certa maneira, “abandonar a cultura do cozido” (2006, p.151).

Em “As margens da alegria”, a viagem possibilita o amadurecimento da criança, pois ela tem que romper com alguns laços externos para se desenvolver, pois, embora o Menino se encontre numa atmosfera familiar, os pais não estão junto dele (PACHECO, 2006, p.32). Nesse conto, a paisagem se transforma conforme a perspectiva do Menino, protagonista da história, muda.

A viagem, entendida como um deslocar-se, não é apenas uma busca de respostas, é um processo contínuo de perguntas, de questionamentos sobre paisagens e sobre seres. A literatura fantástica é também, de certa maneira, um deslocar de pensamentos e conceitos, que se movem para revelar a interioridade de sujeitos e simbologias coletivas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegamos tarde e tudo já foi dito (LA BRUYÈRE)
ou
Chegamos cedo, nada foi dito (LAUTRÈAMONT).

Considerando que a produção literária não é um processo isolado, é um processo de continuidade que prevê diálogos com obras anteriores, seja por meio de retomadas, empréstimos e/ou trocas e considerando a presença da imitação na prática intertextual ressignificada a partir do final do século XIX, sem mais servir apenas de modelo canônico para obras literárias (ALVES, 2012, p.79), foi possível mostrar que Guimarães Rosa recuperou alguns aspectos da narrativa do fantástico por meio de motivos e temas.

Neste trabalho, mostramos um pouco da modalidade fantástica e um pouco da obra rosiana na tentativa, não de classificar o conto “Tempo e Destino” como pertencente ao fantástico, mas sim, de revelar a presença, ainda que dissolvida e ressignificada, do legado deixado pelos escritores tão conhecidos por terem escrito “contos de terror”.

Nesse sentido tentamos demonstrar que Guimarães Rosa dialogou de certa maneira com uma corrente de literatura estrangeira posterior ao momento de escrita dele, seja aproveitando motivos como o da viagem e o da figura demoníaca, seja abordando o universo onírico e o das drogas, seja trazendo à tona a discussão em torno do real e do sobrenatural, seja rejeitando o familiar e entrando em contato com o estranho, seja criando certa ambiguidade, utilizando a modalização para inserir a dúvida.

Pertencente a um sistema cultural recordado pela ficção regionalista, Guimarães Rosa mostrou que esse período não é marcado pela desvinculação do modernismo, mas ao aproveitamento das conquistas do período que antecederam sua escrita, seja pelo aproveitamento da linguagem, da desmetrificação, da valorização do coloquial, da ironia, do prosaico etc, conquistas que significaram uma preparação ao desenvolvimento artístico de muitos escritores brasileiros (BOSI, 1936, p.411).

E é possível acrescentar que o escritor brasileiro que alegava: “Estudava línguas para não me afogar completamente na vida interior” (*Apud* LEONEL, 2002, p.88) demonstra ter aproveitado os recursos da intertextualidade revisitada por Oswald de Andrade que defendia a Antropofagia cultural no que tange “o desejo do Outro, a abertura e a receptividade para o alheio, desembocando na devoração e na absorção da alteridade” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p.95).

Assim sendo, o estudo do conto “Tempo e Destino” sobre o viés da narrativa fantástica viabilizou visitar outros textos e ampliar as possibilidades de leitura. Como uma das características elencada pelos críticos literários de Guimarães Rosa é a imaginação, cabe aqui citarmos Schneider que diz: “A própria memória é uma forma da imaginação, uma ficção que reescreve os vestígios deixados, enquanto a imaginação, por mais criativa que seja, procede da lembrança daquilo que não se produziu” (1990, p.19). O conto “Tempo e Destino” traz consigo marcas de outros textos, imprevisíveis e inevitáveis, que nos desencorajam a pensá-lo ignorando autores da literatura fantástica. Esse conto traz consigo também novos sentidos, que estão presentes em outras narrativas de sua autoria, tão significativos para a consolidação da literatura brasileira.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Elaine Cunha de Oliveira (2012). *Diálogos poéticos de um legionário: intertextualidade nas canções de Renato Russo*. Tese (mestrado). Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.
- ASSIS, Machado de (1998). *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Coleção Prestígio.
- BOSI, Alfredo (1994). *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix.
- CAMARANI, Ana Luiza Silva (2014). *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo: Cultura Acadêmica.
- CANDIDO, Antonio (2003). *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática.
- DRAGOTI, Stan (Diretor) (1979). *Love at first bite* [Filme]. USA: AIP.
- GAMA-KHALIL, Marisa (2012). “A literatura fantástica de Guimarães Rosa antes das Primeiras estórias”. *Olho d’água*, 4(1). In <http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/view/111> Acesso em 23.Nov.2015.
- GUIMARÃES, Rosa (1988). *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- HITCHCOCK, Alfred (Diretor) (1963). *The birds* [Filme]. USA: Universal Pictures.
- LEONEL, Maria Célia (2000). *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra*. São Paulo: Editora UNESP.
- _____. (2002). “Viagens rosianas”. In: MARCHEZAN, Luiz Gonzaga; TELAROLLI, Sylvia (Orgs.). *Cenas literárias: a narrativa em foco*. Araraquara: UNESP/FCLAR. p.87-112.
- _____. SEGATTO, José Antonio (2012). *Ficção e ensaio: literatura e história no Brasil*. São Carlos: EdUSFSCAR. p.151-162.
- LÉVY, Maurice (1980). “Gothique et fantastique”. *Europe – Revue Littéraire Mensuelle*. Paris: Europe et les Editeurs Français Réunis, p.41-48.
- LIMA, Sônia Maria van Dijck (Org.) (2000). *Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa*. 2.ed. Revista. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB.

MACHADO, Luís Eduardo Wexell (2009). “O fantástico em O Mistério de Highmore Hall e Tempo e Destino, os primeiros contos de Guimarães Rosa”. *FronteiraZ*, 3. In <http://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12556> Acesso em 23.Nov.2015.

NUNES, Benedito (1969). *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva.

PACHECO, Ana Paula (2006). *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin.

PERRONE-MOISÉS, Leyla (1990). *Flores da escrivainha*. São Paulo: Cia das Letras.

RIBEIRO, Gustavo de Mello Sá Carvalho (2015). Relatório de atividades desenvolvidas. [Texto não publicado]

ROSA, João Guimarães (1984). *Sagarana*. Rio de Janeiro: Record/Altaya.

_____. (2011). *Antes das primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira.

RUNHO, Rosiane Cristina (2001). *A memória e o olhar em contos de Primeiras estórias*. Tese (doutorado). Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

SCHNEIDER, Michel (1990). *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Tradução de Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da Unicamp.

TODOROV, Tzvetan (1981). *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Ed. Perspectiva.

VAX, Louis (1980). “Thèmes, motifs et schèmes”. In: *La séduction de l'étrange*. Paris: Presses Universitaires de France, p.53- 88.

03

FAZENDO APETITE PARA O CHÁ: NARRATIVA FANTÁSTICA E IDENTIDADE NACIONAL EM “UM ESQUELETO”, DE MACHADO DE ASSIS

Greicy Pinto Bellin

*Recebido em 14 mar 2016.**Aprovado em 20 abr 2016.*

Greicy Pinto Bellin – doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (2015), com tese defendida sobre as relações entre a obra de Machado de Assis e outros escritores importantes da literatura universal, entre eles Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire. Atualmente é pós-doutoranda em Estudos Literários pela UFPR, desenvolvendo uma pesquisa a respeito das relações entre Machado de Assis e Camilo Castelo Branco. Sua produção bibliográfica mais recente engloba os seguintes trabalhos: “The quest for national identity in Edgar Allan Poe and Machado de Assis”, publicado no periódico *International Journal of Language and Literature* (IJLL), “Edgar Allan Poe and Machado de Assis: an overview”, publicado no periódico *Open Science*, e “Machado de Assis e o instinto de nacionalidade: o nacionalismo romântico sob suspeita”, publicado na *Revista Versalete*. Atualmente se encontra vinculada ao grupo de pesquisa intitulado “Diálogos com a literatura portuguesa”, no âmbito do qual está desenvolvendo sua pesquisa de pós-doutorado. Suas áreas de interesse são: literatura comparada, literatura brasileira, literatura norte-americana e literatura portuguesa. O link para acesso ao currículo lattes é <http://lattes.cnpq.br/0364004594081150> e o e-mail para contato é grebllin@yahoo.com.br

Resumo: O objetivo do presente artigo é analisar a representação do fantástico no conto “Um esqueleto”, de Machado de Assis, no intuito de observar como o escritor lança mão de uma desconstrução do modelo fantástico europeu a fim de problematizar a apropriação deste mesmo modelo na literatura brasileira, caracterizada, na época, por uma forte dependência em relação ao que se produzia na França, por intermédio da qual a obra de E. T. A. Hoffmann tornou-se conhecida pela intelectualidade brasileira oitocentista. O desfecho de “Um esqueleto”, percebido por Magalhães Jr. (1973) como “rasteira machadiana”, bem como a referência a Hoffmann no início da narrativa, nos fornece subsídios para esta análise, que tenciona analisar as implicações políticas do fantástico machadiano, percebendo-o como um possível instrumento na busca por uma identidade nacional por meio da literatura. Tal preocupação é constante tanto no contexto literário da época quanto nos textos críticos do próprio Machado, conforme nos sinalizam as reflexões desenvolvidas em “Instinto de nacionalidade”, publicado dois anos antes de “Um esqueleto”.

Palavras-chave: Fantástico; Identidade Nacional; Modelos Literários Estrangeiros.

Abstract: This article aims to analyze the representation of the fantastic in the short-story “Um esqueleto”, by Machado de Assis, in order to observe how the deconstruction of the European fantastic model is used to problematize the appropriation of this same model in Brazilian literature, characterized, in the nineteenth century, by a strong dependence in relation to what was produced in France, through which nineteenth-

century Brazilian intellectuality came to know E. T. A. Hoffmann's works. The ending of "Um esqueleto", seen by Magalhães Jr. (1973) as a "Machadean trick", as well as the reference to Hoffmann in the beginning of the narrative, offers us the basis for this analysis, which seeks to observe the political implications of the Machadean fantastic as a way of seeing it as a possible instrument for the search of national identity through literature. This is a constant concern in both the literary context of that time and in the critical texts by Machado, as it is possible to see in the reflections developed in "Instinto de nacionalidade", published two years before "Um esqueleto".

Keywords: Fantastic; National Identity; Foreign Literary Models.

INTRODUÇÃO

Discorrer a respeito do fantástico na obra de Machado de Assis pareceria algo inusitado há algumas décadas atrás, dado o rótulo de "realista" que por muitos anos conduziu a interpretações distorcidas e, até mesmo, equivocadas da obra do bruxo do Cosme Velho. Tal tendência começou a ser relativizada na década de 50 do século XX, mais especificamente nos anos de 1956 e 1973, quando Raimundo Magalhães Jr. organiza as coletâneas *Contos esquecidos* e *Contos fantásticos: Machado de Assis*, no intuito de resgatar não só a faceta fantástica da obra do escritor como também possibilitar o acesso a contos ditos "esquecidos" nas páginas dos periódicos da época, entre eles "Um esqueleto", publicado em 1875 no *Jornal das Famílias*. Tal narrativa veicula uma representação bastante peculiar acerca do modelo fantástico europeu, representação esta

que pretendo analisar no presente artigo, levantando a hipótese de que Machado, com base no desfecho da narrativa, estaria lançando mão do fantástico representado pela obra de E. T. A. Hoffmann com a finalidade de problematizar a apropriação dos modelos europeus na literatura brasileira de sua época, caracterizada por uma busca constante pela “cor local”. O fantástico machadiano apresentaria, portanto, profundas implicações políticas, apontando, ainda que de forma sub-reptícia, para a necessidade de construir não apenas uma identidade nacional por meio da literatura, mas de se buscar outros modelos para a representação literária brasileira que não aqueles calcados exclusivamente nos modelos europeus.

O fantástico machadiano adquiriu importância consistente nas últimas décadas, o que se observa em inúmeras teses, artigos e dissertações acadêmicas, entre elas a de Ricardo Gomes da Silva, defendida no ano de 2012. Em sua pesquisa, o autor parte de um exaustivo levantamento dos contos fantásticos de Machado de Assis, lançando mão do conceito de paródia a fim de analisar a desconstrução operada no interior de “Um esqueleto”. Com base em sua análise, e partindo das premissas, expostas por Todorov (1992), de que o fantástico se basearia na hesitação entre o real e o irreal, e de que o fim da hesitação seria o fim do fantástico, Silva chega à conclusão de que as narrativas discutidas não são propriamente fantásticas por conta de seus desfechos, nos quais os narradores asseguram a inverdade das histórias relatadas. Luzia de Maria, na introdução à coletânea *Um esqueleto e outros contos* (2003), afirma que o referido conto pode ser interpretado como um jogo textual no qual Machado demonstra o funcionamento do próprio texto e expõe, a partir deste jogo, a própria ilusão literária. A autora também acredita que, por

meio do desfecho de “Um esqueleto”, “o conto fantástico romântico é desnudado, num procedimento crítico precursor da modernidade” (2005, p.110). Raimundo Magalhães Jr., em prefácio de *Contos fantásticos: Machado de Assis*, afirma que Machado praticou um “fantástico mitigado, que não ia além dos sonhos que temos não só adormecidos como ainda acordados” (1973, p.9). Ainda de acordo com o estudioso, Machado teria ido “buscar na realidade” inspiração para compor a narrativa do esqueleto:

Tal esqueleto seria o de uma cantora lírica francesa, a bela Eugene Mège, que, ao chegar ao Brasil se apaixonara por um médico de grande clínica na antiga capital do Império, o Dr. Antônio José Peixoto. Assassinada pelo marido ciumento, seu corpo fora depois roubado da sepultura pelo amante, que lhe armara o esqueleto e o colocara, numa vitrina, em seu consultório, como um caçador ardente que colecionava os seus troféus. (1973, p.9)

O conto articula, portanto, um inegável tensionamento entre ficção e realidade, a partir do qual Machado lança mão do fantástico enquanto modelo importado da literatura europeia a fim de desconstruí-lo. Esta possibilidade de interpretação nos permite analisar as implicações de tal desconstrução para a busca de uma identidade nacional por meio da literatura, considerando que Machado recorre a um crime ocorrido no Brasil para arquitetar sua narrativa, colocando-o em cotejo com o modelo do fantástico europeu tal qual era praticado por E. T. A. Hoffmann.

“Um esqueleto” foi publicado em 1875, dois anos depois da publicação, em Nova York, do famoso ensaio “Instinto de nacionalidade”, no qual Machado discute algumas questões

relativas à constituição identitária nacional. No entanto, antes de discorrer especificamente sobre este ensaio, cabe ressaltar que a preocupação machadiana com a identidade literária nacional se manifesta muito antes de 1873, conforme nos mostra o ensaio “Ideias sobre o teatro”, de 1858. Nele, o então jovem Machado de Assis dá pistas de um nacionalismo quase xenófobo, que pode ser percebido no trecho abaixo:

O teatro tornou-se uma escola de aclimação intelectual para que se transplantaram as concepções de estranhas atmosferas, de céus remotos. A missão nacional, renegou-se a ele em seu caminhar na civilização; não tem cunho local; reflete as sociedades estranhas, vai a impulso de revoluções alheias à sociedade que representa, presbita da arte que não enxerga o que se move debaixo das mãos. (...) Pelo lado da arte o teatro deixa de ser uma reprodução da vida social na esfera de sua localidade. A crítica resolverá debalde o escarpelo nesse ventre sem entranhas próprias, pode ir procurar o estudo do povo em outra face; no teatro não encontrará o cunho nacional; mas uma galeria bastarda, um grupo furta-cor, uma associação de nacionalidades. (2008, p.1029-1030)

A leitura do trecho acima nos permite identificar um raciocínio consoante com o ideário romântico, que percebe a influência francesa como perniciosa, uma vez que ela tomaria o lugar da produção teatral nacional, inviabilizando, com isto, o seu pleno desenvolvimento. Tal postura está presente em “O passado, o presente e o futuro da literatura”, também de 1858, em que Machado reclama da influência estrangeira na literatura brasileira, afirmando que tal influência caminharia na contramão dos anseios nacionalistas. Cabe ressaltar,

nesse sentido, que em momento nenhum Machado se posiciona contra a literatura estrangeira em si, e sim contra a importação passiva e irrefletida dos modelos europeus em uma literatura que “reflete as sociedades estranhas, vai a impulso de revoluções alheias à sociedade que representa, presbita da arte que não enxerga o que se move debaixo das mãos” (2008, p.1029-1030).

Em “Instinto de nacionalidade”, os anseios nacionalistas quase xenófobos darão lugar à noção de “sentimento íntimo”, segundo o qual o escritor não precisa necessariamente remeter a dados locais para que seja considerado “um homem de seu tempo e de seu país” (ASSIS, 2008, p.1205). Observa-se, portanto, uma evolução no pensamento crítico de Machado, que amadurece as ideias expostas em seus primeiros ensaios, evidenciando a importância das questões relativas à identidade nacional em sua obra e mostrando que o escritor, ao contrário do que críticos como Sílvio Romero costumavam afirmar, estava bastante atento a estas questões. Tal atenção, todavia, não se manifestaria apenas de forma direta, na composição de ensaios críticos, mas também de maneira implícita em seus contos e romances, que veiculariam representações alegóricas do contexto social e político da época. Este viés de análise tem sido bastante difundido nos dias atuais devido às reflexões críticas de John Gledson e Roberto Schwarz, superando a ideia de absenteísmo que por muitos anos rondou os escritos machadianos e corroborando a pertinência desta análise para a compreensão da obra do escritor. Dessa forma, não se torna impossível afirmar que um conto como “Um esqueleto”, o qual aparentemente não veicularia qualquer significado político, tivesse algo a dizer a respeito da busca pela identidade nacional em um contexto onde, segundo

as célebres palavras de Roberto Schwarz, as ideias estariam “fora do lugar” (1992) em relação ao seu centro europeu.

Um dos principais estudiosos da obra machadiana, Schwarz discute a assimilação de ideias europeias em um país cuja formação política e econômica se encontrava marcada pelo latifúndio e pela mão de obra escrava, considerada por ele como “um fato moral impolítico e abominável” (1992, p.13). Em seu famoso ensaio “As ideias fora do lugar”, o autor sublinha a enorme disparidade entre a sociedade escravista brasileira e a ideologia liberalista europeia, o que acabou originando uma “comédia ideológica”, caracterizada pela adoração, imitação e adaptação de tendências e modas “que refletissem a espécie de torcicolo cultural em que nos reconhecemos” (1992, p.22). Em *Um mestre na periferia do capitalismo*, Schwarz sintetiza da seguinte forma o papel da criação literária em um contexto marcado pela colonização:

A matriz prática se havia formado com a Independência, quando se articularam perversamente as finalidades de um estado moderno, ligado ao progresso mundial, e a permanência da estrutura social engendrada na Colônia. Entre esta configuração e a das nações capitalistas adiantadas havia uma diferença de fundo. Inscrita no quadro da nova divisão internacional do trabalho, e do correspondente sistema de prestígios, a diferença adquiria sinal negativo: significava atraso, particularidade pitoresca, alheamento das questões novas, atolamento em problemas sem relevância contemporânea. Enredados nesta trama, alienante em sentido próprio, caberia ao trabalho artístico e à reflexão histórico-social desfazer a compartimentação e descobrir, ou construir,

a atualidade universal de imensos blocos de experiência coletiva, estigmatizados e anulados como periféricos. (2000, p.238)

O descompasso apontado pelo autor teria originado uma “conjunção inocente entre matéria local e forma europeia” (SCHWARZ, 2000), materializada na assimilação de padrões literários estrangeiros para expressão de um conteúdo local e periférico. O papel do artista, na visão de Schwarz, é justamente captar todo este processo, percebendo-o como condicionante da própria escrita, tarefa esta que Machado de Assis cumpre com maestria. Na opinião do autor, Machado conseguiu expor o “travejamento contraditório da experiência, que seria figurada e investigada por sua literatura” (2000, p.40). E uma das formas de expor o referido travejamento é criticar, problematizar e, até mesmo, questionar a assimilação passiva do modelo europeu, algo que Machado faz com maestria não só nas *Memórias póstumas*, mas também em contos como “Um esqueleto”, conforme analisaremos a seguir.

A ideia de “sentimento íntimo” nos dá pistas bastante concretas acerca do posicionamento machadiano acerca das questões de cópia e identidade nacional. Na visão de Astrogildo Pereira (1982), Machado não construiu propriamente um “instinto de nacionalidade” e sim uma consciência de nacionalidade, sem enveredar pelo nacionalismo ufanista dos românticos ou considerar a “cor local” como a única possibilidade de representação literária em uma nação que nutria relações de dependência cultural com o estrangeiro. Tal dependência concentrava-se sobremaneira nos modelos franceses, considerando a posição da França enquanto grande detentora de monopólio cultural no século XIX. Nesse

sentido, Paris se tornou a capital universal do fazer literário, o lugar por excelência dos intercâmbios culturais e intelectuais, “árbitro do bom gosto, local fundador da democracia política (...), cidade idealizada onde pode ser proclamada a liberdade artística” (CASANOVA, 2002, p.41). De acordo com Pascale Casanova, a crença na francofonia se espalhou rapidamente pelo mundo inteiro, o que teve como consequência a construção do que a autora chama de “um discurso hiperbólico sobre Paris”, caracterizado por descrições de revoluções e de levantes populares, descrições estas que “condensam de certa forma todas as representações sobre as quais repousa a lenda de Paris” (2002, p.43). Este discurso afetou consideravelmente o afluxo de obras estrangeiras para as terras brasileiras, sendo que, na visão de Sandra Guardini Vasconcelos, muitos romances importados para o Brasil eram, na realidade, de procedência inglesa e “ocultavam sua verdadeira origem atrás de títulos franceses ou da informação de que haviam sido traduzidos para o francês” (2012, p.6). Algo semelhante se observa em relação ao modelo fantástico, que tinha em Hoffmann um de seus principais representantes. A obra do escritor alemão obteve grande reconhecimento na França, conforme a seguinte citação de Karin Volobuef:

Se o sucesso de Hoffmann foi enorme em vida, após sua morte em 1822, seu nome caiu no esquecimento na Alemanha. Na França, porém, sua aclamação estava apenas começando. A partir de 1828 saía pela editora Randuel a longa fileira de traduções assinada pela Loève-Veimars – um empreendimento que acabou totalizando 20 volumes. (2002, p.1)

A obra hoffmaniana influenciou gerações de escritores franceses cujos nomes são associados à literatura fantástica, entre eles Gérard de Nerval, Théophile Gautier e Guy de Maupassant. No contexto brasileiro, o nome de Hoffmann, de acordo com Ricardo Gomes da Silva, “já chega como sinônimo de literatura fantástica” (2012, p.40). Silva cita a obra de Álvares de Azevedo como exemplar da presença do escritor alemão na literatura brasileira, além dos contos de Machado, tais como “Um esqueleto” e “O capitão Mendonça”, de 1870, em que uma das personagens diz o seguinte: “Ocorreu-me um conto fantástico de Hoffmann em que um alquimista pretende ter alcançado o segredo de produzir criaturas humanas” (1973, p. 191). Outra referência a Hoffmann também aparece no conto “Os óculos de Pedro Antão”, de 1874, em que a própria ideia de fantástico é evocada a partir de tal referência:

Apenas vimos sobre uma mesa um cachimbo alemão, que necessariamente deveria ter pertencido ao Cavaleiro Teodoro Hoffmann, pois a sua forma era de todo fantástica. Representava uma figura do diabo, com chapéu de três bicos, cruzando as pernas, que eram de cabra (ASSIS, 1973, p.84).

Dessa maneira, é possível estabelecer, no contexto literário brasileiro oitocentista, uma inegável relação entre a literatura fantástica e o nome de Hoffmann, de forma que, ao se referir a este no início de “Um esqueleto”, o narrador estaria retomando não apenas uma narrativa como “O homem da areia”, mas o próprio modelo fantástico europeu representado pelo escritor, colocando-o como pano de fundo para a encenação da história a ser relatada.

A ideia de que o fantástico funcionaria como veículo para o exercício de uma crítica de cunho político encontra respaldo em análises empreendidas nas últimas décadas, mais especificamente as de Remo Ceserani (2006) e Rosemary Jackson (1981). Para Ceserani, “a literatura fantástica assumiu uma tarefa crítica”, no sentido de que explora alguns aspectos da vida que não haviam sido explorados diretamente porque “ainda eram representados por um modelo cultural que não havia sido posto em discussão: (...) a vida instintiva e erótica, que estava totalmente sob o controle da concepção dominante do amor romântico” (2006, p.100). Jackson, em *Fantasy: the literature of subversion*, critica a abordagem estruturalista de Todorov ao afirmar que o fantástico poderia ser usado como instrumento de crítica política e social, tendo em vista que ele “traça o não-dito e o não-visto da cultura: aquele que foi silenciado, feito invisível, acobertado e tornado ausente” (1981, p.4). Nesse sentido, Ceserani aponta para a recorrência dos elementos de paródia e discussão metanarrativa nos contos fantásticos, elementos estes que gerariam uma ambiguidade estratégica, a partir da qual “a literatura fantástica fingiria contar uma história para poder contar outra” (2006, p.102). Isso é particularmente interessante no que diz respeito a “Um esqueleto”, construído com base na imitação de um modelo literário cuja apropriação será problematizada a fim de sugerir, de maneira indireta, uma necessidade de buscar modelos mais autênticos para a criação literária brasileira. Dentro desta perspectiva, o fantástico assumiria uma dimensão política, servindo não apenas como um instrumento de crítica, mas também como um meio de reflexão sobre o próprio fazer literário na época de Machado.

FAZENDO APETITE PARA O CHÁ: UMA ANÁLISE DE “UM ESQUELETO”

O primeiro aspecto que chama a atenção em “Um esqueleto” é o procedimento narrativo, articulado a partir da técnica da *história dentro da história*, em que um narrador em terceira pessoa cede o espaço a Alberto para que este relate a história do esqueleto. Este narrador marca presença já no primeiro parágrafo com a descrição do ambiente em que a história será contada:

Eram dez ou doze rapazes. Falavam de artes, letras e política. Alguma anedota vinha de quando em quando temperar a seriedade da conversa. Deus me perdoe! Parece que até se fizeram trocadilhos.

O mar batia perto na praia solitária... estilo de meditação em prosa. Mas nenhum dos doze convivas fazia caso do mar. Da noite também não, que era feia e ameaçava chuva. É provável que se a chuva caísse ninguém desse por ela, tão entretidos estavam todos em discutir os diferentes sistemas políticos, os méritos de um artista ou de um escritor, ou simplesmente em rir de uma pilhéria intercalada a tempo. (ASSIS, 2008, p.1359)

O início em muito lembra o famoso introito de “O espelho”, em que “quatro ou cinco cavalheiros debatiam, uma noite, várias questões de alta transcendência, sem que a disparidade dos votos trouxesse a menor alteração aos espíritos” (ASSIS, 2008, p. 322). A cena inicial acaba servindo como um gancho para o relato de Alberto, que, animado pela referência à “beleza da língua alemã”, começa a descrever aquele que será o principal personagem de sua história, o Dr. Belém:

Era um homem extremamente singular. No tempo em que me ensinou alemão usava uma grande casaca que lhe chegava quase aos tornozelos e trazia na cabeça um chapéu-do-chile de abas extremamente largas (ASSIS, 2008, p.1359).

Tal descrição, juntamente com o cenário fúnebre da narrativa, é responsável por sua ambientação fantástica, considerando que, de acordo com Remo Ceserani,

É frequente no fantástico a utilização daqueles procedimentos narrativos da enunciação, em particular a narração em primeira pessoa, mas também a constante presença, no conto, de destinatários explícitos, como companheiros trocando cartas, semelhantes àqueles que se encontram no início de “O homem de areia”, de Hoffmann; ou os participantes de uma discussão, como aqueles que se encontram no início de “A casa deserta”, do próprio Hoffmann; ou os ouvintes diretos de um caso, como os incrédulos comentadores das novelinhas fantásticas de “Em frente ao caminho”, de Theodor Storm. Estes destinatários ativam e autenticam ao máximo a ficção narrativa, e estimulam e facilitam o ato de identificação do leitor implícito com o leitor externo do texto (...). (2006, p.69)

Também característica do fantástico é “a posição de relevo dos procedimentos narrativos no próprio corpo da narração” (CESERANI, 2006), o que confirma a retomada machadiana do modelo fantástico europeu, evidente no trecho a seguir:

A palavra esqueleto aguçou a curiosidade dos convivas; um romancista aplicou o ouvido para não perder nada da narração (...) Batia justamente meia-noite; a noite, como disse, era escura; o mar

batia funebremente na praia. Estava-se em pleno Hoffmann” (2008, p.1360).

A referência a Hoffmann funciona como ponto de ancoragem na narrativa, programando decisivamente a recepção do leitor e sinalizando a existência de uma narrativa metaliterária, a partir da qual o próprio fantástico será retomado e, ao mesmo tempo, problematizado. Estabelece-se, portanto, uma ambiguidade que, na visão de Rosemary Jackson, seria característica do fantástico moderno, definido pela autora como “um tipo de literatura que chama a atenção para a própria prática de sistema linguístico” ao trabalhar com a “relutância e incapacidade de apresentar versões definitivas da “verdade” ou da “realidade” (1981, p.37).

A descrição do Dr. Belém, por sua vez, corresponde a todos os requisitos de um personagem típico de uma narrativa fantástica:

O Dr. Belém era um homem alto e magro; tinha os cabelos grisalhos e caídos sobre os ombros; em repouso era reto como uma espingarda; quando andava curvava-se um pouco. Conquanto o seu olhar fosse muitas vezes meigo e bom, tinha lampejos sinistros, e às vezes, quando ele meditava, ficava com olhos como de defunto.

Representava ter sessenta anos, mas não tinha efetivamente mais de cinquenta. O estudo o abatera muito, e os desgostos também, segundo ele dizia, nas poucas vezes em que me falara do passado, e era eu a única pessoa com quem ele se comunicava a esse respeito. Podiam contar-se-lhe três ou quatro rugas pronunciadas na cara, cuja pele era fria como o mármore e branca como a de um morto. (ASSIS, 2008, p.1360)

A associação, feita duas vezes, entre a aparência do Dr. Belém e a mesma apresentada por um defunto nos fornece pistas do componente necrófilo da personalidade do protagonista, que se confirmará logo na sequência da narrativa com a descoberta de que ele guarda o esqueleto de sua falecida esposa:

É bonita, não lhe parece? Está na espinha, como vê. De tanta beleza, de tanta graça, de tanta maravilha que me encantaram outrora, que a tantos mais encantaram, que lhe resta hoje? Veja, meu jovem amigo; tal é a última expressão do gênero humano. (ASSIS, 2008, p.1361).

A presença do esqueleto corresponderia ao que Remo Ceserani chama de “aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível”, em uma cena que é quase um estereótipo da ficção fantástica, sendo usada para ilustrar “processos de construção da identidade dos povos, das comunidades étnicas e nacionais” (2006, p.84). De fato, é a partir da representação do estranho ou do estrangeiro que o indivíduo define sua identidade ou até mesmo uma ideia de normalidade. Esta é questionada por Alberto quando este se depara com o esqueleto, sendo que ele resvala novamente no fantástico ao justificar o comportamento excêntrico e necrófilo do Dr. Belém:

– Naturalmente – disse eu comigo – amou-a muito, e por esse motivo ainda a conserva. É claro que não se casará com outra; nem achará quem case com ele, tão aceita anda a superstição popular que o tem por lobisomem ou quando menos, amigo íntimo do diabo... ele! O meu bom e compassivo mestre! (ASSIS, 2008, p.1362)

A sentença final é extremamente irônica no que diz respeito à índole do Dr. Belém, uma vez que a imagem de “bom e compassivo

mestre” é desconstruída em praticamente todos os momentos da narrativa, inclusive pelo próprio Alberto, com base nos sentimentos de medo e terror inspirados pelo protagonista. O foco na descrição do personagem é também sintomático da adesão à narrativa fantástica moderna, tendo em vista que, na visão de Ceserani, “o novo individualismo burguês seguramente inspira algumas das formas novas e dos novos temas presentes nos produtos do imaginário da primeira metade do século XIX” (2006, p.81). Para o autor, o foco no individualismo deu origem a um programa de autoafirmação levado às últimas consequências na narrativa fantástica, fazendo proliferar representações do “eu monomaniaco, obsessivo, louco” e também do “eu dividido, duplicado em próprio sócia” (2006, p.82). A monomania é uma característica marcante da personalidade do Dr. Belém, sendo expressa na adoração ao esqueleto de Luísa e no desejo mórbido de que a segunda esposa morra a fim de completar satisfatoriamente uma suposta coleção de esqueletos: “De fato gosto da noiva (...) é possível que eu morra antes dela; mas o mais provável é que ela morra primeiro. Nesse caso, juro desde já que irá o seu esqueleto fazer companhia ao outro” (ASSIS, 2008, p.1363). A ideia da morte de Marcelina parece um tanto absurda, dada a grande diferença de idade entre ela e o Dr. Belém, cumprindo, com isso, o papel de reforçar não só a excentricidade do protagonista, mas uma prepotência desconstruída a partir da constatação de que o suposto adultério que o conduziu ao crime passionai nunca ocorreu, sendo um produto de sua imaginação exacerbada.

O tema da amada morta é também recorrente na ficção fantástica europeia do século XIX, aparecendo de forma metafórica em “O homem da areia”, de Hoffmann, na representação da boneca

Olímpia, equiparada à “noiva cadáver” de um poema de Goethe: “Lábios gelados encontraram seus lábios ardentes e sentiu-se presa de pavor, como se sentira ao tocar-lhe a fria mão. A lenda da morta noiva avivou-se em sua memória, de repente” (1986, p.64). O excerto faz referência a *Die Braut von Korinth* (1797), balada que adquiriu enorme popularidade na Alemanha romântica e ajudou a propagar a associação entre figura feminina, morbidez e vampirismo. A amada morta também aparece de maneira sistemática nos contos fantásticos de Edgar Allan Poe, tais como “Berenice”, “O retrato oval”, “A queda da casa de Usher” e “Ligeia”. O tema é retomado de forma sarcástica e irônica por Machado de Assis, o que mais uma vez sinaliza a adesão ao fantástico moderno, pois, para Remo Ceserani, “um elemento sutilmente humorístico acompanha o elemento do terror, com um forte componente de destaque crítico” (2006, p.71). O elemento humorístico se torna evidente na cena em que o Dr. Belém convida Alberto para sentar-se à mesa com Marcelina e o esqueleto de Luísa:

– Doutor – disse eu – respeito os seus hábitos; mas não me dará a explicação deste?

– Este qual? – disse ele.

Com um gesto indiquei-lhe o esqueleto.

– Ah! – respondeu o doutor. – Um hábito natural; janto com minhas duas mulheres. (ASSIS, 2008, p.1366)

O humor se torna responsável por problematizar a ideia, exposta por H.P Lovecraft em *O horror sobrenatural na literatura*, de que o fantástico deve trabalhar com o sentimento de medo provocado no leitor:

A mais antiga e forte emoção da humanidade é o medo, e o mais antigo e mais forte tipo de medo é o medo do desconhecido. Poucos psicólogos negarão esse fato e a verdade dessa premissa estabelece para sempre a genuinidade e a dignidade do conto inquietante de terror como forma literária. (1987, p.1)

A problematização do efeito de medo, bem como o componente humorístico da narrativa, nos remete ao possível significado político do fantástico machadiano, em que o modelo europeu é retomado a fim de se realizar uma reflexão crítica a respeito de sua apropriação em uma nação caracterizada, no século XIX, pela independência recente, pela escravidão e pela busca constante por uma identidade nacional. Dentro desta perspectiva, o apego do Dr. Belém ao esqueleto de Luísa e, por extensão, a um passado que ele não deseja esquecer, pode funcionar como representação simbólica da inegável ligação dos intelectuais brasileiros ao modelo estrangeiro, considerando o alto nível cultural do protagonista e suas relações com a língua alemã. A obsessão do Dr. Belém pelo esqueleto distorce sua percepção acerca do comportamento de Marcelina, que ele acredita ser uma adúltera da mesma forma que Luísa o fora. É como se Machado quisesse dizer, de forma cifrada e metafórica, que a obsessão pelo modelo estrangeiro distorcia a percepção artística dos escritores e dos intelectuais, servindo como um entrave para a busca por uma identidade verdadeiramente nacional. O distanciamento crítico machadiano se estabeleceria com base no tom de escárnio da narrativa, sugerindo uma reapropriação que é bastante sintomática de uma nação e de uma literatura colonizadas, como era o caso da brasileira.

O apego a modelos estrangeiros é evidente no terceiro capítulo da narrativa, quando Alberto descobre que um dos maiores desejos do Dr. Belém era parecer-se com Mefistófeles, devido às leituras e comentários de ambos os personagens a respeito do *Fausto* de Goethe. A associação do personagem com figuras como o diabo e o lobisomem colabora para reforçar a aura de medo e excentricidade que circunda a figura do protagonista, aura esta desconstruída com base nas atitudes ridículas em relação ao esqueleto: “Ao terminar estas palavras, o doutor beijou respeitosamente a mão do esqueleto. Estremeci e olhei para D. Marcelina. Esta fechara os olhos” (ASSIS, 2008, p. 1366). Outra pista do apego aos modelos estrangeiros aparece também no terceiro capítulo, quando o narrador se refere à fala *saccadée* como uma das principais características do Dr. Belém, fazendo questão de salientar que estava usando o termo francês porque “não me ocorre agora o nosso” (ASSIS, 2008, p.1363). A índole romântica do protagonista é confirmada com base no trecho abaixo, a fim de justificar o crime cometido por ele:

Minha mulher era muito amada de seu marido; não admira, eu sou todo coração. Um dia porém, suspeitei que me houvesse traído; vieram dizer-me que um moço da vizinhança era seu amante. Algumas aparências me enganaram. Um dia declarei-lhe que sabia tudo, e que ia puni-la do que me havia feito. Luísa caiu-me aos pés banhada em lágrimas protestando pela sua inocência. Eu estava cego; matei-a. (ASSIS, 2008, p.1367)

Na sequência de seu relato, Dr. Belém afirma que anos mais tarde descobrira a inocência de Luísa, o que ratifica a ideia de que o modelo romântico importado da Europa, representado pela postura excêntrica do protagonista e por sua conduta passional em relação

à esposa, é capaz de distorcer as percepções do sujeito em relação à realidade. O esqueleto vem a ser o instrumento utilizado para perpetuar esta distorção, em uma paródia macabra da intenção moral do fantástico:

(...) é para que minha segunda mulher esteja sempre ao pé da minha vítima, a fim de que não se esqueça nunca dos seus deveres, porque, então como sempre, é mui provável que eu não procure apurar a verdade; farei justiça por minhas próprias mãos (ASSIS, 2008, p.1368).

Esta fala nos daria margem para analisar “Um esqueleto” como uma narrativa que retrata a submissão feminina dentro de uma sociedade patriarcal, bem como a objetificação do feminino no interior desta mesma sociedade. No entanto, a constatação final de que a história do Dr. Belém é falsa nos conduz a uma problematização deste viés de leitura, evidenciando uma crítica em relação ao modelo de amor romântico que percebe a mulher como submissa e o homem como um ser passional e completamente dominado por este amor. Tal crítica seria, nas palavras de Remo Ceserani, própria do fantástico moderno:

Nos seus textos encontram-se todos os limites e todas as aberrações do amor romântico: os excessos da projeção individual do objeto de amor sobre um objeto que não é digno dele ou nem mesmo se apercebe dele, as sublimações que chegam a encarnar o objeto de amor em uma imagem pictórica ou até mesmo em um fantasma. (2006, p.88)

A ideia de sublimação está presente em “Um esqueleto”, sendo desconstruída, conforme já explicitado, pelas atitudes

ridículas do Dr. Belém, que ordena à sua segunda esposa que leve o esqueleto em uma viagem ao interior. Tal viagem é, na realidade, um estratagema que visa à confirmação de um possível segundo adultério, uma vez que o protagonista exige que Alberto faça companhia a Marcelina durante a sua ausência, ao que o narrador recusa de forma categórica: “Doutor, por que razão, sem urgente necessidade, daremos pasto às más línguas? Que se dirá...” (ASSIS, 2008, p.1368). A ausência do cientista faz com que Marcelina relate a Alberto a insanidade de seu marido, que costuma abraçar o esqueleto pedindo-lhe perdão pelo injusto crime cometido. Ao final de um mês, o Dr. Belém solicita que Alberto e Marcelina vão ao seu encontro, algo que o narrador recusa novamente, decidindo levar sua irmã e seu cunhado a fim de não levantar suspeitas infundadas. Em um passeio para ver algumas orquídeas no meio do mato, o protagonista leva o esqueleto consigo e afirma perante Alberto e Marcelina que acredita estar sendo traído novamente, o que acentua ainda mais o ridículo de suas atitudes:

– Alberto – disse ele – e tu, Marcelina. Outro crime devia ser cometido nesta ocasião; mas tanto te amo, Alberto, tanto te amei, Marcelina, que eu prefiro deixar de cumprir a minha promessa...

la interrompê-lo; mas ele não me deu ocasião.

– Vocês amam-se – disse ele.

Marcelina deu um grito; eu ia protestar.

– Amam-se que eu sei – continuou friamente o doutor – não importa! É natural. Quem amaria um velho estúrdio como eu? Paciência. Amam-se; eu só fui amado uma vez; foi por esta.

Dizendo isto abraçou-se ao esqueleto. (ASSIS, 2008, p.1370)

Este momento da narrativa reforça o absurdo da conduta do Dr. Belém, pois ele lança mão do esqueleto como causa e, ao mesmo tempo, efeito de seu pedido de separação da esposa. Apesar de Alberto enfatizar que a suspeita de adultério não tem fundamento, o protagonista insiste em sua atitude: “O doutor abraçou o esqueleto e afastou-se de nós. Corri atrás dele; gritei; tudo foi inútil; ele metera-se no mato rapidamente, e demais a mulher ficara desmaiada no chão” (ASSIS, 2008, p.1370). A sensação de absurdo é responsável por antecipar o desfecho da narrativa, que contém a famosa “rasteira machadiana”:

Alberto acabara a história.

– Mas é um doido esse teu doutor Belém! – exclamou um dos convivas rompendo o silêncio de terror em que ficara o auditório.

– Ele, doido? – disse Alberto. – Um doido seria efetivamente se porventura esse homem tivesse existido. Mas o doutor Belém não existiu nunca, eu quis apenas fazer apetite para tomar chá. Mandem vir o chá.

É inútil dizer o efeito desta declaração. (ASSIS, 2008, p.1371)

Este desfecho pode ser comparado ao do conto “Sem olhos”, publicado entre 1876 e 1877 no *Jornal das Famílias*, o que nos dá margem para ratificar a hipótese de que Machado estava realmente empreendendo uma desconstrução do fantástico enquanto modelo europeu incorporado no interior de uma literatura colonizada e periférica. A ideia de fazer apetite para o chá está presente logo

no primeiro parágrafo da narrativa, remetendo ao caráter de entretenimento da literatura fantástica:

O chá foi servido na saleta das palestras íntimas às quatro visitas do casal Vasconcelos. Eram estas o Sr. Bento Soares, sua esposa D. Maria do Céu, o bacharel Antunes e o desembargador Cruz. A conversa, antes do chá, versava sobre a última soirée do desembargador; quando o criado entrou, passaram a tratar da morte de um conhecido, depois das almas do outro mundo, de contos de bruxas, finalmente de lobisomem e das abusões dos índios. (ASSIS, 2008, p.1494)

Após uma breve discussão a respeito da existência ou não de fantasmas, e da afirmação, proferida por Maria do Céu, de que estes são fruto do medo, o desembargador Cruz começa a relatar um fato de sua juventude envolvendo um homem chamado Damasceno e a aparição de uma mulher sem olhos, que ele descobre, ao fim e ao cabo, nunca ter existido, sendo “uma pura ilusão dos sentidos, uma simples invenção de alienado” (ASSIS, 2008, p.1507). Há, assim como em “Um esqueleto”, uma intenção moral implícita na narrativa, uma vez que Maria do Céu, a esposa do Sr. Bento Soares, havia flertado com o bacharel Antunes, flerte este percebido pelo desembargador, que encerra seu relato da seguinte forma:

– Pois é pena! – exclamou o desembargador – A história de Lucinda era melhor que fosse verdadeira. Que outro rival de Otelo há aí como esse marido que queimou com um ferro em brasa os mais belos olhos do mundo, em castigo de haverem fitado outros estranhos? Crê agora em fantasmas, dona Maria do Céu?

Maria do Céu tinha seus olhos baixos. Quando o desembargador lhe dirigiu a palavra, estremeceu, ergueu-se. O bacharel também se levantou, mas foi dali a uma janela – talvez tomar ar – talvez refletir a tempo no risco de vir a interpretar algum dia o hebraísmo da Escritura. (ASSIS, 2008, p.1508)

Observa-se novamente a junção entre o que Magalhães Jr. chamou de “fantástico mitigado”, na constatação de que a história de Damasceno era falsa, e a temática da amada morta, usada no conto como forma de alertar Maria do Céu a respeito das possíveis consequências de uma traição, algo que também se observa na história contada por Alberto. O alerta se torna ainda mais evidente se considerarmos a ênfase dada pelo narrador à beleza dos olhos da personagem, que estariam enfeitiçando o bacharel Antunes da mesma forma que os olhos de Lucinda teriam encantado Damasceno:

Quieta, podiam pô-la num altar; mas, se movia os olhos, era pouco menos que um demônio. Tinha um jeito peculiar de usar deles que enfeitiçou alguns anos antes a gravidade de Bento Soares, fenômeno que o bacharel Antunes achava o mais natural do mundo (ASSIS, 2008, p.1495).

A relação estabelecida entre a beleza dos olhos das duas mulheres, portanto, reforçaria a intenção moral da narrativa, intenção esta desconstruída pela constatação de que a história de Damasceno (e talvez, a do próprio desembargador Cruz) foi inventada.

Cabe também ressaltar que a sensibilidade de Damasceno, assim como a do Dr. Belém, é forjada com base no modelo romântico, conforme a citação a seguir:

(...) no bairro ninguém o tinha por doido, mas algumas velhas o supunham ligado ao diabo. Esta crença, comparada com a ideia que o homem tinha a respeito do Canhoto, dava bem para uma anedota romântica, que eu podia escrever logo depois que voltasse a São Paulo (...) (ASSIS, 2008, p.1498).

A descrição física do personagem também nos dá margem para associar a narrativa ao fantástico europeu: “A cara angulosa e descarnada, os olhos cavos, o cabelo hirsuto, as mãos peludas e rugosas, tudo fazia dele um personagem fantástico” (2008, p.1497). Tal associação torna-se clara na caracterização do marido de Lucinda, cujo comportamento é também muito semelhante ao de Marcelina e Luísa em “Um esqueleto”:

“Ele era sábio, taciturno e ciumento. Havia nela tanta modéstia e recato – talvez medo – que o ciúme dele podia dormir com as portas abertas. Mas não era assim: o marido era cauteloso e suspeito; ameaçava-a e fazia-a padecer” (2008, p.1504).

Observa-se, dessa forma, um questionamento da sensibilidade forjada com base no modelo europeu a partir da constatação de que as histórias relatadas eram fruto da imaginação, como que a sinalizar o equívoco de se transplantar passivamente este mesmo modelo para o interior de uma cultura considerada periférica.

Há que se considerar ainda que tanto “Um esqueleto” quanto “Sem olhos” foram publicados em um periódico direcionado para um público leitor formado por mulheres, o que nos leva a tecer algumas considerações a respeito da possível recepção de tais narrativas junto a esse público. A este respeito, Magalhães Jr. afirma que “o louco de ‘Um esqueleto’ é ainda mais louco do que o de ‘Sem

olhos', desenrolando-se a história entre peripécias fantásticas que devem ter feito correr um calafrio pela espinha da bela leitora do *Jornal das Famílias*" (1956, p.10). Ainda de acordo com o estudioso, o fantástico machadiano se caracterizaria por um "quase-macabro" em que o escritor "ensaia todos os efeitos do gênero, à maneira de Hoffmann ou de Poe, mas desmancha, depois, a impressão do leitor, numa penada final, como que compadecido de seus nervos" (1956, p.10). Tal ideia é compartilhada por Marcelo Fernandes, na conclusão de que

A preferência de Machado pelo "quase-macabro" que designamos e estabelecemos é também justificada pelo seu público, essencialmente feminino e romântico (...) Como tal, o objetivo das histórias era o entretenimento leve, como convinha à estrutura folhetinesca, e, portanto, as narrativas apavorantes não eram de bom alvitre, em se tratando de um suplemento voltado para tal segmento. O bom Machado, ao adotar o seu "quase-macabro", talvez não tenha desejado maltratar os róseos nervos ou desalinhar as tranças de suas fiéis leitoras (...) (2003)

A reflexão de Fernandes se desenvolve no sentido de minimizar os possíveis efeitos da narrativa fantástica machadiana, deixando implícita a ideia de que o escritor, preocupado com suas leitoras, teria optado conscientemente por uma mitigação deste mesmo fantástico. Apesar de possível, uma vez que leva em conta as dimensões de recepção do texto machadiano, este viés de leitura incorre no erro de desconsiderar as prováveis implicações políticas do fantástico, como se Machado, por estar publicando em um periódico voltado ao público feminino, não

pudesse exercer, por meio desta publicação, a sua veia crítica em relação a variados aspectos do contexto literário de sua época. Tal veia crítica se manifestaria na constatação, por parte de Alberto, de que a história do Dr. Belém, além de falsa, serviria apenas para “fazer apetite para o chá”, não cumprindo, portanto, uma função política e, conseqüentemente, falhando como modelo de representação do nacional na literatura brasileira. Com base nesta ideia, podemos nos perguntar até que ponto Machado estaria realmente com pena de suas leitoras, ou sinceramente preocupado com uma busca consciente pela identidade nacional, busca esta que era, conforme o discutido em “Ideias sobre o teatro” (1858), dificultada pela apropriação passiva e irrefletida do modelo europeu na literatura brasileira.

Partindo de tudo o que foi exposto, torna-se possível realizar uma leitura política do fantástico machadiano, escamoteada pelos elementos folhetinescos que metaforizariam, em última instância, a preocupação com a busca por parâmetros verdadeiramente brasileiros de criação literária, nos quais não haveria lugar para a mera imitação do que era produzido na Europa. Dentro desta perspectiva, tanto o esqueleto quanto a mulher sem olhos e também o próprio Dr. Belém seriam construções imaginárias que remeteriam para a necessidade de se rever o modelo fantástico na literatura brasileira, revisão esta que encontra respaldo em décadas recentes, mais especificamente nos estudos a respeito do gótico tropical. Assim sendo, Machado estaria sendo não apenas coerente com o proposto em ensaios como “Instinto de nacionalidade”, mas também antevendo, com a perspicácia própria de um bruxo, um possível futuro desenvolvimento para as

questões relativas ao fantástico, cuja finalidade não se restringiria a “fazer apetite para o chá”, e sim, a empreender uma busca lúcida e comprometida pela identidade nacional. Trata-se de uma questão a ser debatida com maiores detalhes em trabalhos e pesquisas futuras, o que atesta a produtividade e a atualidade do fantástico e também, da obra de Machado de Assis no debate acadêmico atual.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de (1956). *Contos esquecidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____. (1973). *Contos fantásticos: Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Edições Bloch.
- _____. (2008). *Obra completa*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- ASSIS, Machado de; MARIA, Luzia de (Orgs.) (2003). *Um esqueleto e outros contos*. Rio de Janeiro: Escrituras.
- CASANOVA, Pascale (2002). *A República Mundial das Letras*. São Paulo: Estação Liberdade.
- CESERANI, Remo (2006). *O fantástico*. Curitiba: Editora UFPR.
- FERNANDES, Marcelo (2003). “Machado de Assis quase macabro.” *Poiésis - Literatura, Pensamento e Arte*, 85.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus (1986). *O homem da areia*. Rio de Janeiro: Rocco.
- JACKSON, Rosemary (1981). *Fantasy: the literature of subversion*. New York: Methuen.
- LOVECRAFT, Howard Phillips (1987). *O horror sobrenatural na literatura*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- MAGALHÃES JR., Raimundo (1956). “Prefácio”. In: ASSIS, Machado de. *Contos esquecidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____. (1973). “Prefácio”. In: ASSIS, Machado de. *Contos fantásticos: Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Edições Bloch.

MARIA, Luzia de (2005). *Sortilégios do avesso: razão e loucura na literatura brasileira*. São Paulo: Escrituras.

PEREIRA, Astrojildo (1982). “Instinto e consciência de nacionalidade”. In: BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, p.373-390.

SCHWARZ, Roberto (1992). “As ideias fora do lugar”. In: *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, p.13-28.

_____. (2000). *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades.

SILVA, Ricardo Gomes da (2012). “Um esqueleto”, de Machado de Assis, e outros contos parodicamente fantásticos. Dissertação de mestrado. Londrina: Universidade Estadual de Londrina.

TODOROV, Tzvetan (1992). *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira (2012). *Romances sem fronteiras*. Anais da Escola São Paulo de Estudos Avançados. Campinas: Unicamp.

VOLOBUEF, Karin (2002). “E. T. A. Hoffmann e o romantismo brasileiro”. *Forum Deutsch: Revista Brasileira de Estudos Germanísticos*, 6. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 103-113.

04

A FICÇÃO CIENTÍFICA DE RACHEL DE QUEIROZ

Ramiro Giroldo (UFMS/CNPq-FUNDECT)

*Recebido em 27 fev 2016.**Aprovado em 01 abr 2016.*

Ramiro Giroldo – Professor Adjunto A do Curso de Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul; Mestre em Estudos de Linguagens pelo Programa de Pós-Graduação Mestrado em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul; Doutor em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo; Pesquisador DCR nível C com financiamento CNPq/FUNDECT; Integrante do Núcleo de Estudos Historiográficos de Mato Grosso do Sul (NEHMS); Autor do livro *Ditadura do Prazer: sobre ficção científica e utopia* (Ed. UFMS, 2013). Contato: r_giroldo@yahoo.com.br; ramiro.giroldo@ufms.br

Resumo: O artigo trata do único texto de ficção científica de Rachel de Queiroz, o conto “Ma-Hôre”, por meio da discussão de duas apropriações complementares: a apropriação por parte de Queiroz de procedimentos da ficção científica e a que o protagonista do conto efetua de uma cultura hegemônica. Assim, é traçado um questionamento acerca da constituição de nosso cânone literário, bem como da maneira com que tem sido tradicionalmente avaliada a relação entre a produção literária brasileira e a estrangeira. O artigo também trata do caráter atípico do conto “Ma-Hôre” em relação ao restante da produção literária de Rachel de Queiroz. Na abordagem das questões relativas à constituição

de cânone literário brasileiro, é levada em conta a noção de “sistema literário” apresentada por Antônio Candido, bem como o caráter nacionalista da produção literária nacional. O artigo se ampara na conceituação da ficção científica como gênero literário proposta por Darko Suvin, e também em considerações críticas de Mary Elizabeth Ginway sobre o conto “Ma-Hôre”.

Palavras-chave: Rachel de Queiroz; Ficção científica; Cânone literário brasileiro; Apropriação.

Abstract: The paper discusses the only science fiction work written by Rachel de Queiroz, the short-story “Ma-Hôre”. It discusses two complementary appropriations: the one promoted by Queiroz of the procedures of the science fiction and the one promoted by the short-story protagonist of a hegemonic culture. Thus, it is traced a questioning of our literary canon and of the relationship between the Brazilian literary production and the foreign literary production as it has been traditionally evaluated. The article deals with the atypical characteristics of the short-story “Ma-Hôre” in relation to the regionalist body of work of Rachel de Queiroz. In the approach of the constitution of the Brazilian literary canon, it is taken into account the notion of “literary system” by Antonio Candido, as well as the nationalist characteristics of the national literary production. The article uses the notion of science fiction as a literary genre proposed by Darko Suvin and discusses Mary Elizabeth Ginway’s reading of the short-story “Ma-Hôre”.

Keywords: Rachel de Queiroz; Science fiction; Brazilian literary canon; Appropriation.

O conto “Ma-Hôre”, de Rachel de Queiroz, foi apresentado ao editor Gumercindo Rocha Dórea em resposta a um convite para colaboração na antologia de contos de ficção científica *Histórias*

do acontecerá – título este, aliás, sugerido pela própria autora¹. À frente da editora que carregava suas iniciais, a Edições GRD, Dórea fomentou, no decorrer da década de 1960, a produção nacional de textos de ficção científica. Uma de suas estratégias de popularização e difusão do gênero no Brasil era justamente convidar autores consagrados, aparentemente estranhos à ficção científica, para as antologias por ele organizadas: sua casa editorial também publicou, por exemplo, obras de autores como Dinah Silveira de Queirós, Antonio Olinto, Clóvis Garcia e Ruy Jungmann.

Em 2011, “Ma-Hôre” foi republicado na antologia *Páginas do futuro: contos brasileiros de ficção científica*, organizada por Braulio Tavares. A republicação não inclui modificações no conto, apenas a revisão segundo o Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa. Essa é a edição usada para a escrita do presente texto.

Abordar a produção de ficção científica de autores anexados ao cânone literário brasileiro, caracterizado por um conjunto de obras estranhas ao gênero, equivale a demarcar a presença de manifestações literárias paralelas às oficialmente instituídas. Adota-se, assim, uma postura avessa à homogeneização de autores e períodos promovida pela historiografia literária tradicional em seu esforço de ignorar a heterogeneidade e o entrelugar que são, na verdade, próprios da literatura e das manifestações culturais em geral.

Antonio Candido, em sua obra *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, elabora em pormenores a noção de “sistema

1 Nas palavras de Braulio Tavares, que reeditou o conto em 2011: “O conto ‘Ma-Hôre’ surgiu de um convite feito por Gumerindo Rocha Dórea para participar de uma antologia de contos de ficção científica. Rachel enviou uma história chamada ‘História do acontecerá’, e o editor gostou tanto que pediu o título emprestado para a própria antologia, uma das obras marcantes da Primeira Onda da FC brasileira nos anos 1960” (TAVARES, 2011, p.20).

literário”, segundo a qual a literatura apenas se constitui enquanto tal quando se integra a um esquema que inclui meios de divulgação, público e, por fim, novos escritores que constroem suas obras em diálogo com as precedentes – quando tais condições não se estabelecem, há apenas “manifestações literárias”. A periodização literária é, em decorrência, pautada pelas obras que alcançam repercussão sócio-cultural e a posterior acolhida pela tradição – em suma, as obras que integram um sistema. Em *Iniciação à literatura brasileira*, Candido formula didaticamente o ponto:

Entendo aqui por sistema a articulação dos elementos que constituem a atividade literária regular: autores formando um conjunto virtual, e veículos que permitem o seu relacionamento, definindo uma ‘vida literária’: públicos, restritos ou amplos, capazes de ler ou ouvir as obras, permitindo com isso que elas circulem e atuem; tradição, que é o reconhecimento de obras e autores precedentes, funcionando como exemplo ou justificativa daquilo que se quer fazer, mesmo que seja para rejeitar (1999, p.14-15).

Candido chama nossa literatura de “empenhada” em se constituir como autoafirmação brasileira, o que se deve à tentativa de criar uma literatura (e um país) independente das amarras metropolitanas. Valorizou-se o uso de temas e imagens relacionados ao Brasil, e os textos a adotá-los foram mais prontamente integrados ao sistema – e ao cânone.

Anteriormente à formalização do conceito de sistema literário promovida por Candido, os critérios valorativos pareciam regular aprioristicamente a delimitação dos períodos da historiografia literária. Critérios pautados pela presença ou não de feições

características do Brasil, na valoração de obras que desde a superfície textual corroborassem com o projeto de cunhar uma feição tipicamente nacional. É nesses termos que Afrânio Coutinho, em *Conceito de literatura brasileira*, coloca o ponto:

De Wolf a Sílvio Romero, e de José Veríssimo a Ronald de Carvalho, o problema da periodização vincula-se ao conteúdo nacional da literatura, e a história literária é a verificação desse crescente sentimento, a princípio mascarado de nativismo, e cada vez tornado mais consciente até abrolhar em verdadeiro sentimento nacional (s.d., p.22).

Por outro lado, a noção de sistema literário, conforme formulada por Antonio Candido, privilegia a observação de condições objetivas de produção e recepção crítica e artística. Evita-se que um critério (o nacionalista) se imponha *a priori* no momento de delimitar tendências, movimentos e períodos literários. Dessa forma, o conceito permite que a periodização vá algo além da mera busca por conteúdos nacionalistas em cada obra, assim promovendo um olhar mais integrado das dinâmicas de produção, recepção e valoração. Não há, nesse caso, o interesse de abordar a periodização de acordo com critérios valorativos concebidos previamente, mas de observar as trocas entre a produção literária e a sociedade que a lê.

A adoção de tal ponto de vista, contudo, pode ainda envolver o risco de privilegiar as obras que encontraram plenas condições de recepção e subsequente institucionalização, bem como o risco de relegar a segundo plano as obras colocadas à margem do cânone por questões estéticas (por serem atípicas e não se enquadrarem na homogeneizadora periodização literária, por exemplo) ou

extraliterárias (por exemplo, as obras produzidas por grupos historicamente marginalizados, como mulheres e negros). Ora, um cânone literário também se define pelo que exclui; uma cultura pode ser compreendida também pelo que relega às margens.

Ao invés de desprezar a noção de sistema literário manejada pela crítica canônica, o estudo de manifestações literárias esquecidas à margem do cânone pode compreender a formação dos sistemas como índices de aceitação ou exclusão. No caso do conto aqui em pauta, a tendência naturalista de nosso cânone aponta razões para a institucionalização da produção regionalista de Rachel de Queiroz e para o esquecimento de seu conto de ficção científica. Mary Elizabeth Ginway, em sua obra *Ficção científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro*, investiga o esquecimento a encobrir os textos brasileiros de ficção científica. Para tanto, aborda o estudo *Tal Brasil, qual romance? – Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*, de Flora Sussekind:

[no estudo, Sussekind] nota a preferência canônica por textos que retratem um senso de identidade literária e nacionalismo, enquanto se marginalizam aqueles que lidam com experimentação literária e Alteridade. Ela demonstra a recorrência do impulso realista/naturalista em romances brasileiros publicados durante os períodos de turbulência sócio-econômica, nas décadas de 1880, 1930 e 1970, defendendo que eles propagavam mitos de identidade (Sussekind, *Apud* GINWAY, 2005, p.29).

Curiosamente, o conto “Ma-Hôre” apenas na superfície escapa à abordagem das particularidades socioculturais brasileiras. Na história de um alienígena pretensamente subdesenvolvido que se vê às voltas com seres oriundos de uma civilização de avançada

tecnologia, o conto elabora de forma velada as tensas relações entre o Brasil e os países cultural e economicamente hegemônicos.

Os traços prontamente identificáveis como “brasileiros”, tais quais a representação do falar de uma determinada região e a ambientação local, se vêem ausentes. Para ler de que forma “Ma-Hôre” se caracteriza como uma representação de uma condição tipicamente brasileira, há a demanda de ir além da superfície textual.

O estudo do conto é bastante significativo para a discussão de questões relativas à formação de nosso cânone, pois tem o potencial de denunciar a fragilidade de posições que pretendem minimizar as contradições dinâmicas próprias da produção e recepção literárias. Trata-se de um conto não costumeiramente lembrado quando se trata de Rachel de Queiroz, pois a princípio destoa do regionalismo nordestino que a tornou conhecida – e não é de interesse de nossa historiografia literária tradicional conceder atenção ao que não pode ser enquadrado no “sistema”. No que concerne à condição feminina de Queiroz, cabe assinalar lateralmente que sua inclusão em nossa tradição literária é exceção em um cânone em sua maioria masculino.

O conto destoa da artificial homogeneização imposta à produção de Queiroz porque joga com os paradigmas da ficção científica, gênero estranho ao nosso cânone e ocasionalmente encarado como estrangeiro em seus procedimentos narrativos. Fornece exemplo de tal percepção o ensaio *A ficção do tempo: análise da narrativa de science fiction*, de Muniz Sodré, que chega a considerar o gênero um mero sinal da hegemonia imperialista em tempos de capitalismo. A conclusão do autor, contudo, não se ampara no estudo de obras

específicas, apenas em uma noção generalizante da ficção científica – é, portanto, uma crítica ao gênero quase que declaradamente calcada na ignorância de seus traços distintivos.

Por mais que seja pertinente refutar as proposições de Sodré, seu texto não fornece amparo para o diálogo, sendo construído segundo uma lógica que se quer totalizante. Para refutá-la, seria necessário propor análises alternativas das obras discutidas por Sodré, mas o autor não busca analisar pormenorizadamente obras em seu texto. Nesse ponto, Sodré se isola em sua escolha de buscar amparo em noções totalizantes que não encontram, em nenhum momento, amparo em análises da narrativa de ficção científica – ao contrário do que o subtítulo de seu estudo anuncia.

De forma significativa, o conto aqui em pauta trata da própria adoção de paradigmas estrangeiros na abordagem de especificidades brasileiras. Ou seja, elabora ficcionalmente a tensa relação entre uma região afim aos parâmetros de desenvolvimento hegemônicos e outra à margem deles. A apropriação de instrumentos e práticas advindos do centro se dá no conto em duas instâncias complementares: no enredo e no uso dos próprios procedimentos ficcionais característicos da ficção científica. Cuidemos de ambas as instâncias nos próximos parágrafos.

O título do conto, “Ma-Hôre”, é o nome de uma pequena criatura alienígena que observa com curiosidade a chegada em seu planeta de uma espaçonave tecnologicamente avançada. Os nativos do planeta Talôï são pelo narrador chamados de “aborígenes”, um indicativo da vida afinada à natureza que levam. Seus avanços técnicos são bastante escassos, e dedicam-se à arte, à subsistência

e à uma contemplação da natureza essencialmente desinteressada de promover nela modificações. Integram-se ao seu planeta e não tentam moldá-lo aos seus interesses.

De acordo com Ginway, o conto elabora paralelos entre o planeta natal do homúnculo e o Brasil: Talôí é um território anfíbio e a maioria das grandes cidades brasileiras “abraçam a costa” (2005, p.55); as artes e a literatura são nos países latino-americanos, entre eles o Brasil, mais desenvolvidas do que “as áreas da ciência e tecnologia, como um paralelo ao desenvolvimento da cultura Talôí” (2005, p.55).

O homúnculo Ma-Hôre é curioso, mas, como seus pares da raça Zira-Nura, nutre um saudável temor das espaçonaves que passam a visitar seu planeta. A que resolve inspecionar, depois que seus tripulantes descem e se afastam para inspecionar o planeta, é a terceira a pousar em Talôí. Nada até a espaçonave, aproxima-se, verifica se não há nenhuma proteção elétrica a servir de escudo e, temeroso, sobe pela escotilha:

Era tentação demais; Ma-Hôre não resistiu, ergueu mais o corpo na crista de uma mureta, escalou o que pra ele era o alto muro da escotilha e, num salto rápido, já estava no interior da nave desconhecida, a água a lhe escorrer do cabelo metálico pelo corpo liso.

Tudo lá dentro era feito na escala dos gigantes; a cabine parecia imensa aos olhos do pequeno humanoide. (...) De repente sentiu que parara o ruído dos instrumentos a operar no casco externo e escutou o trovejo das vozes dos gigantes que se aproximava. Tomado de pânico, o homúnculo ia fugir para a água, quando viu surgir na boca da escotilha uma das cabeças avermelhadas, logo seguida das

outras três. Era tarde. Correu a se esconder sob um dos assentos; tremia de medo; que lhe fariam os astronautas gigantes se o apanhassem espionando a sua nave? (QUEIROZ, 2011, p.21-22).

A diferença de escala entre os dois povos, os nativos e os exploradores estrangeiros, é posta em relevo em diversos momentos do trecho acima. Ma-Hôre escala o “alto muro” que para ele é a escotilha, a cabine parece imensa aos seus olhos, enfim, tudo na espaçonave é feito para se adequar às necessidades de uma raça de gigantes. Há uma marcada inferiorização do homúnculo dada pelos traços aparentes, superficiais, notáveis já à primeira vista. A simplicidade dele e da vida a que seus semelhantes aborígenes está habituada é posta em contraponto com a magnitude física e técnica dos exploradores.

O homúnculo permanece escondido e acaba sendo afetado pela atmosfera da espaçonave. Algo no ar aclimatado pelos exploradores afeta-lhe os sentidos, em uma descrição que remete à euforia provocada pelo excesso de oxigênio. A princípio, sente-se tonto, mas logo é tomado por

(...) uma irresistível vontade de rir, uma alegria irresponsável. Perdeu o medo dos gigantes, pôs-se a cantar; e afinal, roubado de todo controle, saiu do esconderijo, a agitar os braços, dança que lembrava a dos pequenos diabos verdes que atormentam os Zira-Nura nas horas do furacão.

O ruído insólito despertou os astronautas do seu torpor de fadiga. Cuidaram primeiro que era o alto-falante, como alguma transmissão extemporânea. Mas deram com os olhos no pequeno humanoide, a dançar e a rir, sacudindo a juba negra (QUEIROZ, 2011, p.22-23).

A reação fisiológica de Ma-Hôre ao respirar o ar próprio dos visitantes pode ser relacionada ao fascínio exercido pelos avanços técnicos sobre culturas situadas à margem do desenvolvimento tecnológico hegemônico – e marginal, nesse sentido, é o planeta Talô e a civilização que ele abriga. Assim, o medo e a cautela, diante do que se coloca como superior, são substituídos por um inebriar que varre para longe o senso crítico.

Cabe ensaiar uma relação entre a acrítica euforia que domina Ma-Hôre e o efeito provocado nos consumidores da indústria cultural. Nas palavras de Adorno e Horkheimer, em *Dialética do esclarecimento*,

Atualmente, a atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural não precisa ser reduzida a mecanismos psicológicos. Os próprios produtos – e entre eles em primeiro lugar o mais característico, o filme sonoro – paralisam essas capacidades em virtude de sua própria constituição objetiva. São feitos de tal forma que sua apreensão adequada exige, é verdade, presteza, dom de observação, conhecimentos específicos, mas também de tal sorte que proíbem a atividade intelectual do espectador, se ele não quiser perder os fatos que desfilam velozmente diante de seus olhos (2006, p.104-105).

Como o ar que os alienígenas tecnologicamente desenvolvidos respiram, a indústria cultural nubla por meio de artifícios técnicos a percepção das coisas. Se o filme (o exemplo adotado por Adorno e Horkheimer, ao qual hoje se poderiam adicionar outros) pode apresentar uma conformação que não é real, também o ar colore de maneira ilusória a realidade diante do homúnculo, impedindo que ele reaja adequadamente a uma situação nociva. Seguindo tal

linha interpretativa, há no conto um registro ficcional da técnica como uma apaziguadora maneira de dominar, sem para tanto fazer uso explícito da violência e da coação. É a indústria cultural, como o ar da euforia, uma forma de dominar culturalmente o outro.

A reação dos visitantes para com o homúnculo é marcada, também, por uma pretensa superioridade cultural e física. Tratam-no como a um animal de estimação: observam com prazer seus gestos e até parecem nutrir por ele um relativo carinho, mas não lhe concedem o direito à autonomia, à escolha. Depois de aparelhá-lo com um escafandro (*aqua-lung*, conforme o narrador) que o deixa livre do efeito intoxicante da atmosfera da espaçonave, permitem que ele desenhe em uma tentativa de comunicação:

(...) com traços rápidos, desenhou a nave, a escotilha aberta; sobre essa escotilha desenhou-se a si mesmo, na atitude clássica do mergulhador, a pular para a água lá embaixo. Pedia para ir embora, é claro.

Mas o comandante, fazendo que não entendia a súplica desenhada de Ma-Hôre, deu algumas ordens rápidas aos tripulantes. Cada um ocupou seu posto; antes porém instalaram o pequeno hóspede que esperneava, recalcitrante, num assento improvisado com algumas almofadas (QUEIROZ, 2011, p.24).

O olhar que tripulantes da espaçonave voltam para o pequeno Ma-Hôre também encontra paralelos com especificidades histórico-sociais brasileiras, ainda segundo Ginway. Nas palavras da autora,

o tratamento do pequeno alienígena, que é tão indiferente e todavia amigável aos humanos cientificamente avançados e fisicamente maiores, é remanescente das atitudes estereotipadas e

paternalistas das sociedades tecnológicas diante de outras culturas mais exóticas (2005, p.55).

Logo a nave abandona o planeta e ganha o espaço sideral, afastando-se da galáxia de Ma-Hôre, nomeada W-65. Confrontado com seu planeta reduzido a uma pequena esfera dourada mergulhada na escuridão espacial, Ma-Hôre chora. Nem assim os tripulantes se compadecem, e o homuncúlo se vê reduzido a mascote da espaçonave em uma longa viagem pelo espaço. Resolvem mantê-lo cativo, pouco importando seus desejos.

Seu temperamento se mostra, para os tripulantes, dócil e solícito, e sua inteligência, bastante privilegiada: em pouco tempo aprende a linguagem deles e consegue se comunicar, narrando histórias de seu povo e descrevendo particularidades da vida em Talôi. Não há apreensão de sua alteridade por parte dos “gigantes”, contudo: o homuncúlo continua a ser tratado como um animal de estimação ou, quando passa a ajudar na manutenção do “cérebro eletrônico” a comandar o funcionamento da espaçonave, um servo.

A docilidade, porém, é apenas aparente. Na conclusão do conto, a docilidade do alienígena se mostra enganosa:

Visitou os tripulantes nos seus beliches: dormiam, sim. Dirigiu-se em seguida ao aparelho condicionador do ar e mudou a posição dos botões de dosagem. Em breve um cheiro forte encheu a nave e Ma-Hôre voltou a sua cabina, onde esperou uma hora. Pôs de novo o *aqua-lung* e saiu. De um em um bateu o pulso dos astronautas: não batiam mais. Por segurança, Ma-Hôre esperou mais uma meia hora e fez segundo exame: os homens estavam mortos, bem mortos.

Com gestos seguros, ele abriu uma válvula e deixou que se escapasse para fora o ar envenenado; findo o quê, regulou o preparo de um ar novo – o bom, o doce ar de Talô. Liberto do *aqua-lung*, respirou forte e fundo, com um sorriso feliz.

Cantarolando, dirigiu-se ao cérebro eletrônico: e repetiu, como num rito, as complicadas manobras que o comandante lhe ensinara para o deter. Copiou numa fita nova, cuidadosamente invertidos, os dados com que o cérebro fora alimentado de W-65 até aquele ponto. Pôs a fita na fenda, apertou os botões – fiel ao que aprendera do pobre comandante, agora ali tão morto, com o rosto esfogueado pela barba ruiva.

E afinal foi espiar pela vigia, para ver se o céu mudara na marcha de regresso para a terra dos Zira-Nura (QUEIROZ, 2011, p.27-28).

Ma-Hôre, assim, apropria-se da tecnologia dos tripulantes para retornar ao seu mundo. A conclusão do conto dá a entender que toda a docilidade antes demonstrada servia ao propósito de fingir uma domesticação – estratégia à disposição para o homúnculo prevalecer em seus próprios termos. Apenas superficialmente ele se curvou às imposições dos dominadores. A apropriação é a solução forçada ao homúnculo, sem a qual ele se veria privado das próprias especificidades, reduzido às funções arbitrariamente impostas pelos tripulantes da espaçonave. Trata-se de um elemento crucial do enredo para a compreensão da apropriação da ficção científica promovida por Queiroz em “Ma-Hôre”.

Conforme Ginway, o conto

é no fim uma fantasia sobre ser capaz de usar as ferramentas da tecnologia contra os pretensos

colonizadores, para afirmar o poder da periferia. Ma-Hôre é um trickster, capaz de se apropriar das ferramentas da tecnologia para os seus próprios objetivos, voltando-as contra os usurpadores que subestimaram e subvalorizaram sua cultura. Nesse sentido, Ma-Hôre pode ser comparado a Prometeus, que ousou roubar o fogo dos poderosos deuses. Embora a própria cultura de Ma-Hôre considere o fogo como o seu inimigo, ele consegue comandar a espaçonave, o equivalente moderno do fogo, isto é, a tecnologia. Como em Frankenstein, de Mary Shelley, a história parece avisar que o Brasil, como Ma-Hôre, não deveria ser tentado pelo poder da ciência e da tecnologia, e se satisfazer com sua própria cultura não-tecnológica (2005, p.56).

A ação de Prometeus, bem como a de Frankenstein, pretende subverter a ordem em curso, e subversiva é também a ação do homúnculo. Inverte a condição vigente, toma o poder das mãos dos mantenedores do *status quo*. Ao contrário dos personagens mencionados, já fixados na tradição, Ma-Hôre não é punido por sua ousadia: seus intentos ocultos se vêm realizados no desfecho do conto.

Como se pode notar, a análise aqui empreendida é majoritariamente calcada na leitura de Ginway, mas na citação anterior há um ponto de divergência: para a crítica, o conto possui um caráter cauteloso, segundo o qual o Brasil não deve se apropriar de avanços oriundos de outras culturas. O caso parece ser o contrário: embora a derradeira frieza do homúnculo cause sobressalto no leitor, é por meio da apropriação da tecnologia alheia que ele consegue se libertar do cativo. A apropriação é, portanto, investida de um valor positivo.

Tomando a própria ficção científica como gênero oriundo do centro (em oposição à margem onde se situaria o Brasil), Queiroz adota um procedimento de certa forma análogo ao de Ma-Hôre. Para Ginway, “ela se apropria do gênero ficção científica e o volta contra os paradigmas americanos para servir ao propósito de afirmar a sua própria visão de mundo humanista e antitecnológica” (2005, p.56).

São duas instâncias complementares, portanto, que garantem uma espécie de unidade ao conto e aos seus propósitos: os procedimentos adotados pelo protagonista se equiparam aos de que se valem a ficcionista. A ficção científica equivale à própria espaçonave que Ma-Hôre precisa aprender a manusear para fazer valer sua vontade, para realizar propósitos que dizem respeito às especificidades de seu povo. O inebriar que os avanços técnicos podem provocar precisa ser superado para que tal aconteça: não a replicação acrítica dos paradigmas estrangeiros, mas o manejo crítico deles. Em outras palavras, a fascinação frente aos produtos da cultura de massa importada precisa ser superada, sendo necessária uma apreensão que sirva aos propósitos e aos interesses locais, numa postura autoafirmativa.

Cabe repensar as dinâmicas tradicionalmente postas em cena na abordagem das relações entre nossa literatura e a “metropolitana”, à luz das estratégias manipuladas por Queiroz e por Ma-Hôre. Acerca de como nossa crítica canônica abordou tais relações, Candido, por exemplo, apresenta um esquema arbóreo em *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos: nossa literatura seria um “galho” da portuguesa*. Em suas palavras:

A nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim da Musas... (...)

Comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca. Mas é ela, não outra, que nos exprime. Se não for amada, não revelará sua mensagem; e se não a amarmos, ninguém o fará por nós (2007, p.11-12).

De acordo com tal visada, a literatura brasileira é necessariamente derivada e, nesse sentido, “menor”. Traçando um paralelo com o homúnculo do conto de Queiroz, tal perspectiva se conforma ao papel imposto pelos tripulantes da espaçonave, incapaz de levar à reviravolta e ao controle do cérebro eletrônico. Aceita a inferioridade de estatura de bom grado, como que grato pela benevolência dos gigantes; aprende como funciona o cérebro eletrônico e trabalha em sua manutenção, mas não consegue alterar-lhe as diretrizes.

O conto põe em cena tais questões por meio de procedimentos próprios da ficção científica, responsáveis por promover uma visada distinta sobre o real a partir de uma apresentação ficcional cognitivamente distanciada. O fomento de um olhar sobre o real que escape às limitações das aparências é, para o teórico Darko Suvin, próprio da ficção científica. Para o autor, conforme exposto em seu estudo *Pour une poétique de la science-fiction*, a ficção científica é

(...) um gênero no qual as condições necessárias e suficientes são a presença e a interação de distanciamento e conhecimento, e no qual a principal convenção formal é um quadro imaginário, diferente do mundo empírico do autor². (1977)

2 Tradução de “un genre littéraire dont les conditions nécessaires et suffisantes sont la présence et la interaction de la distanciation et de la connaissance, et dont le principal procédé formel est un cadre imaginaire, différent du monde empirique de l’auteur” (SUVIN, 1977, p.15).

Dessa forma, o quadro imaginário “distanciado” que “Ma-Hôre” configura é capaz de promover um olhar cognitivamente diverso do senso comum, um olhar desconfiado das enganosas superfícies. Extrapolando o que é observável no mundo palpável, o conto traça paralelos potencialmente capazes de colocar segundo um novo ângulo as dinâmicas empiricamente verificáveis entre a margem e o centro, além de estabelecer o fascínio pela técnica como possível instrumento de dominação.

No retorno ao real, o conto denuncia uma espécie de domesticação cultural sofrida por países à margem do desenvolvimento, como o Brasil. Na conclusão do conto, há uma utópica abertura para o futuro, quando Ma-Hôre faz uso de um conhecimento que não é mais alheio à sua cultura, um conhecimento já incorporado à sua experiência e, portanto, já constitutivo de sua feição cultural. É possível, assim, alterar as tendências em curso.

“Ma-Hôre” fornece um exemplo que força a reavaliação da dinâmica entre o centro hegemônico e as culturas periféricas, capaz de abordar a apropriação com fins de autoafirmação e não de submissão e replicação de paradigmas alienígenas. Trata-se de uma apropriação que tem o propósito de subverter o que é oriundo dos pretensos “gigantes”: apropriar para dominar o dominador e fazer valer as próprias especificidades.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor Wiesengrund; HORKHEIMER, Max (1985). *Dialética do esclarecimento. Fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

CANDIDO, Antonio (2007). *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.

_____. (1999). *Iniciação à literatura brasileira*. São Paulo: Humanitas.

COUTINHO, Afrânio (s.d.). *Conceito de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ediouro.

GINWAY, Mary Elizabeth (2005). *Ficção científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro*. Tradução de Roberto de Sousa Causo. São Paulo: Devir.

QUEIROZ, Rachel de (1961). “Ma-Hôre”. In: DÓREA, Gumercindo Rocha (Org.). *Histórias do acontecerá*. Rio de Janeiro: Edições GRD.

SODRÉ, Muniz (1973). *Ficção do tempo: análise da narrativa de science fiction*. Petrópolis: Vozes.

SUVIN, Darko (1977). *Pour une poétique de la science-fiction*. Québec: Les Presses de L’Université du Québec.

TAVARES, Braulio (2011). “Rachel de Queiroz”. In: TAVARES, Braulio (Org.). *Páginas do futuro: contos brasileiros de ficção científica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.

05

MAGIC AND WITCHCRAFT IN TERRY PRATCHETT'S DISCWORLD'S THE WITCHES NOVELS**MAGIA E BRUXARIA NOS ROMANCES DE BRUXAS DA SÉRIE "DISCWORLD", DE TERRY PRATCHETT**

Ana Rita Martins

Recebido em 01 mar 2016. Ana Rita Martins – Leitora de Inglês no Departamento

Aprovado em 27 mar 2016. de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa (FLUL). Doutoranda em Literatura Inglesa Medieval em Inglês Médio (FLUL, 2011/2012-); Mestre em Literatura Inglesa Medieval (FLUL, 2010). Doutoranda no Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa (CEAUL/ULICES) e membro do Projeto Mensageiros das Estrelas. E-mail: anna.rita.mart@gmail.com

English Lecturer at the English Department of the Universidade de Lisboa (FLUL). She is a PhD student in Medieval English Literature in Middle English (FLUL, 2011/2012-) and holds an M.A. in Medieval English Literature (FLUL, 2010). She is also a PhD student at the University of Lisbon Centre for English Studies (CEAUL/ULICES) and a member of the Project "Mensageiros das Estrelas" (Messengers from the Stars). E-mail: anna.rita.mart@gmail.com

Abstract: 'This is a story about magic and where it goes and perhaps more importantly where it comes from and why, although it doesn't pretend to answer all or any of these questions' (PRATCHETT, 1987, p.11).

Much beloved by audiences around the world Terry Pratchett is the creator of one of the most internationally acclaimed fantasy realms, the Discworld, 'a sight to be seen on no other world' (PRATCHETT, 1986, p.7). Carried through space on the backs of four elephants, which in turn stand on the shell of the Sky Turtle Great A'Tuin, the Discworld is inhabited by all sorts of magical creatures; it is also the only known world where the colour octarine might be seen (if one is a wizard or a cat) and the site of the twin-city Ankh-Morpork, acknowledged for its pride and pestilence.

In this study, I aim to explore what forms of magic are described on Pratchett's world, how they work, and seeing as 'Discworld runs on magic' (PRATCHETT; STEWART; COHEN, 2002, p.28) how magic is connected to its very existence. Special attention will be given to female magic, namely that of the Lancre Coven, which includes Magrat Garlick, Nanny Ogg, the late Granny Weatherwax as well as Agnes Nitt, and the Chalk witch Tiffany Aching, the "hag of the hill" and protagonist of Pratchett's last novel.

Keywords: Fantasy; Magic; Discworld; Pratchett; Witches.

Resumo: 'This is a story about magic and where it goes and perhaps more importantly where it comes from and why, although it doesn't pretend to answer all or any of these questions.' (PRATCHETT, 1987, p.11). Amado por leitores pelo mundo inteiro, Terry Pratchett é o criador de um dos mais aclamados reinos fantásticos, o Discworld, 'a sight to be seen on no other world' (PRATCHETT, 1986, p.7). Carregado através do espaço nas costas de quatro elefantes, os quais por sua vez estão em cima da carapaça da Grande Tartaruga A'Tuin, o Discworld é habitado por todos os tipos de criaturas mágicas; é o único mundo onde a cor octarina pode ser vista (por feiticeiros e gatos) e o local da cidade-gêmea Ankh-Morpork, conhecida pelo seu orgulho e pestilência.

O propósito deste estudo é explorar as formas de magia existentes no mundo de Pratchett, de que modo a magia funciona e, tendo em conta que o ‘Discworld runs on magic’ (PRATCHETT; STEWART; COHEN, 2002, p.28), como esta está ligada à sua existência. Irá ser dada particular atenção à magia praticada por mulheres, nomeadamente à irmandade das bruxas de Lancre, composta por Magrat Garlick, Nanny Ogg, a falecida Granny Weatherwax assim como Agnes Nitt, e à bruxa do Chalk Tiffany Aching, “hag of the hill” (bruxa da montanha) e protagonista do último livro do autor.

Palavras-Chave: Fantasia; Magia; Discworld; Pratchett; Bruxas.

PRATCHETT’S *DISC WORLD SERIES*

In the UK in 2001 it was roughly estimated that about 10% of all books sold belonged to the Fantasy genre of which around 10% had been written by Terry Pratchett. This implies that 1% of all Fantasy books purchased in Britain at the time were written by Pratchett (BUTLER, 2001, p.7), making him one of the best-selling British authors in the beginning of the twenty-first century. In 2015, when the last Discworld novel, *The Shepherd’s Crown*, was published in the UK it reportedly sold 52,846 copies in three days (FLOOD, 2015). Perhaps this is why “for some time there has been a joke that no British railway train is allowed to depart unless at least one passenger is reading a Pratchett novel” (HUNT, 2003, p.91). Worldwide, according to The London Book Fair, Pratchett’s fantasy novels, which have been translated into thirty-seven languages, stand at about 85 million copies sold (2014).

Of all the works written by Pratchett the internationally acclaimed *Discworld Series* are his largest collection, including

forty-one novels that take the reader on a journey across space on the back of the Great A'Tuin, the ten-thousand-mile-long sky turtle upon which four giant elephants stand. On top of them lies the Discworld, which might well be described as a flat planet:

Then it comes into view overhead, bigger than the biggest, most unpleasantly-armed starcruiser in the imagination of a three-ring film-maker: a turtle (...) It is Great A'Tuin, one of the rare astrocheloniens from a universe where things are less as they are and more like people imagine them to be, and it carries on its meteor-pocked shell four giant elephants who bear on their enormous shoulders the great round wheel of the Discworld. (...) There are continents, archipelagos, seas, deserts, mountain ranges and even a tiny central ice cap. (...) Their world (...) is as round and flat as a geological pizza, although without the anchovies. (PRATCHETT, 1987, p.11-12)

However, despite its very horizontal shape, the Discworld bears a striking resemblance to Earth except that, as pointed out by Jacqueline Simpson, it has “an extra dimension of reality” (2008, p.XI). As a result, that which only exists in Human imagination on Earth is quite alive and well (and sometimes kicking) on the Discworld: from witches, wizards, and fairy godmothers to elves, pictsies, vampires, zombies, among many others – all inhabit the Disc, a world that runs on magic (PRATCHETT; STEWART; COHEN, 2002, p.28) so strong even stories become alive. Magic is a crucial part of the Discworld especially in the Witches novels, one of the major subsets of the Discworld novels in which this study will focus on.

Presently it is customary to divide Pratchett's *Discworld Series* into four broad subseries: the Rincewind novels, the Death novels,

the City Watch novels and the Witches novels. In addition, there are one-off narratives that are set on the Disc, like *Pyramids* (1989) and *Moving Pictures* (1990), but feature characters that only appear once throughout the whole series. The Witches novels, in which the Tiffany Aching subset will be included throughout this study, comprise eleven novels total – *Equal Rites* (1987), *Wyrd Sisters* (1988), *Witches Abroad* (1991), *Lords and Ladies* (1992), *Maskerade* (1995), *Carpe Jugulum* (1998), *The Wee Free Men* (2003, Tiffany Aching series), *A Hat Full of Sky* (2004, Tiffany Aching series), *Wintersmith* (2006, Tiffany Aching series), *I Shall Wear Midnight* (2010, Tiffany Aching series), and *The Shepherd’s Crown* (2015, Tiffany Aching series) – and one short story, “The Sea and Little Fishes” (1998).

In all of them, magic and witchcraft emerge as a narrative force to be reckoned with, interfering more or less directly in the characters’ adventures. What is magic like on Pratchett’s world, though? What energies can their users conjure? These will be some of the questions this essay will address. Special attention will be given to the witches themselves, namely those of the Lancre Coven composed of the young Magrat Garlick, the motherly Gytha “Nanny” Ogg, and the most powerful Esmeralda “Granny” Weatherwax as well as split-personality witch Agnes Nitt (or Perdita, depending on the day one meets her) and the Chalk’s witch Tiffany Aching, the “hag of the hill” and protagonist of *The Shepherd’s Crown*.

“THERE IS MAGIC AND THEN AGAIN THERE IS MAGIC”: MAGIC AND WITCHCRAFT ON DISCWORLD

Magic seems to be an ever-present force throughout Humankind’s history, so much so that even in today’s world, where more and more

Man relies on science to understand and explain their surroundings, its presence lingers on in our collective imaginary. According to the *Oxford English Dictionary (OED)*, the word magic has three main possible meanings:

1. of events or to manipulate the natural world, usually involving the use of an occult or secret body of knowledge (...);
2. An inexplicable and remarkable influence producing surprising results; an enchanting or mystical quality; glamour, appeal (...);
3. The art of producing (by sleight of hand, optical illusion etc.) apparently inexplicable phenomena; conjuring. (2015)

Interestingly all three definitions seem to have a common thread: magic is some sort of force/influence/art able to produce extraordinary or super-natural results. Furthermore, even though “with the spread of rationalistic and scientific explanations of the natural world in the West, the status of magic has declined” (*OED*, 2015), representations of it can be found in nearly all art forms around the world. However, in no other field is magic as pervasive as in the Fantasy genre. Magic seems to have become a nearly mandatory motif for most Fantasy fiction, having been further popularised through the works of commercially-successful authors, such as J.R.R. Tolkien’s *The Lord of the Rings*, C.S. Lewis’ *Chronicles of Narnia*, Ursula Le Guin’s *Earthsea* collection, J.K. Rowling’s *Harry Potter* novels and even in the more recent *A Song of Ice and Fire* series by George R. R. Martin, to name but a few.

Curiously, its representation, i.e., how magic works in each of these imaginary worlds is certainly not the same; perhaps for that reason in the *Encyclopedia of Fantasy*, Diana Wynne Jones highlights

that “notions of magic differ slightly from writer to writer”, and although “when present, [it] can do almost anything”, magic must follow “certain rules according to its nature” (1997). Therefore,

in the more generalized field of fantasy there is a huge, tangled complex of ideas concerning magic and magical practices; many varieties of magic are depicted, several of which tend to occur together, and all of which tend to melt into one another (JONES, 1997).

In Terry Pratchett’s *Discworld Series* magic not only obeys certain rules but also can be measured at its most basic level, it consists of “thaums” defined in *The New Discworld Companion* as:

The basic and traditional unit of magical strength. It has been universally established as the amount of magic needed to create one small white pigeon or three normal-sized billiard balls (a smaller measure for purposes of calculation is the millithaum). A thaumometer is used to measure the density of a magical field. It is a dark blue glass cube, with a dial on the front and a button on the side. (PRATCHETT; BRIGGS, 2004, p. 376)

Using a very scientific-inspired account since ‘the Discworld is, more than anything else, is... logical. Relentlessly, solidly logical’ although ‘it is logical about the wrong things’ (PRATCHETT, 2000, p.160), Pratchett and Briggs add that every thaum, much like every atom, is composed of smaller particles called resons (literally thing-ies or reality fragments). These in turn are made up of a minimum of five flavours: “‘up’, ‘down’, ‘sideways’, ‘sex appeal’ and ‘peppermint’” (PRATCHETT; BRIGGS, 2004, p.376). Thus, magic can be found everywhere on the Disc, it is part of the very fabric of

reality, holding this world as one while it plunges through space, as the author describes: ‘Magic glues the Discworld together – magic generated by the turning of the world itself, magic wound like silk out of the underlying structure of existence to suture the wounds of reality’ (PRATCHETT, 1989, p.6).

In addition, there are at least three different types of magic on the Disc: intrinsic, residual and induced. Intrinsic magic seems to derive from the Discworld’s very nature, it is made of fragments, like thaums, and can (in a pseudoscientific manner) be quantified: ‘it is the intrinsic magic of Discworld which, for example, is responsible for the slowing-down of light but at the same time makes it possible to see light coming’ (PRATCHETT; BRIGGS, 2004, p.270). Residual magic is powerful and unpredictable; it is a form of magic accidentally imprinted on some areas of the Disc, like the Wyrmsberg, by the great sorcerers who waged war against each other. Wizards or witches may exploit this kind of magic as a source of magical energy, but because it is so hard to control its use can be fatal.

Finally, induced magic is connected to the power of a story or narrative; it is ‘an often neglected but very powerful form, and available for use even by non-practitioners. It is the magic potential created in an object, or even a living creature, by usage and belief’ (PRATCHETT; BRIGGS, 2004, p. 272). Due to induced magic, words gain real power on the Discworld making it possible to transform someone (or something) psychologically without actually transforming them physically, which is why:

Despite many threats, Granny Weatherwax had never turned anyone into a frog. The way she saw it, there was a technically less cruel but

cheaper and much more satisfying thing you could do. You could leave them human and make them think they were a frog, which also provided much innocent entertainment for passers-by. (PRATCHETT, 1992, p.156)

As a result, belief and reality seem to merge on the Disc, which means that hanging an iron horseshoe over the door, for instance, is not mere folk superstition but has actual consequences when warding off an elves' invasions since its magnetic force can affect an elf's well-being by disturbing its sixth sense (PRATCHETT; SIMPSON, 2008, p.198). Similarly, because on Discworld believing is seeing, some characters exist only out of the sheer power of belief, such as Death, a grim-reaper like figure that personifies the end of life but who, as shown on *Hogfather* (1996), can only travel to where people actually believe in death. The power of belief, of stories, or induced magic also seems to be somehow associated with another magical force on the Disc: *narrativium*.

Narrativium is a crucially important element when trying to understand how Pratchett's world and the magic within it work given that stories and beliefs drive and support its reality. Broadly speaking, *narrativium* helps make stories hang together, ensuring that everyone obeys the narrative imperative or the power of story, i.e., it guarantees characters act in accordance to already established narratives that have grown powerful out of being repeated and believed in for generations. Consequently,

On Discworld, things happen because people expect them to. (...) On Discworld, the eighth son of an eighth son must become a wizard. There's no escaping the power of story: the outcome is

inevitable. Even if, as in *Equal Rites*, the eighth son of an eighth son is a girl. Great A'Tuin the turtle must swim through space with four elephants on its back and the entire Discworld on top of them, because that's what a world-bearing turtle has to do. The narrative structure demands it. (PRATCHETT; STEWART; COHEN, 2002, p.28-29)

Terry Pratchett's book *Witches Abroad* is particularly interesting in its depiction of how narrative structures influence not only the characters in the story, but also people's lives. In this novel stories shape (or at least try to shape) how characters behave and progress throughout the storyline whilst the author highlights that 'people think that stories are shaped by people' when 'it's the other way around. Stories exist independently of their players' (PRATCHETT, 1992, p.8). *Witches Abroad* is about the power of stories and how they seem to have a life of their own – an idea supported by Pratchett who describes stories as 'a parasitical life form, warping lives in the service only of the story itself' (PRATCHETT, 1992, p.9). Stories are selfish in their workings; they 'don't care who takes part in them. All that matters is that the story gets told, that the story repeats' (PRATCHETT, 1992, p.9); the more a story is retold, it is implied, the more powerful it becomes:

Stories, great flapping ribbons of shaped space-time, have been blowing and uncoiling since the beginning of time. And they have evolved. The weakest have died and the strongest have survived and they have grown fat on the retelling... stories, twisting and blowing through the darkness. (PRATCHETT, 1992, p.8)

Seeing as stories have and can take a very specific shape on the Disc, they are also responsible for how a part of Pratchett's underlying magic works. For instance, Magrat Garlick has a reputation for being a good healer due to her knowledge of herbs, but Granny Weatherwax is known to be great healer because she can tell stories people believe in. Granny often supplies village dwellers that have fallen ill with a bottle of coloured water, convincing them it will work like a charm, which it does because they believe in it. The same happens with a great amount of a witch's magic, in *Equal Rites* it is implied that Nanny Annaple holds greater 'crone-credibility' (PRATCHETT, 1987, p.198) and respect than Granny Weatherwax simply because she has a face full of warts and no teeth. Although Granny is identified as the greatest witch since Black Aliss, Nanny Annaple's looks add to her power since they match those of the old wicked, powerful witches of children's fairy tales.

As a result, appearances matter to magic users on the Disc since the narrative imperative gives them power, enabling them to perform some kinds of magic, a fact that serves to explain why both witches and wizards strive to look as people expect them to. It also justifies why witches must wear pointy hats:

It was a typical witch's hat. Granny always wore it when she went into the village, but in the forest she just wore a leather hood. (...) Magic can be something right in the wrong place, or something wrong in the right place. It can be – (...) 'It's a witch's hat because you wear it. But you're a witch because you wear the hat. Um.'

'So –' prompted Granny.

'So people see you coming in the hat and the cloak and they know you're a witch and that's why your magic works?' said Esk.

'That's right,' said Granny. 'It's called headology.' (PRATCHETT, 1987, p.61-62)

Headology is yet another very unique form of magic on the Disc, its very existence suggests that by manipulating stories and their power one can influence reality itself. As quoted above, Granny Weatherwax's witching powers derive at least in part from the fact that others identify her as a witch. Without her hat, Granny would be unable to make the villagers who live in her stead believe in her magic so even though she does have magical abilities, it is implied her power would dwindle due to the lack of belief. This idea is reinforced throughout several of the books that compose the Witches novels, including the last, *The Shepherd's Crown*, where young witch Tiffany Aching recalls, 'To someone in need, someone punched so far down that it seemed there was no way of getting up again, well, a witch with the right look could make all the difference. It helped them to *believe*' (PRATCHETT, 2015, p.182). Pratchett thus builds a world where magic takes on many shapes and works in very peculiar ways: magic exists both as an element linked to the Discworld's nature, ergo it is very real, but also as an indirect force, influencing and changing the characters simply because they believe it will. One may then suppose that, in part, magic endures on the Disc on account of people's belief while at the same time that very same belief is what allows magic to prevail. Despite the diverse forms magic takes on Pratchett's world, White and Black magic, two of its oldest categories, do not exist:

There is no Discworld concept of white/black magic. There is simply magic, in whatever form, which may be used in whatever way the user decides. Suggesting that there is any type of magic that is intrinsically good or bad would make as much sense to a Discworld wizard as suggesting that there is good and bad gravity. (PRATCHETT; BRIGGS, 2004, p. 276)

Although to consider the whole history of magic would be too great an ambition for the current study, the presence of White and Black magic does seem pervasive in Western imagination, especially since the Middle Ages, a period which has often served as a source of inspiration for the Fantasy genre. According to Jacques Le Goff, by the twelfth and thirteenth centuries the supernatural phenomena in the West had already been divided into three adjectives: *mirabilis*, *magicus*, and *miraculosus* (1992, p.30). For this paper, *magicus* (magic or magical) is the most relevant expression signifying “in theory a neutral term, for there was both black magic, influenced by the devil, and white magic, which was considered legitimate” (LE GOFF, 1992, p.30). This definition is interesting because it confirms that from early on there has been a dividing line between good magic, i.e., White, and corrupt magic, i.e., Black. Furthermore, each of these forms of magic were associated with a gender so while wizards, like Merlin and his modern successors such as Gandalf, were men and tended to practice good, White magic, witches, like Morgan le Fay, were women often linked to a darker kind of magic: witchcraft.

Defined by the *Oxford English Dictionary* as “the practices of a witch or witches; the exercise of supernatural power supposed

to be possessed by persons in league with the devil or evil spirits” (Def. 1a, 2015), witchcraft gave/gives women access to power that could/can press the unwilling into its service. Considering that in medieval Europe women were regarded as inferior beings whose physical and mental weakness made them particularly attractive preys to Satan himself, it comes as no surprise that the figure of the witch came to stand as a threat to the ruling male power. Perhaps that is why by the fifteenth century there were manuals, like the (in)famous *Malleus Maleficarum* (*The Hammer of Witches*, 1486), destined to identify and punish witches.

These are relevant points to take into account when looking at Pratchett’s depiction of magic and its users because the author seemed bent on revoking these old associations. In a talk entitled “Why Gandalf Never Married”, originally delivered as a speech at Novacon in 1985, Pratchett tackled some of the historically inherited differences between wizards and witches. During his lecture, the author highlighted how much modern Fantasy fiction still perceives male and female use of magic differently, stating:

Let’s talk about wizards and witches. There is a tendency to talk of them in one breath, as though they were simply different sexual labels for the same job. It isn’t true. In the fantasy world there is no such thing as a male witch. Warlocks, I hear you cry, but it’s true. (...) There certainly isn’t such a thing as a female wizard.

Sorceress? Just a better class of witch. Enchantress? Just a witch with good legs. The fantasy world, in fact, is overdue for a visit from the Equal Opportunities people because, in the fantasy world, magic done by women is usually of poor quality,

third-rate, negative stuff, while the wizards are usually cerebral, clever, powerful, and wise.

Strangely enough, that's also the case in this world. You don't have to believe in magic to notice that.

Wizards get to do a better class of magic, while witches give you warts. (PRATCHETT, 1987)

In what Pratchett calls the “consensus fantasy universe” (1987), which ultimately “represents a mash-up of canonical fantasy worlds” (SINCLAIR, 2015, p.8), certain plot items have become public domain. As a result, when reading or watching Fantasy fiction, audiences expect worlds full of dragons, wizards, elves, dwarves, magical objects, and quests – motifs that have become clichés in modern fantasy and form ‘mosaics of every fantasy story you’ve ever read’ (PRATCHETT, 1987). However, although Pratchett recognises the importance of these canonical worlds and their authors, he is also critical about how women’s magic is depicted in these very same works. The author persistently draws one’s attention to this subject throughout most of the speech, recalling

the true fairytale witches, as malevolent a bunch of crones as you could imagine. It was probably living in those gingerbread cottages. No wonder witches were always portrayed as toothless - it was living in a 90,000-calorie house that did it. You’d hear a noise in the night and it’d be the local kids, eating the doorknob. According to my eight-year-old daughter’s book on *Wizards*, a nicely-illustrated little paperback available at any good bookshop, ‘wizards undid the harm caused by evil witches’. There it is again, the recurrent message: female magic is cheap and nasty. (PRATCHETT, 1987)

Pratchett resorts to well-known references to the German fairy tale “Hansel and Gretel”, recorded by the Brothers Grimm and first published in 1812, to clarify why witches often look old and toothless. The author makes use of the same fairy tale in the novel *Witches Abroad* where the story of Black Aliss, the witch who lived in a gingerbread house, is partially remembered by Granny, Nanny and Magrat as well as the “two children [that] shut her up in her own oven” (PRATCHETT, 1992, p.114). The tone of the conversation is sad since Black Aliss is described as merely having become eccentric in her old age, and the rumours about her cannibalism revealed untrue. Stories are to blame for Black Aliss’ demise suggesting that an old woman living alone in a secluded house, whether made of gingerbread or not, is destined to be considered a wicked witch because:

‘That’s what happens,’ said Granny. ‘You get too involved with stories, you get confused. You don’t know what’s really real and what isn’t. And they get you in the end. They send you weird in the head. I don’t like stories. They’re not real. I don’t like things that ain’t real.’ (PRATCHETT, 1992, p.114)

Nonetheless, stories are real on the Disc where *narrativium* is always at work: if a young girl finds a spinning wheel, she will prick her finger and fall asleep, after all ‘a story, once started, *takes a shape*. It picks up the vibrations of all the other workings of that story that have ever been’ (PRATCHETT, 1992, p.8).

Pratchett thus retells familiar stories, whether they are fairy tales or a part of folklore, and deconstructs them in order to show how women’s magic was and often still is misunderstood, misjudged and/or underestimated. By removing the concept of White and Black magic, Pratchett seeks to limit the association of wizard magic

with Good and witch magic with Evil. In fact, although there are some exceptions like Lily Weatherwax, on the Disc witch magic is most often described in a positive manner, especially the actions of the Lancre Coven.

Located in the Ramtop Mountains, which supply the Disc with most of its witches and wizards (PRATCHETT, 1989, p.6), Lancre is a small kingdom that encompasses several settlements, more significantly it is home to three of Pratchett's most popular witches: Magrat Garlick, Nanny Ogg, and Granny Weatherwax – an unusual trio chiefly because:

Your average witch is not, by nature, a social animal as far as other witches are concerned. There's a conflict of dominant personalities. There's a group of ringleaders without a ring. There's the basic unwritten rule of witchcraft, which is 'Don't do what you will, do what I say.' The natural size of a coven is one. (PRATCHETT, 1992, p.19)

Indeed witches only spend time together when they cannot avoid it – a fact that makes the friendship of the three Lancre witches rather odd; they even engage in sabbats, except without the dancing, '[o]r singing or getting over-excited or all that messing about with ointments and similar' (PRATCHETT, 1989, p.9). Furthermore, they are *wyrd* sisters much like the three weird witches in Shakespeare's play *Macbeth* that seem to have served partly as inspiration for Pratchett's coven. The Anglo-Norman word *wyrd*, i.e., Fate or Destiny, indicates the three witches might be linked to the three Fates of Greek mythology as well as to the Sudice and the Norns of Slavic and Norse mythology respectively. All these myths refer to three women, usually depicted as goddesses

of destiny, who are responsible for weaving the fate of Mankind. In this context, the number three is equally relevant; it is not only 'an important number for stories. Three wishes, three princes, three billy goats, three guesses... three witches' (PRATCHETT, 1992, p.62), but also has religious and cultural meaning since many religions worldwide contain triple deities. In Christian religion too the number three has great importance, especially considering the three entities of the Holy Trinity. In addition, a coven having three witches is not enough since, as described in *Maskerade*, it must be the right kind of three:

(...) while three was a good number for witches... it had to be the right sort of three. The right sort of... types. (...)

As a witch, she [Nanny Ogg] naturally didn't believe in any occult nonsense of any sort. But there were one or two truths down below the bedrock of the soul which had to be faced, and right among them was this business of, well, of the maiden, the mother and... the other one. (...)

(...) it was an old superstition – older than books, older than writing – and beliefs like that were heavy weights on the rubber sheet of human experience, tending to pull people into their orbit. (PRATCHETT, 1996, p.12-13)

In what is clearly a reinterpretation of the Triple Goddess myth described by the poet Robert Graves in *The White Goddess* (1948), the witches in Pratchett's coven personify the three aspects of the Great Mother Goddess: the Maiden, the Mother and the Crone.

Magrat, the youngest of the coven, is introduced into the story as an apprentice witch, representing in *Wyrd Sisters* and *Witches*

Abroad the Maiden; she relies heavily on talismans as well as books and believes 'in Nature's wisdom and elves and the healing power of colours and the cycle of the seasons and a lot of other things Granny Weatherwax didn't have any truck with' (PRATCHETT, 1989, p.31). Magrat is a 'relentless doer of good works. A worrier' with 'a slightly watery-eyed expression of hopeless goodwill wedged between a body like a maypole and hair like a haystack after a gale' (PRATCHETT, 1992, p.22).

Nanny Ogg, on the other hand, is an older, more experienced witch; she has been married three times, has spawn fifteen children, and has many grandchildren and great-grandchildren, making her the matriarch of the Ogg Clan and the 'undisputed tyrant of half the Ramtops' (PRATCHETT, 1996, p. 192). Because of her extensive family Nanny represents, in a very literal sense, the Mother: 'Nanny was someone's mum. It was written all over her' (PRATCHETT, 1999, p.131), but most significantly she fits the role of the Mother due to her ability to make people feel at home. On account of that, it is to Nanny that most inhabitants of the Ramtops turn when a woman is about to give birth. On the contrary, when death is impending, it is Granny Weatherwax who is called, taking on the role of the Crone. Granny is the most powerful and respected witch on the Disc; she is a master at Headology and Borrowing, meaning she can take control over the minds of animals, including bees, which were thought impossible to Borrow, and experience the world through their minds and bodies. Granny is also 'the most highly-regarded of the leaders they [the witches] didn't have' (PRATCHETT, 1989, p.8). Therefore, Magrat, Nanny and Granny seem to be a seamless embodiment of the Triple Goddess, yet, like nearly all Pratchett

reinterpretations, the witches of the Lancre coven soon subvert the tripartite nature of the Great Goddess myth and become four (or five depending on how you calculate it).

The witch Agnes Nitt is introduced in the novel *Lords and Ladies* where she plays a minor part but shows sufficient talent to allow Nanny to spot her. As a result, after Magrat marries King Verence II, leaving the role of the Maiden and apparently retiring as a witch, Agnes reluctantly takes up her place, except she is not alone. Agnes has a split personality: inside her is a thin mean girl called Perdita,

She wasn't sure how she'd acquired the invisible passenger. Her mother had told her that when she was small she'd been in the habit of blaming accidents and mysteries (...) on 'the other little girl'. (...) Agnes disliked Perdita, who was vain, selfish and vicious, and Perdita hated going around inside Agnes, whom she regarded as a fat, pathetic, weak-willed blob that people would walk all over were she not so steep. (PRATCHETT, 1999, p.18)

Having 'two minds about anything' (PRATCHETT, 1999, p.17) has its advantages, especially when fighting against an elf's mental assault. So while Agnes settles into her part as the Maiden, Magrat has her first daughter, which, along with Granny Weatherwax stepping down during the events of *Carpe Jugulum*, comes to disrupt the coven's tripartite nature pushing Magrat to the role of the Mother and Nanny to that of the Crone, roles that ultimately are not suitable for them. Magrat is now a mother but she lacks experience and maturity while Nanny, because of her motherly nature, does not have the temper to impersonate a hag. On a closer look even Agnes herself seems to barely fit into the Maiden role,

since even though she is technically a maiden, her other inner self, Perdita, is far from having a maiden's personality.

By creating a rift between the roles expected of each character, Pratchett reinforces the notion that stories have power over lives and unfavorably comments on how people may find themselves acting out parts they do not fit into. Agnes, Magrat, Nanny, and Granny might be willing to fulfill some of the roles others expect of them, but they refuse to obey the power of *narrativium* showing to prove that a witch's power derives from knowing when to abide by the story (in this case the Triple Goddess myth) and when to break free from it. According to Janet Brennan Croft, "[i]n the dissonance between the archetypal roles and the real people filling them, Pratchett again reinforces his message that stories cannot be allowed to dictate roles to people" (2008, p.154).

Nevertheless, as witches and a coven of four, Agnes, Nanny, Granny and Magrat, despite less so after her marriage, have duties towards the people who live in their steadings: they all assist in births as midwives, tend to the sick, and comfort the dying. On the Disc,

A witch stands on the very edge of everything, between the light and the dark, between life and death, making choices, making decisions so that others may pretend no decisions have even been needed. Sometimes they need to help some poor soul through the final hours, help them find the door, not to get lost in the dark. (PRATCHETT, 2015, p.36)

Nurturers of new life, but also bringers of death, witches serve as enforcers of justice as well, it is they who must 'Speak up for those who don't have voices' (PRATCHETT, 2004, p.43) and when

injustice happens, it is up to the local witch to ensure there is a reckoning and set the score right. Consequently, a witch must also bear the burden of making choices, of dealing with reality and give people not what they want, but what they need. In addition, witches must protect their lands against other supernatural forces or creatures, like vampires (*Carpe Jugulum*) or elves (*Lords and Ladies; The Wee Free Men; The Shepherd's Crown*) that sometimes seek to overpower their land. They guard the very borders of the Discworld's reality,

'We look to... the edges,' said Mistress Weatherwax. 'There's a lot of edge, more than people know. Between life and death, this world and the next, night and day, right and wrong... an' they need watchin'. We watch 'em, we guard the sum of things. And we never ask for any reward. That's important.'

'People gives us stuff, mind you. People can be very gen'rous to witches,' said Mrs Ogg, happily. (PRATCHETT, 2004, p.304)

A lesson young witches, like Tiffany Aching, must learn, as they too will have to hold the lines between the Disc and the many parallel worlds. Tiffany Aching is one of the youngest witches on the Disc and much like Granny Weatherwax, with whom she shares several personality traits, she has witching in her blood. Her grandmother Sarah "Granny" Aching is one of the very few witches to have lived in the Chalk, a land known for its dislike of witches, and although she never admitted to being one, she had wisdom, authority and a strong sense of justice – 'she saw to it that where there was injustice there would be a reckoning' (PRATCHETT; SIMPSON, 2008, p. 220). Granny Aching implicitly teaches Tiffany at a young age about a

witch's duties to her people and land so when she dies, it is Tiffany who must guard the Chalk.

Tiffany or 'Tir-far-thóinn', which in the old speech of the Nac Mac Feegle means 'land under wave' (PRATCHETT, 2004, p.138), has a unique connection to a clan of pictsies that live in the Chalk, the Wee Free Men, and to the land itself, which becomes the core of her power, 'I need to keep a piece of the Chalk with me, she realized. My land gives me strength, supports me. It reminds me who I am. (...) I am Tiffany Aching, witch of the Chalk. And I need my land with me' (PRATCHETT, 2015, p.241). She also possesses First Sight, i.e., the ability to see what is really there and not what the mind believes ought to be there, and Second Thoughts, defined as the thoughts one thinks about the way one thinks. Her talent and potential is so great that when Granny Weatherwax dies in the last Discworld novel, *The Shepherd's Crown*, leaving a mystical void on the Disc, Tiffany inherits her stead and her position as the witches' unofficial leader.

Tiffany Aching's novels, although often referred to as a separate subset from the Lancre coven series, seem to complement Pratchett's viewpoint about the witches' roles on the Disc. Her adventures to become a full witch help the reader understand how a witch should behave, what duties she has and what sacrifices must be made, as the author describes: 'It was never easy being a witch. Oh, the broomstick was great, but to be a witch you needed to be sensible, so sensible that sometimes it hurt. You dealt with the reality – not what people wanted' (PRATCHETT, 2015, p.87-88). Through Tiffany Aching's training, it becomes clear magic should not to be used at all times, instead it must be done scarcely since

witchcraft is about helping people. The same point is made when Granny Weatherwax trains Eskarina “Esk” Smith,

‘There’s magic,’ said Granny, ‘and then again, there’s magic. The important thing, my girl, is to know what magic is for and what it isn’t for. And you can take it from me, it was never intended for lighting fires, you can be absolutely certain of that. If the Creator had meant us to use magic for lighting fires, then he wouldn’t have given us – er, matches.’ (PRATCHETT, 1987, p. 44)

Since magic equals power and too much of it can make a witch cross to the dark side, a limited use of actual magic is a common feature of most good, powerful witches on the Disc. Granny Weatherwax opposes to the use of magic to help people, preferring Headology and hard work and the same applies to Granny Aching as well as to Tiffany. Wizards too tend to avoid doing magic, but more often because they are too lazy (BUTLER, 2007, p.422) and, unlike witches, less concerned about helping the common folk. The magic practiced by witches and wizards although not different in nature as they can all access the various forms of magic – intrinsic, residual or induced – is distinct in what concerns methodology, organisation and source of power, a topic that is especially dealt with in *Equal Rites*.

More than any other narrative in the Witches novels, *Equal Rites* focuses on how wizards and witches differ via the coming-of-age story of Esk Smith, the eighth child of an eighth son who is accidentally bequeathed wizard Drum Billet’s staff, even though she is a woman. Having a deep magical connection to the staff and the power it contains leads Esk on a journey that clearly serves to highlight how wizard and witch magic is done differently. Wizard magic on the Disc is described

as being all about words (PRATCHETT, 1987, p.206), especially those stored in books, and it is learnt at the Unseen University in Ankh-Morpork where boys who show remarkable magical talent go to receive their training. Witch magic, on the other hand, comes from the land, “from a zest for life, a clear-headed grasp of psychology, a gift for natural medicine, and an absolute refusal to be overawed by any situation” (PRATCHETT, 2000, p.162).

Witches do not attend any special school; instead mature witches take on gifted girls as apprentices who will inherit their steading when they die. As an apprentice a witch may have more than one teacher, like Tiffany Aching who at the age of eleven starts learning under Miss Level (*A Hat Full of Sky*) and two years later becomes Miss Treason’s student (*Wintersmith*). In addition, whereas wizards are a highly stratified group – there are eight grades of eight orders of wizardry, although a wizard can usually only move up a level by killing his predecessor –, witches do not care much about such trivialities:

Unlike wizards who like nothing better than a complicated hierarchy, witches don’t go in much for the structured approach to career progression. (...) Witches are not by nature gregarious, at least with other witches, and they certainly don’t have leaders. (PRATCHETT, 1989, p.8)

Finally, a wizard’s power is channelled through his staff and hat. They rely more on raw power, but “if you take away the illusions, fireballs and coloured lights, [wizardry] largely consists of persuading the universe to do everything your way” (LEE, 2007, p.245). On the contrary, witches do not resort to any particular object to conduct their power, as it is more subtle and flexible. Witch magic is generally

used to help set events on their appropriate natural motions with the least possible trauma (HANES, 2007, p.418). However, one form of magic is not deemed greater than the other, certainly wizards believe they are superior, but then again so do witches.

By making wizard and witch magic identical in power and importance and removing categories like White and Black magic, Pratchett is clearly trying to promote equality between users of magic, a position not often found in Fantasy fiction. At the end of *Equal Rites* Pratchett shows it is possible for witches and wizards (different as they may be) to work together towards a common goal, in this case to prevent an invasion attempt from the creatures of the Dungeon Dimensions.

Most significantly, Esk, despite Granny's objections since 'women have never been wizards. It's against nature' (PRATCHETT, 1987, p.49), does eventually become a wizard. Likewise, in *The Shepherd's Crown*, young Geoffrey Swivel seems to become a sort of honorary witch, and it is he who will be responsible for keeping a watch on Granny Weatherwax's steading after Tiffany decides to stay on the Chalk. Esk's and Geoffrey's plots, underdeveloped as they are (mainly due to Pratchett's early death), seem to indicate that the lines separating witches and wizards are slowly disappearing from the Disc, which underscores yet again that people's lives ought not be constricted by stories. A woman may become a wizard if she chooses to do so, as can a man become a witch – there may not be any tales about it, but that does not mean you cannot create one. After all that is the power of magic on the Disc, imbedded as it is into the fabric of reality, it can do anything, if only people will believe it can.

REFERENCES

- BUTLER, Andrew M. (2001). *Terry Pratchett*. Harpenden: Pocket Essentials.
- _____. (2007). "Wizards." *An Unofficial Companion to the Novels of Terry Pratchett*. Oxford: Greenwood World Publishing, p.421-424.
- CROFT, Janet Brennan (2008). "Nice, Good, or Right: Faces of The Wise Woman in Terry Pratchett's 'Witches' Novels." *Mythlore* 26 (3/4), p.151-164.
- FLOOD, Alison (2015). "Terry Pratchett's final Discworld novel races to No 1 in book charts." In <http://www.theguardian.com/books/2015/sep/03/terry-pratchetts-final-discworld-novel-no-1-book-charts-shepherds-crown>. Accessed 23 February 2016.
- HANES, Stacie L. (2007). "Witches." In: BUTLER, Andrew M. *An Unofficial Companion to the Novels of Terry Pratchett*. Oxford: Greenwood World Publishing, p. 417-420.
- HUNT, Peter (2003). "Terry Pratchett." In: HUNT, Peter; LENZ, Millicent (Orgs.). *Alternative Worlds in Fantasy Fiction*. London: Continuum, p. 86-121.
- JONES, Diana Wynne (1997). "Magic." In: CLUTE, John; GRANT, John (Orgs.). *Encyclopedia of Fantasy*. In <http://sf-encyclopedia.uk/fe.php?nm=magic>. Accessed 21 February 2016.
- LE GOFF, Jacques (1992). *The Medieval Imagination*. Trans. Arthur Goldhammer. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- LEE, Zina (2007). "Magic." In: BUTLER, Andrew M. *An Unofficial Companion to the Novels of Terry Pratchett*. Oxford: Greenwood World Publishing, p.242-245.
- LONDON Book Fair (2014). "The International Authors Forum Launches International Sir Terry Pratchett Day at LBF." In <http://www.londonbookfair.co.uk/ARCHIVE/LBF-2016/news-and-media/Press-Releases/THE-INTERNATIONAL-AUTHORS-FORUM-LAUNCHES/>. Accessed 29 February 2016.
- OXFORD English Dictionary Online (2015). Oxford University Press. In <http://www.oed.com/view/Entry/112186?rskey=7vCueB&result=1> Accessed 26 February 2016.
- PRATCHETT, Terry (1985). "Why Gandalf Never Married." In <http://ansible.uk/misc/tpspeech.html> Accessed 10 January 2016.

- _____. (1986). *The Light Fantastic*. London: Corgi Books.
- _____. (1987). *Equal Rites*. London: Corgi Books.
- _____. (1989). *Wyrd Sisters*. London: Corgi Books.
- _____. (1992). *Witches Abroad*. London: Corgi Books.
- _____. (1996). *Maskerade*. London: Corgi Books.
- _____. (1999). *Carpe Jugulum*. London: Corgi Books.
- _____. (2004). *The Wee Free Men*. London: Corgi Books.
- _____. (2009). "Imaginary Worlds, Real Stories." *Folklore* 111(2), 159-168. In <http://www.jstor.org/stable/1260601>. Accessed 18 December 2015.
- _____. (2015). *The Shepherd's Crown*. London: Doubleday.
- PRATCHETT, Terry; STEWART, Ian; COHEN, Jack (1999). *The Science of the Discworld*. London: Ebury Press. (E-book)
- _____. (2002) *The Science of the Discworld II. The Globe*. London: Ebury Press. (E-book)
- PRATCHETT, Terry; BRIGGS, Stephen (2004). *The New Discworld Companion*. London: Gollancz.
- PRATCHETT, Terry; SIMPSON, Jacqueline (2008). *The Folklore of the Discworld*. London: Doubleday.
- SINCLAIR, Lian (2015). "Magical Genders: the gender(s) of witches in the historical imagination of Terry Pratchett's Discworld". *Mythlore* 33(2), p.7-20.

06

O ESPAÇO COMO ELEMENTO IRRADIADOR DO MEDO NA LITERATURA SERTANISTA DE AFONSO ARINOS E BERNARDO GUIMARÃES

Bruno Silva de Oliveira
Marisa Martins Gama-Khalil

“A imaginação aumenta imensuravelmente os tipos e a intensidade de medo no mundo dos homens.”
(TUAN, 2005, p.11)

Recebido em 07 mar 2016.
Aprovado em 12 abr 2016.

Bruno Silva de Oliveira – aluno regular do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – nível Doutorado da UFU, possui Mestrado em Estudos da Linguagem pela UFG – Regional Catalão. Atua como professor efetivo da área de Letras – Português/ Inglês do Instituto Federal Goiano. Possui publicações na área da Literatura Fantástica, como o artigo “As manifestações fóbicas no conto O Pequeno Polegar, de Charles Perrault” na revista *Rascunhos Culturais* (2014). Participa como pesquisador do Grupo de Pesquisas em Especialidades Artísticas. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5317798041371426>. Contato: bruno.oliveira@ifgoiano.edu.br

Marisa Martins Gama-Khalil – que possui doutorado em Estudos Literários pela UNESP e pós-doutorado pela Universidade de Coimbra, é professora da UFU, atuando na Graduação em Letras, no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários e no Mestrado Profissional em Letras. É pesquisadora

Produtividade em Pesquisa CNPq e possui diversas publicações – artigos em revistas científicas e livros – na área da Literatura Fantástica, bem como algumas organizações de revistas e livros na referida área, como a *Revista Letras & Letras* e os e-books *História e ficção no universo do fantástico* (EDUFU) e *Vertentes do Insólito Ficcional: Ensaio I* (Dialogarts). Lidera o Grupo de Pesquisas em Espacialidades Artísticas. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9430138689219946>. Contato: mmgama@gmail.com; marisa.gamakhilil@pq.cnpq.br

Resumo: Os objetos de estudo do presente artigo são os contos “Uma noite sinistra” de Afonso Arinos e “A dança dos ossos”, de Bernardo Guimarães, que terão como perspectiva de análise a relação entre a irrupção do insólito, a ambientação fantástica e a deflagração do medo. São duas narrativas que trazem o sertão brasileiro como cenário, o qual abarca como características fundamentais o rústico e o afastado do urbano e gera uma ambientação em que a racionalidade cede lugar ao insólito.

Palavras-chave: Literatura Fantástica; Espaço; Medo; Topofobia.

Abstract: The objects of study of this article are the narratives “Uma noite sinistra”, by Afonso Arinos and “A dança dos ossos”, by Bernardo Guimarães, that will have as analytical perspective the relationship between the irruption of the unusual, the fantastic ambiance and deflagration of fear. They are two narratives that bring the Brazilian hinterlands as setting, which includes as key characteristics the rustic and the remote from urban scene and creates a setting in which rationality gives way to the unusual.

Keywords: Fantastic Literature; Space; Fear; Topophobia.

PALAVRAS INTRODUTÓRIAS

O espaço, nas atuais pesquisas literárias, ao contrário de sua posição em um passado recente na crítica literária, vem sendo considerado com destaque, apontado como um elemento dinâmico que está em constante transformação, constituído por intermédio do jogo entre os componentes narrativos, não só desvela os sentimentos dos personagens como é decisivo para a constituição subjetiva e social destes. Firma-se, pois, no *locus* da ficção uma relação de interdependência constitutiva entre o espaço, o personagem e os outros elementos narrativos, como o tempo e o narrador, interdependência esta que confere à trama sua carga polissêmica.

Dessa forma, esse elemento diegético é muito importante à narrativa, uma vez que revela inúmeras particularidades da mesma para o leitor; e, no caso da narrativa fantástica, pode-se afirmar que o espaço influencia diretamente a constituição da ambientação insólita, pois ele “e seus gêneros adjacentes têm em âmago a peculiaridade de, uma maneira ou de outra, conectar, confrontar ou colocar em intersecção mundos distintos, espaços divergentes, realidades incongruentes” (VOLOBUEF, 2012, p.175). Portanto, o espaço é um dispositivo narratológico que explicita a face sobrenatural da diegese para o leitor, possibilitando que aflorem nele sensações variadas como inquietação, estranhamento, empatia e medo; como afirma Gama-Khalil, “o fantástico se revela [...] por uma estratégia estética que alça o espaço como desencadeador da hesitação ou da ambiguidade” (2012, p.33), ou seja, muitas vezes é por meio do espaço que

emerge a dúvida se os fatos insólitos possuem uma existência da ordem do real ou da imaginação.

Edgar Allan Poe, que tanto influenciou – e ainda influencia – a literatura fantástica, evidencia em suas narrativas a notável importância das espacialidades. Basta notar o relevo dado, nos contos desse autor, à descrição minuciosa dos lugares onde as tramas se desenvolvem. Os narradores dos contos chegam, em alguns casos, a explicitar como os espaços atuam como desencadeadores de determinados efeitos, como é o caso de “A queda do solar de Usher”: “efeito que o *físico* das paredes e torres cinzentas e do sombrio pântano em que esse conjunto se espelhava, afinal, produziu sobre o moral de sua existência” (2001, p.248, grifos do autor citado). Nesse conto, o impacto é tão grande sobre os personagens, a ponto de essa relação de inquietação ser evidenciada mais de uma vez: “Tentei levar-me a crer que muito, senão tudo aquilo que sentia, se devia à impressionante influência da sombria decoração do aposento, dos panejamentos negros e em farrapos” (2001, p.253). E, em seu ensaio “Filosofia da composição” (2001), Poe demarca bem como o espaço fechado define a ambientação de horror, medo e hesitação na trama poética de “O corvo”.

Com Poe, apreendemos, pois, pela ficção e pela crítica, a força avassaladora do espaço para a irrupção do insólito. Esse valor imprescindível do espaço para a trama fantástica foi atestado pelo estudioso português Filipe Furtado, uma vez que, em seu livro *A construção do fantástico na narrativa* (1980), dedica um capítulo especial para esse elemento diegético, demonstrando que geralmente a hibridez do espaço, oscilante entre um cenário

realista e um cenário alucinante, garante uma fenomenologia insólita à narrativa fantástica.

No presente artigo, pretendemos explicar sobre o tema em foco em duas narrativas que têm por cenário o sertão do Brasil: *Uma noite sinistra* (1961) de Afonso Arinos e *A dança dos ossos* (2009), de Bernardo Guimarães. Ambos os autores pintam quadros e paisagens do sertão brasileiro, os quais são habitados por tipos clássicos, como o tropeiro, o campeiro, o capataz, entre outros. Para Alfredo Bosi (2006, p.150, 221-223), uma das principais características estéticas de Afonso Arinos é o brilho descritivo em suas produções, descrevendo principalmente as paisagens e os ambientes que encerram suas narrativas; enquanto que Bernardo Guimarães mescla elementos da oralidade, como “causos” e “estórias”, com a representação do sertão, o que leva provavelmente o leitor, no caso de algumas narrativas, a experimentar a hesitação entre uma explicação lógica e real, e uma fantasmagórica e insólita. Pretendemos assinalar como a construção da aura fóbica é resultante dos espaços delineados na trama dos dois contos, espaços esses que se caracterizam pela rusticidade e pelo distanciamento do urbano. No primeiro momento, problematizaremos as três noções que formam a base do artigo: a literatura fantástica, o medo e o espaço; e nos momentos subsequentes procederemos à análise dos contos, tomando como sustentáculo teórico as referidas noções.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O FANTÁSTICO, O MEDO E O ESPAÇO

Inicialmente, deve-se considerar que a noção de literatura fantástica, no domínio dos estudos literários, é um termo deveras problemático e movente, gerando várias discussões e

problematizações. Vários são os teóricos que se debruçaram sobre a literatura que tem o insólito por sua base. O estudioso da literatura fantástica sabe que coube a Tzvetan Todorov (2008) a tarefa valiosa de, a partir de estudos antecedentes, organizar uma teoria sobre a literatura fantástica norteada pela corrente crítica do Estruturalismo, açambarcando essa literatura através de uma perspectiva genológica, na qual o fantástico foi disposto em meio a dois gêneros vizinhos, o maravilhoso e o estranho. Posteriormente, outros teóricos e estudiosos, teceram pressupostos que foram caros à problematização da complexidade da narrativa fantástica, ora aproximando-se, ora afastando-se da perspectiva todoroviana.

Todorov (2008), para caracterizar o fantástico, preza pelo sentimento da hesitação e da incerteza originados da experiência que o personagem e o leitor sentem diante dos fatos insólitos, oscilando entre uma explicação real ou sobrenatural para dados acontecimentos. Para Todorov, é a hesitação e não o medo o principal efeito deflagrado pela narrativa fantástica. Faz por isso uma crítica aos estudiosos que defenderam o medo como condição do fantástico e assegura que “[h]á narrativas fantásticas nas quais todo medo está ausente” (2008, p.41). Já David Roas (2014), ao reler Todorov, encaminha-se em relação a esse aspecto numa direção contrária, ao preconizar que o medo é basilar à narrativa fantástica, argumentando que, se não há esse sentimento, não há fantástico. Para o teórico catalão, o objetivo do fantástico é desestabilizar os códigos e realiza isso ao introduzir o “outro” e o oculto, espaços que estão além das estruturas limitadoras do humano e do real, e, por assim se caracterizarem, geram a reação do medo. A importância do medo é tão forte na leitura que Roas faz

da literatura fantástica a ponto de ele dedicar, em *Tras los límites de lo real* (2011), um capítulo especial a esse sentimento. Contudo Roas amplia o entendimento acerca do medo. Em primeiro lugar, realiza uma distinção entre medo e angústia para depois aproximá-los, porque ambos, de acordo com seu entendimento, suscitam uma impossibilidade de sentido, traduzindo-se numa inquietude. Para reforçar a sua tese, cita Maupassant: “Solo se tiene miedo realmente de lo que no se comprende” (Apud ROAS, 2011, p.85). Assim, a carência de compreensão é a geradora do medo, sendo este físico ou metafísico. O medo físico é aquele relacionado à ameaça física, à morte, por exemplo; e o medo metafísico é produzido em momentos em que nossas convicções sobre o real cessam ou são abaladas.

O estudioso brasileiro Júlio França (2012), em estudo sobre a literatura do medo, traz ao diálogo as teses de Freud sobre “O mal estar na civilização”. Para o criador da Psicanálise, há três formas de sofrimento humano e estas são ou oriundas da natureza, ou advindas de emoções relacionadas à angústia existencial do homem, ou sucedidas pelo medo do “outro”. Dessa forma, o estudo de Júlio França, por meio de Freud, parece harmonizar-se à ideia de Roas, aliando em uma única esfera de sentimento o medo e a angústia.

Um ponto praticamente consensual entre os teóricos que discutem a literatura fantástica é o fato de ela relacionar-se diretamente à percepção que o leitor, o narrador e os personagens têm do espaço no qual estes últimos estão inseridos. Para Todorov (2008, p.30), o leitor, ao ler uma narrativa fantástica, adentra em um mundo que *a priori* ele reconhece como o seu mundo real. Mas esse mundo “novo”, ficcional, não é regido pelas mesmas leis internalizadas pelo leitor,

porque há um acontecimento que abala as estruturas conhecidas, subvertendo-as. Para que haja essa percepção do acontecimento fantástico, necessita-se de uma interação do leitor com o mundo no qual os personagens habitam, realizando uma comparação e, ocasionalmente, a compreensão de que o acontecimento foge ao real, ou seja, é sobrenatural, insólito ou metaempírico.

Todorov redige esses pressupostos concordando com o texto de Roger Caillois: “todo o fantástico é ruptura da ordem estabelecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana” (*Apud*, 2008, p.32). Essa concordância com a ideia de Caillois incita outra afirmação do teórico búlgaro, a de que o mundo fantástico é povoado por criaturas vivas, fluidas e polimorfos e que, por sua estranheza, proporcionam hesitação no leitor.

É comum no decorrer das narrativas fantásticas que o espaço mude, sofra alterações, propiciando um imbricamento entre duas ou mais dimensões dentro de uma aparentemente única espacialidade, visto que se migra de um espaço semelhante ao mundo real, regido pelas mesmas leis naturais e familiares para um mundo novo, controlado por novas e diferentes leis naturais, povoado por seres poli e multiformes. Esse novo mundo é o espaço do inexplicável, no qual “o personagem protagonista se encontra repentinamente como se estivesse dentro de duas dimensões diversas, com códigos diversos à sua disposição para orientar-se e compreender” (CESERANI, 2006, p.73).

O fato de migrar de um espaço familiar e sólito para um sobrenatural e insólito possivelmente não acarreta um movimento de evasão da realidade por parte do leitor, pelo contrário, tal

fato tende a incitar uma reflexão sobre seu próprio mundo e de seus sentimentos perante este, fazendo com que o leitor possa questionar a sua percepção da realidade e a de sua própria imagem (ROAS, 2014, p.31-32), visto que “o espaço ficcional constitui-se como uma base por meio da qual o leitor será incitado a reler o ‘seu’ espaço ‘real’ a partir da visão que tem daquele espaço ‘irreal’ e insólito” (GAMA-KHALIL, 2012, p.37).

Ceserani (2006, p.77-80) e Gama-Khalil (2012, p.34) salientam a preferência das narrativas fantásticas por espaços escuros, lúgubres, sem ou com pouca luz, desbotados e fechados, até mesmo por espaços subterrâneos, de modo geral, espaços que remetem ao mundo noturno. Isso porque, em espaços soturnos, o ser humano produz menos inibidores de imaginação, ou seja, em espaços escuros, por ingerência da baixa produção desses inibidores, o homem começa a ver elementos estranhos e até mesmo insólitos, o que pode suscitar-lhe o medo.

Com base nessas reflexões, que podem ser aqui resumidas na ideia de que o espaço será na literatura fantástica muitas vezes o grande dispositivo diegético responsável pela irrupção do insólito, voltaremos nosso olhar para duas narrativas produzidas no Brasil cujos enredos partem de uma base bem espacial: o cenário do sertão brasileiro.

O CHÃO QUE VACILA: OS ESPAÇOS FÓBICOS NO CONTO “UMA NOITE SINISTRA”, DE AFONSO ARINOS

A narrativa “Uma noite sinistra” (1961), de Afonso Arinos, extraída da coletânea de contos fantásticos organizada por Jacob Penteadado no livro *Obras-primas do conto fantástico* (1961), é pertinente e instigante para os estudos sobre a literatura fantástica,

pois dá ao estudioso que irá analisá-la uma liberdade para escolher a teoria que utilizará durante a análise, visto que tanto a teoria exposta por Todorov como a por Roas são visões pertinentes e plausíveis para pensar sobre o conto.

“Uma noite sinistra” é um recorte de um conto maior, “Assombramento”, sendo esse escrito em quatro partes. A narrativa aqui analisada contempla as partes II e III do conto, que narra a história de Manuel Alves, o cuiabano, um corajoso arrieiro que durante a noite explora as imediações de uma fazenda antiga e aparentemente abandonada. Para provar que nada há de sobrenatural no lugar, o Corajoso arrieiro decide passar a noite lá. Porém, com o desenrolar da narrativa, seu ceticismo esvai-se e Manuel acredita que está sendo vítima das brincadeiras e das artimanhas do demônio. Durante a leitura do texto de Arinos, o leitor pode experimentar variados sentimentos e sensações, da hesitação ao medo. Ele pode hesitar entre uma explicação racional e uma irracional (como postula Todorov) para os acontecimentos narrados, podendo estes ser explicados como sons e barulhos oriundos da natureza, os quais são amplificados pela imaginação do narrador ou como manifestações demoníacas que visam causar algum mal ao narrador-personagem. Entretanto, o foco deste trabalho não é discutir especificamente a hesitação no conto de Arinos, mas os elementos espaciais que suscitam medo no texto. Para tanto, incidamos nosso olhar sobre o que ocorre na trama.

Como já expusemos, o conto transcorre durante a noite e esta é por excelência uma ambiência geradora do medo, em função de nela habitarem demônios, assassinos, feras entre outros seres que podem provocar algum mal aos homens. O homem a teme,

porque se encontra exposto aos ataques dos agentes das trevas, não percebendo a aproximação deles e, conseqüentemente, não conseguindo se proteger (DELUMEAU, 2009, p.138-141). A sociedade aprendeu a temer a noite, compreendendo-a como uma entidade que prega peças no homem, deformando suas visões do real e fazendo-o ver imagens possivelmente inexistentes, instigando a sua mente a imaginar e projetar agentes que atentarão contra a sua vida. A noite e espaços escuros e lúgubres incitam o medo e a invenção de agentes fóbicos, porque a falta de luz diminui a produção de inibidores da imaginação (KEHL, 2007, p.89), o que leva o homem a inserir nesses espaços tudo aquilo que imagina, eventos que vão atentar contra sua vida e integridade física, situações que não compreende ou aceita, como a morte e os elementos e fatos a ela relacionados.

A noite pode ser lida e pensada a partir da concepção de *cronotopo*, pois nela imbricam tempo e espaço. Tal conceito envolve “a fusão dos índices espaciais e temporais em um todo inteligível e concreto” (AMORIM, 2006, p.102). O tempo é percebido a partir das transformações pelas quais o espaço passa, enquanto que este só se torna carregado de sentido a partir das ações do tempo, das personagens e da diegese. Percebe-se o tempo transcorrido a partir da “caminhada” que a lua faz no céu noturno e a incidência de luz sobre o mesmo. Na narrativa fantástica, tempo e espaço fundem-se, formando as imagens da noite e gerando sentidos quase sempre relacionados ao mistério e desencadeadores do medo. Mikhail Bakhtin, que cria o termo *cronotopo* a partir da teoria da relatividade de Albert Einstein, defende a função agregadora do cronotopo nas narrativas: “É no cronotopo que os nós do enredo

são feitos e desfeitos. Pode-se dizer francamente que a eles pertence o significado principal gerador do enredo” (1990, p.355). No caso da narrativa de Afonso Arinos e de Bernardo Guimarães o cronotopo da noite assume essa função do nó gerador do principal efeito de sentido: o medo.

Entende-se que a noite e os espaços escuros dão vazão à face mais irracional do homem; por menor que seja, acender uma luz ou criar uma fonte de luz aflora uma semente de racionalidade no ser humano. Durante a sua incursão pela fazenda, Manuel Alves produz uma pequena fonte de luz, “Assim alumiado o pátio, o arrieiro acendeu o rolo e começou a percorrer as estrebarias meio apodrecidas, os paióis, as senzalas em linha, uma velha oficina de ferreiro com o fole esburacado e a bigorna ainda em pé” (ARINOS, 1961, p.147). A presença da luz faz com que o arrieiro veja o que está em volta dele, mas essa pequena luz não lhe descortina um espaço idílico ou agradável, pelo contrário, mostra um espaço abandonado, castigado pelo tempo, tem-se um chão em decomposição que não dá sustentação ou estabilidade para quem pisa nele, o fole está esburacado, não retendo o ar dentro de si para produzir som, ou seja, nada ali cumpre a sua função por causa do abandono e falta de uso, sendo maus presságios.

Enquanto caminha pela fazenda abandonada, o personagem se vê diante de “(...) uma caveira alvadia de boi espácio, fincada na ponta de uma estaca, [que] parecia ameaçá-lo com a grande armação aberta” (ARINOS, 1961, p.147). Temos mais um elemento que compõe o espaço da fazenda que remete à morte, à decadência e até mesmo ao satanismo. A caveira é por excelência ligada aos mortos, compõe o esqueleto, que pode ser entendido como “uma ameaça inesperada, no meio da vida” (LEXIKON, 2007, p.89), mais um mau agouro para o

personagem. Já a presença de chifres da imagem da caveira bovina reforça as representações religiosas cristãs do demônio.

Quando Manuel penetra a parte interna da casa, imediatamente repara no teto da mesma:

O teto de estuque, oblongo e escantilhado, rachara, descobrindo os caibros e rasgando uma nesga de céu por uma frincha de telhado. Por aí corria uma goteira no tempo das chuvas e, embaixo, o assoalho podre ameaçava tragar quem se aproximasse despercebido. (ARINOS, 1961, p.148)

Segundo Bachelard (1978), em sua análise das topofilias, a casa é um espaço idílico, agradável, seguro para quem mora nela, um refúgio contra os males e as intemperanças externas, ela dá a sensação de estabilidade. Mas a casa do conto de Arinos não é revestida desse significado, ela, nesse caso, representa um espaço da topofobia. O termo topofobia, que se contrapõe à topofilia, é designado por Yi-Fu Tuan como o espaço da aversão, do medo (1980). A casa, na qual Manuel entra, não é a dele ou de algum conhecido, ela está, na verdade, abandonada e em péssimo estado de conservação, estando imprópria para ser habitada. O teto comprido está rachado, permitindo que a chuva e a noite invadam facilmente o espaço interno, ou seja, invasores externos transitavam e maculavam aquele espaço, corrompendo-o. Manuel, em meio à noite escura, encontra-se entre dois espaços perigosos: no espaço interno não se sente seguro, mas o espaço externo, naquela hora da noite, avulta-se a ele também como nefasto e medonho. Marilena Chauí (2009), ao dissertar sobre o medo, parece sintetizar o momento de impasse e medo vivido pelo protagonista de Arinos:

O fechado, propício à emboscada e o aberto que nos expõe ao nada. Onírico e mítico, ser dos confins inalcançável pela geometria, o espaço é mistério absoluto. Além de cada paisagem somente outra paisagem, além de cada horizonte apenas outro horizonte. Rasteado de sinais, dá medo. (2009, p.33)

A penúria da casa, sua falta de proteção contra ameaças externas são expressas no seguinte excerto:

A janela, num grito estardalhaçante, escancarou-se e uma rajada rompeu por ela adentro latindo qual matilha enfurecida; pela casa toda houve um tatar das portas, um ruído de reboco que cai das paredes altas e se esfarinha no chão.

A chama do rolo apagou-se à lufada e o cuiabano ficou só, babatando na treva. (ARINOS, 1961, p.149)

Tal passagem no texto de Arinos faz lembrar o trecho do poema “O corvo”, de Edgar Allan Poe, em que a ave de plumagem negra que dá título ao poema invade a casa do eu-lírico trazendo maus presságios e agouros. O vento que penetra violentamente a janela, na narrativa de Arinos, traz consigo o frio e latidos de animais externos à casa, causando um aterrorizante bater de portas, que prejudica, ainda mais, a estrutura da morada, tornando-a mais sombria. Esse mesmo vento que abala a estrutura física daquela residência abandonada, também desestrutura psicologicamente o personagem, pois o mergulha na escuridão, ao apagar a sua única fonte de luz. A perda da luz simboliza a perda da razão por parte de Manuel e é a partir desse momento que ele passa a acreditar que está sendo perseguido por um ser maléfico, fazendo-o crer que algum ente sobrenatural quer bulir com ele, causar-lhe algum mal.

A princípio, Manuel não se deixa abater pelo medo ou pela falta de luz, ele tenta recobrar a razão, reestabelecendo o fogo que iluminava o espaço.

Lembrando-se da binga, sacou-a do bolso da calça; colocou a pedra com jeito e bateu-lhe o fuzil; as centelhas saltavam para a frente, impelidas pelo vento, e apagavam-se logo. Então, o cuiabano deu uns passos para trás, apalpando até tocar a parede do fundo. Encostou-se nela e foi andando para os lados, roçando-lhes as costas, procurando o entrevão das janelas. Aí, acorrou-se e tentou de novo tirar fogo: uma faisczinha chamuscou o isqueiro e Manuel Alves soprou-a delicadamente, alentando-a com carinho; a princípio, ela animou-se, quis alastrar-se, mas de repente sumiu-se. (ARINOS, 1961, p.149-150)

Nota-se no trecho citado que Manuel tenta criar uma nova chama, fazer uma fogueira, mas o vento e o espaço não permitem isso; quando ele consegue produzir uma fagulha, logo ela se esvai. O personagem, outrora corajoso, sente-se acossado e procura um lugar mais seguro, mais propício para produzir e manter o fogo, mas tal lugar não existe naquela casa. Essa passagem ilustra a tentativa infrutífera do personagem de recobrar a razão; sua imagem nesse momento assemelha-se à de um animal acuado que busca um lugar seguro para se acalmar, para fazer o medo dissipar-se.

Quando Manuel não consegue acender o fogo e o medo assume o controle de suas ações, sai da posição defensiva na qual ele se encontrava e passa para o ataque, dando vazão a seu lado animalesco e irracional. Corre pela casa desorientado e de forma agressiva, sem se ater onde pisava. Até que

[c]omeçou a sentir que tinha caído num laço armado, talvez, pelo maligno. De vez em quando, parecia-lhe que uma cousa lhe arrepelava os cabelos e uns animálculos desconhecidos perlustravam seu coro em carreira vertiginosa. Ao mesmo tempo, um rir abafado, uns cochichos de escárnio pareciam acompanhá-lo de um lado e de outro. (ARINOS, 1961, p.151)

Ao sentir que havia caído aparentemente em uma armadilha, ele começa uma árdua luta com o mal ou com o que ele pensa ser uma materialização demoníaca. Atordoado, Manuel não consegue diferenciar a fantasia da realidade e começa a ver e a sentir uma aura diabólica rondando-o. Se antes ele não prestava atenção onde pisava, agora ele está tresloucado, projetando seus medos e a ira oriunda destes em todo o espaço. Sua luta é interrompida por uma tragédia no momento em que, atordoado pelo medo, pisa em falso: “o assoalho podre cedeu e um barrote, róido de cupins, baqueou sobre uma coisa que se desmoronava embaixo da casa” (ARINOS, 1961, p.153). A casa prega uma peça em Manuel, que literalmente cai em uma armadilha. O que encontramos na narrativa é a junção do medo físico e do metafísico, visto que o protagonista vê-se diante de eventos que não consegue explicar pelas leis da lógica, por uma ótica minimamente racional, e ao mesmo tempo isso que o apavora pode atentar contra a sua vida. O que é aquilo que o assusta? Um fantasma, um ser demoníaco? E este, que se encontra em um espaço além da vida, seria capaz de suprimir-lhe a vida? O medo metafísico, que desencadeia o medo físico, advém de uma espécie de fobia do desconhecido, fantasma ou demônio, algo que escapa à ordem da compreensão e por isso não só inquieta Manuel, mas o deixa amedrontado, aterrorizado. Tal terror não só

existe, assim, em função de um possível encontro concreto com o impalpável, o desconhecido, porém também e especialmente porque esse desconhecido pode vir a ser a causa de sua morte.

Vale observar ainda que os medos iniciais de Manuel são gerados por barulhos que ele quer acreditar que provêm da natureza. Teríamos, nesse caso, o que Delumeau (2009) descreve como uma visão anímica do universo, em função de a natureza e a própria casa, afetada pela destruição natural, manifestarem-se como se tivessem vida.

O que vimos no conto de Afonso Arinos ilustra muito bem a composição dos seres e acontecimentos horrendos, na visão de Noël Carroll (1999), que é caracterizada pela fusão. Criaturas e fatos que causam o medo são transgressores, uma vez que violam “as distinções categóricas como dentro/fora, vivo/morto”. Os espaços interno e externo da casa se confundem, desolam o protagonista, porque ambos representam a insegurança, a suscetibilidade ao perigo; e o ser que apavora o protagonista, caso seja um fantasma ou demônio, situa-se numa atopia, para além da delimitação entre vida e morte, por isso fazem com que sua coragem se desfaça totalmente.

Manuel, ao longo da narrativa percorre intimamente os estados de coragem, incerteza, receio, medo, horror e, se pensarmos no efeito de espelho, de que trata Noël Carroll ao tratar do horror artístico, pressupomos que o leitor desse conto de Arinos também pode experimentar quase que passo a passo os estados emocionais vivenciados pelo protagonista da história. Para explicar isso, Carroll vale-se de um exemplo relacionado à sua área de estudo

e atuação, o cinema: “no horror, as emoções dos personagens e as do público estão sincronizadas em certos aspectos importantes, como podemos facilmente observar numa matinê de domingo no cinema do bairro” (1999, p.34). Hesitação, angústia, medo, experiências possíveis. O certo é que o leitor do conto experimenta, pelo suspense gerado na narrativa, uma sensação de instabilidade. Os vazios narrativos, as lacunas textuais (ISER, 1979) deixam em suspense o porvir do texto e da sua recepção.

OS OSSOS QUE SE MEXEM NA SEPULTURA: OS ESPAÇOS TOPOFÓBICOS EM “A DANÇA DOS OSSOS”, DE BERNARDO GUIMARÃES

Publicado em 1871, “A dança dos ossos” é um dos três contos que compõem o livro *Lendas e romances*. Nessa narrativa, há o embate das crenças de dois distintos indivíduos em volta de uma fogueira durante a noite: o narrador-personagem, o qual não possui nome, e Cirino, seu interlocutor. O primeiro é um cético homem da cidade que está viajando pelos sertões de Goiás e Minas Gerais, enquanto que o último é um barqueiro supersticioso. A figura do cético, nesse conto de Bernardo Guimarães, equivale à representação inicial de Manuel Alves, do conto de Arinos, como o sujeito corajoso. Tem-se, então, uma simetria na composição dos elementos da trama fantástica que tem seu foco na deflagração do medo.

Observa-se que há duas narrativas no conto de Bernardo Guimarães: uma focalizada em Cirino e no narrador-personagem, que tenta racionalizar o caso dos ossos dançantes, e outra na morte de Joaquim Paulista, que originara lenda de tais ossos.

O conto de Bernardo Guimarães inicia-se com uma apresentação espacial, o leitor é imerso em um cenário distante das cidades e das pessoas.

A noite, límpida e calma, tinha sucedido a uma tarde de pavorosa tormenta, nas profundas e vastas florestas que bordam as margens do Parnaíba, nos limites entre as províncias de Minas e de Goiás. (GUIMARÃES, 2009, p.1)

O conto do autor ouro-pretano é introduzido por um cronotopo, de forma bem semelhante ao do outro escritor mineiro. A noite de Guimarães é descrita como tranquila e com a presença da lua, visto que é atribuído à mesma o adjetivo “límpida”. Em contrapartida, a tarde que a antecede é descrita como chuvosa, que atrasa a viagem do narrador. Porém, o mais revelador é a descrição que se tem do espaço terrestre.

O símbolo da floresta emerge como um arauto de medo, pois traz consigo a ideia de natural, selvagem e indomável, porque tem como seu oposto os campos cultivados, que são dominados, familiares e humanizados. A floresta, segundo Tuan (2005), é um labirinto pelo qual os caminhantes se aventuram, podendo, no meio desta, se desorientarem, se perderem e, conseqüentemente, serem atacados por bandidos, bruxas, demônios ou algum outro ser que visa causar algum mal. O significado que Tuan (2005) reveste a floresta pode ser utilizado na análise que se faz desse espaço no conto de Bernardo Guimarães. Joaquim Paulista é atacado por Timóteo e seu camarada na floresta, porque o primeiro estava amasiado com Carolina, antiga companheira de Timóteo, e este, para se vingar, leva Joaquim para a floresta com a desculpa de caçar animais e o mata.

Após ser apresentado o espaço em que transcorrerá a narrativa, os dois protagonistas são descritos, principalmente Cirino. O narrador desenha o barqueiro da seguinte forma:

De bom grado eu o compararia a Caronte, barqueiro do Averno, se as ondas turbulentas e ruidosas do Parnaíba, que vão quebrando o silêncio dessas risonhas solidões cobertas da mais vigorosa e luxuriante vegetação, pudessem ser comparadas às águas silenciosas e letárgicas do Aqueronte. (GUIMARÃES, 2009, p.3)

Caronte, na Mitologia Grega, é o barqueiro que atravessa as almas dos mortos pelos quatro rios infernais após o pagamento de uma moeda, o óbolo. Representado como um velho feio e magro, porém vigoroso, possui barba longa, grisalha e eriçada; ele veste um manto sujo e em farrapos, além de um chapéu redondo (BRANDÃO, 1986, p.316-317). Ao comparar Cirino a Caronte, ele instaura uma ideia de medo e repulsa ao redor do personagem e, até mesmo, imputa uma aura pagã ao mesmo. O narrador só não o faz totalmente, pois os rios que eles navegam são diferentes, o Parnaíba possui águas agitadas e corredeiras de difícil navegação, o que o caracteriza por ser selvagem e ainda não domado; enquanto que o Aqueronte é um rio calmo e silencioso, como a morte. Ou seja, Cirino é tido como um vivente que habita os espaços selvagens, da morte e do medo.

O narrador e o barqueiro entram em um diálogo acerca da credence do último, que afirma ter visto um esqueleto se montar em uma noite de sexta-feira. Cirino descreve o ocorrido da seguinte forma:

Enquanto eu estou esporeando com toda a força a barriga do burro, salta lá, no meio do caminho,

uma cambada de ossinhos brancos, pulando, esbarrando uns nos outros, e estalando numa toada certa, como gente que está dançando ao toque de viola. Depois, de todos os lados, vieram vindo outros ossos maiores, saltando e dançando da mesma maneira. (GUIMARÃES, 2009, p.8)

Concorda-se com a análise que Júlio França faz em “Monstros reais e monstros insólitos: aspectos da Literatura do Medo no Brasil”, visto que o insólito fato descrito por Cirino pode não suscitar medo no leitor, visto que “não representa uma ameaça letal” (FRANÇA, 2012, p.191) à vida do personagem por estar no campo da memória, mas pode ser descrita como uma cena grotesca, pois há uma mescla de riso e horror. O que não significa que Cirino não sinta medo, como pode ser observado no seguinte excerto, no qual podem ser observadas as manifestações físicas do medo no corpo humano: “Eu não sei o que era feito de mim!... Eu estava sem fôlego, com a boca aberta querendo gritar e sem poder, com os cabelos espetados; meu coração não batia, meus olhos não pestanejavam” (GUIMARÃES, 2009, p.10).

As manifestações físicas do medo são consequências da experiência do barqueiro com um acontecimento da ordem do insólito. Insólito, para Lenira Covizzi, carrega consigo e desperta no leitor “o sentimento do *inverossímil*, *incômodo*, *infame*, *incongruente*, *impossível*, *infinito*, *incorrigível*, *incrível*, *inaudito*, *inusitado*, *informal*” (1978, p.26). Ossos dançarem não é uma experiência comum no real prosaico e esse evento começa a estabelecer na narrativa a abertura para a instalação do medo de Cirino e colocado como possibilidade de experiência ao leitor.

Após a exposição da insólita experiência de Cirino, o narrador tenta racionalizar a mesma, na tentativa de enquadrá-la como um acontecimento estranho e *sui generis* criado pela mente embriagada do barqueiro. É bom lembrar o que Todorov (2008) assinala como recurso muito utilizado pela literatura fantástica para construir a hesitação é o fato de os eventos sobrenaturais serem plausíveis de explicação por meio dos efeitos das drogas e a embriaguez de Cirino entra nesse caso. O leitor pode perguntar-se se o fato de os ossos dançarem está relacionado a um acontecimento de ordem sobrenatural ou se essa visão foi fruto de sua embriaguez.

Tua imaginação, exaltada a um tempo pelo medo e pelos repetidos beijos que davas na tua guampa, é que te fez ir voando pelos ares nas garras de Satanás. Escuta; vou te explicar como tudo isso te aconteceu muito naturalmente. Como tu mesmo disseste, entraste na mata com bastante medo, e, portanto, disposto a transformar em coisas do outro mundo tudo quanto confusamente vias no meio de uma floresta frouxamente alumiada por um luar escasso. (GUIMARÃES, 2009, p.13)

O narrador se vale dos mesmos argumentos que Kehl (2009) utiliza para refletir sobre o medo, que a escassez/carência de luz faz com que a mente, no presente caso já turva por influência do álcool, projete na floresta figuras do imaginário fórbico do barqueiro, ou seja, o narrador, visando racionalizar o ocorrido, afirma que a experiência insólita que Cirino tivera fora apenas um engano criado pela mente embriagada do barqueiro. O narrador afirma que tal fato é algo normal, que ele mesmo já havia caído em uma peça criada por sua mente, “Eu ia viajando sozinho — por onde não importa — de noite, por um caminho estreito, em cerradão

fechado, e vejo ir, andando a alguma distância diante de mim, qualquer coisa, que na escuridão não pude distinguir” (GUIMARÃES, 2009, p.15). O imbricamento entre solidão, noite e o espaço denso e desértico do cerrado faz com que o narrador “veja alguma coisa” que ele imaginara serem dois negros caminhando com um terceiro, um corpo morto dentro de uma rede, os quais corriam a sua frente e não davam passagem para o mesmo, enquanto que, na realidade, o que ele estava a sua frente era uma vaca malhada. A história contada pelo narrador tinha por propósito desacreditar Cirino, colocando-o como uma pessoa supersticiosa, porém percebe-se que os mesmos elementos espaciais contribuem para que ambos os personagens sintam medo.

O espaço da floresta e do sertão são os principais elementos topofóbicos do conto, como pode ser observado no seguinte excerto: “Uma aparição daquelas, em lugar tão ermo e longe de povoação, não deixou de me causar terror” (GUIMARÃES, 2009, p.16). Como aponta Menon (2013), a natureza é um espaço fértil para criação da atmosfera fóbica, sendo um lugar ideal para todo e qualquer tipo de ameaça se encarnar e se esconder, principalmente os sertões, pois são espaços cercados de mitos, mistérios e superstições, são espaços fronteiros onde a lei do desconhecido domina.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentre os espaços topofóbicos planteados na literatura brasileira, os espaços rurais e/ou naturais abundam, uma vez que deles emergem seres sobrenaturais; locais ermos e afastados são fronteiros, dividem os espaços entre conhecidos e desconhecidos e tais elementos são utilizados principalmente por autores

com propensão a temáticas sertanistas, caso de Afonso Arinos, Bernardo Guimarães, Bernardo Élis, Hugo de Carvalho Ramos e Monteiro Lobato.

Os autores mineiros aqui analisados criam a atmosfera de suspense a partir da imagem cronotópica da noite. É nela que o insólito irrompe, já que a ausência de luz vai repercutir na ausência da razão. Espaços escuros, casas decadentes e abandonadas, florestas do sertão, configuram-se como locais do medo, em função de criarem uma densa e fértil atmosfera fóbica, o que possibilita que o medo brote nos personagens e possivelmente no leitor. Arinos constrói um espaço fóbico ricamente ilustrado e descritivo, tornando viável uma análise exclusivamente do espaço em suas obras. A casa, por si só, abandonada e invadida pelos efeitos e eventos da natureza – como o vento –, é capaz de gerar toda a atmosfera horrorífica da narrativa.

No conto analisado, o escritor utiliza uma casa abandonada e em péssimo estado para ser o pano de fundo fóbico, sem ela não seria possível instaurar a aura fóbica no conto. Se a casa estivesse em bom estado não geraria medo; foi necessária a presença misteriosa da noite, um dos elementos mais recorrentes na Literatura Fantástica como aponta Ceserani (2006). Além disso, foi necessário que o narrador enfatizasse a transformação do protagonista em contato com a casa abandonada: da coragem ao medo extremos, da valentia à irrupção de credices em entidades sobrenaturais e demoníacas. Portanto, cremos que a rica espacialização presente na narrativa – descrições minuciosas, *closes* em imagens espaciais – são a garantia para a inserção dessa narrativa na literatura fantástica.

Já Bernardo Guimarães não descreve com tanto destaque seus espaços, porém os povoa com tipos fóbicos e insólitos. Instaurar o medo no conto “A dança dos ossos” só foi possível graças ao espaço do sertão, sem ele e toda a idéia de superstição, lendas e credices que traz consigo, os acontecimentos narrados não teriam todo o impacto do insólito.

Os espaços são, nessas narrativas analisadas e, de forma geral, na literatura fantástica, portadores de porosidades, isto é, além de serem espaços físicos descritos, funcionam como espaços de linguagem que suscitam o oscilar de sentidos, gerando o suspense e o medo. Podemos considerá-los, assim, como lacunares, zonas intersticiais que se abrem ao leitor em plena potência de significação.

REFERÊNCIAS

- ARINOS, Afonso (1961). “Uma noite sinistra”. In: PENTEADO, Jacob. *Obras-primas do conto fantástico*. São Paulo: Martins, p.147-153.
- BACHELARD, Gaston (1978). “A poética do espaço”. In: BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. Trad. Joaquim José Moura Ramos et al. São Paulo: Abril Cultural, p.182-354.
- BAKHTIN, Mikhail (1990). *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Bernardini et al. São Paulo: Hucitec; UNESP.
- BOSI, Alfredo (2006). *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix.
- BRANDÃO, Junito de Souza (1986). *Mitologia grega*. V.1. Petrópolis: Vozes.
- CARROLL, Noël (1999). *A filosofia do horror ou os paradoxos do coração*. Trad. Roberto Ferreira. Campinas: Papyrus.
- CESERANI, Remo (2006). *O fantástico*. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR.
- CHAUÍ, Marilena (2009). “Sobre o medo”. In: NOVAES, Aduino (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, p.33-82.

COVIZZI, Lenira Marques (1978). “Uma ficção insólita num mundo insólito”. In: *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, p.25-47.

DELUMEAU, Jean (2009). *História do medo no ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras.

FRANÇA, Júlio (2012). “Monstros reais, monstros insólitos: aspectos da Literatura do medo no Brasil”. In: GARCIA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina (org.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, p.187-195.

FURTADO, Filipe (1980). *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins (2012). “As teorias do fantástico e a sua relação com a construção do espaço ficcional”. In: GARCIA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina (Orgs.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, p.30-38.

GUIMARÃES, Bernardo (2009). “A dança dos ossos”. In: MARCHEZAN, Luiz Gonzaga (Ed. e Org.). *O conto regionalista: do romantismo ao pré-modernismo*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, p.1-30.

ISER, Wolfgang (1979). “A interação do texto com o leitor”. In: LIMA, Luiz Costa (Org. e Trad.) *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

KEHL, Maria Rita (2007). “Elogio do medo”. In: NOVAES, Adauto. *Ensaio sobre o medo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, p.89-110.

LEXIKON, Helder (2007). *Dicionário de símbolos*. 7.ed. São Paulo: Cultrix.

MENON, Maurício César (2013). “Espaços do medo na literatura brasileira”. In: GARCIA, Flávio; FRANÇA, Júlio & PINTO, Marcello de Oliveira (Orgs.). *As arquiteturas do medo e o insólito ficcional*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, p.79 -91.

POE, Edgar Allan (2001). *Ficção completa, poesia & ensaios*. Trad. Oscar Mendes; Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

ROAS, David (2014). “A ameaça do fantástico”. In: ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Editora UNESP, p.29-74.

_____. (2011). *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.

TODOROV, Tzvetan (2008). *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Castello. São Paulo: Perspectiva.

TUAN, Yi-Fu (2005). *Paisagens do medo*. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP.

_____. (1980). *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL.

VOLOBUEF, Karin (2012). "E. T. A. Hoffmann e o mundo fantástico". In: VOLOBUEF, Karin; WIMMER, Norma e ÁLVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera (Orgs.). *Vertentes do fantástico na literatura*. São Paulo: Annablume; FAPESP; UNESP Pró-Reitoria de Pós-Graduação, p.173-186.

07

**O CONFRONTO DO REAL E DO IMPOSSÍVEL EM
DOIS CONTOS DE JOÃO GUIMARÃES ROSA**

Antonia Marly Moura da Silva

Recebido em 05 abr 2016. Antonia Marly Moura da Silva – doutora em Letras (USP), docente da UERN, pós-doutoranda da UC-FLUC, atuando no Mestrado e Doutorado do PPGL/UERN e Mestrado no PPCL/UERN na área de Literatura Brasileira. Produção bibliográfica mais significativa: “Arquétipos da dualidade feminina no conto Desenredo de João Guimarães Rosa”, *Letras de hoje*, 2012; “Figurações do insólito – o fantástico no conto Teleco, o coelhinho de Murilo Rubião”, *Letras & Letras*, 2012; “Múltiplas figurações do olhar em dois contos de João Guimarães Rosa”, *A narrativa de ficção: múltiplas feições*, 2016. Membro do Grupo de Estudos Críticos da Literatura – GECLIT/UERN e Grupo de Pesquisa em Linguística e Literatura – GPELL/UERN, com interesse no estudo da ficção de João Guimarães Rosa, do gênero conto e do fantástico. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3232000415474975>. Contato: marlymouras@uol.com.br

Resumo: Este trabalho pretende analisar os contos “Um as formas” e “Estória n. 03” integrantes de *Tutaméia: terceiras estórias* (1979) de João Guimarães Rosa, dando destaque à aliança que se estabelece entre o real e o impossível na engenharia do texto e no arcabouço da linguagem literária. Para tal direcionamento, o viés teórico convocado é a

noção contemporânea de fantástico, em particular a concepção endossada por Cortázar (2008), Calvino (2004) e Roas (2011, 2014), dentre outros estudiosos do gênero que destacam a dimensão transgressora da realidade para além do textual, sobretudo a noção de que o fantástico se instala no entrelaçamento do natural e do sobrenatural, do estranho e do familiar, do possível e do impossível. **Palavras-chave:** João Guimarães Rosa; Narrativa Fantástica; Duplo.

Abstract: This paper intends to analyze the short stories “Umas formas” and “Estória n. 03” which integrate the work *Tutaméia: terceiras estórias* (1979) by João Guimarães Rosa, highlighting the alliance that is established between the real and the impossible in the textual architecture and in the framework of the literary language. For such purpose, the theoretical perspective adopted is the contemporary notion of fantastic, particularly that one endorsed by Cortázar (2008), Calvino (2004) and Roas (2011, 2014), among other scholars of the genre, that highlight the transgressive dimension of reality beyond the textual, especially the notion that the fantastic takes place in the interlacement between the natural and the supernatural, the strange and the familiar, the possible and the impossible.

Keywords: João Guimarães Rosa; Fantastic Narrative; Double.

INTRODUÇÃO

Neste trabalho pretende-se destacar a configuração do insólito ficcional na obra de João Guimarães Rosa à luz da perspectiva conceitual contemporânea sobre o fantástico, sobretudo a

noção de que o insólito se estabelece no conflito entre o real e o impossível, na rejeição da realidade como ponto de referência na composição do discurso mimético e na coexistência de fenômenos que subvertem a concepção que temos de realidade. Trata-se de uma leitura da ficção rosiana que busca sublinhar aspectos de análise e crítica literárias, atentando, sobretudo, para o fato de que é pela ótica do “desvio” que o discurso mimético do escritor mineiro revela uma visão de mundo que somente é possível pelo viés da metáfora, do mito e da poesia. Para tanto, é necessário que o leitor admita novas leis da natureza sem as quais é inviável a compreensão do movimento circular entre valores como o normal e o anormal, o natural e o sobrenatural.

Para tal direcionamento, convém ressaltar incursões teóricas merecedoras de destaque para a compreensão do fantástico na atualidade, dentre as quais a visão de Ceserani (2006) que identifica procedimentos formais e retóricos consagrados pelo gênero, ferramentas que potencializam não somente a expressão do natural e do sobrenatural, mas, principalmente, aspectos da vida ainda não explorados. Calvino (2004) que aponta confluência de realidades na expressão do real quando se deparam duas “realidades distintas”: a possível e a impossível, o que resulta em um efeito de oscilação de níveis de realidades inconciliáveis. Roas (2014) que destaca a dimensão transgressora para além do textual, cujo objetivo reside em questionar aquilo que concebemos como real e revelar a estranheza de nosso mundo. Trata-se, por assim dizer, de um pacto ficcional em que prevalecem conexões entre a linguagem e o real.

Sob tal perspectiva, o propósito é ressaltar a ficção de João Guimarães Rosa para além do signo do regionalismo, pois verifica-

se em sua produção literária a combinação de sistemas metafóricos – alimentados pela metafísica e pelo imaginário – que enaltecem estados mentais, o sonho e a loucura, utilizados para exprimir uma visão encantatória do mundo e do “homem humano”.

É, pois, seguindo tal linha de pensamento, que nos propomos a identificar certas determinantes do fantástico rosiano, elegendo dois contos de *Tutaméia: terceiras estórias* (1979) – “Umas formas” e “Estória n. 3” –, narrativas em que o insólito se configura sob facetas diversas; no primeiro, ligado à vertente visionária, através de aparições fantasmagóricas, representado no aparecimento de um monstro/fantasma, causador da perturbação dos moradores do lugar; no segundo, por sua vez, o duplo como manifestação do fantástico – a transformação da personagem masculina, ser medroso que subitamente encarna a performance de um valentão. Nesses contos, o escritor mineiro valoriza um mundo diegético em que o mistério e o extraordinário exaltam uma lógica das coisas para além da percepção rotineira, pois, ao tratar de fatos banais do cotidiano, o insólito irrompe em suas múltiplas figurações, potencializando um confronto entre realidade e irreabilidade, o possível e o impossível, o estranho e o familiar, questão que nos remete oportunamente para o que afirma Roas sobre a natureza da literatura fantástica:

(...) el relato fantástico sustituye la familiaridad por lo extraño, nos sitúa inicialmente en un mundo cotidiano, normal (el nuestro), que inmediatamente es asaltado por um fenómeno imposible – y, como tal, incompreensible – que subvierte los códigos – las certezas – que hemos diseñado para percibir y comprender la realidad. En definitiva, destruye nuestra concepción de lo real y nos instala en la inestabilidad y, por ello, en la absoluta inquietude. (2011, p.14)

Frente a isso, nosso propósito nesse estudo é suscitar uma reflexão sobre o modo como João Guimarães Rosa delineia em suas narrativas a realidade e seus limites ou a transgressão de uma legalidade instaurada.

FANTÁSTICO OU FANTÁSTICOS?

Da antiguidade aos dias atuais, o fantástico assumiu diferentes formas em conformidade com o contexto histórico. Privilegiado na literatura dos séculos XVIII e XIX, destacou-se como oposição ao racionalismo radical valorizado desde o Iluminismo. Nesta perspectiva, para compreendermos a especificidade da forma narrativa referida, consideramos oportuno levantar perspectivas conceituais consagradas sobre a literatura fantástica. Todorov (2008), significativa referência na área, um divisor de água nos estudos sobre os traços distintivos do gênero, postula que o fantástico se dá no ato de uma hesitação da parte do leitor diante de eventos que rompem com a lógica natural das coisas, ocorre quando o leitor não consegue explicação racional para os fatos narrados e não aceita esse acontecimento como natural. Na perspectiva todoroviana, quando é possível uma explicação racional para os acontecimentos considerados insólitos, o fato é classificado como estranho e não como fantástico. O autor esclarece que o estranho se refere ao sobrenatural explicado, enquanto o sobrenatural aceito seria a marca do maravilhoso. Irène Bessièrre define o fantástico,

não pela hesitação causada no leitor entre o natural e o sobrenatural, ideia central na teoria de Todorov, mas pela contradição da recusa mútua e implícita das duas ordens. No fantástico ocorre o esvaziamento da significação, proveniente

exatamente dessa antinomia, desestabilizando o sistema estável do leitor e instaurando o conflito. (Apud TURCHI, 2003, p.154)

Cortázar (2008) por sua vez considera que a literatura fantástica opera um corte na realidade cotidiana, opondo-se ao que ele denomina de “falso realismo”. Assim, o fantástico tende a se opor à racionalidade que impera nas relações humanas cotidianas, pois nem tudo pode ser explicado pela ciência e pela razão. Em síntese, Cortázar situa a quebra da “normalidade” como a marca primeira do gênero fantástico. Na visão de Calvino (2004), o fantástico ocorre quando os fatos narrados lidam essencialmente com acontecimentos inquietantes para o ser humano, trazendo à tona sentimentos de terror e medo, por exemplo. Aponta duas formas assumidas pelo fantástico na ficção do século XIX, o “fantástico visionário” e o fantástico de natureza “mental, ou abstrato ou psicológico ou cotidiano”, este último constitui a marca do gênero em produções ficcionais do final do século XIX até o limiar do século XX.

No cenário contemporâneo de predileção por realidades insólitas, Calvino (2004) assinala ainda a confluência de realidades na expressão do real, quando se deparam duas “realidades distintas”: a possível e a impossível, o que resulta em um efeito de oscilação de níveis de realidades inconciliáveis.

É oportuno ressaltar, no entanto, que na contemporaneidade o termo fantástico assume concepção muito ampla, referindo-se aos relatos que rompem com a lógica natural das coisas. Na querela conceitual sobre a especificidade do fantástico, dignas de nota são as linhagens romanescas identificadas como fantástico contemporâneo, neofantástico, realismo mágico/maravilhoso ou

insólito banalizado, perspectivas endossadas por estudiosos como David Roas, Alazraki, Irleamar Chiampi, Flávio Garcia, dentre outros. Na caracterização deste “novo” fantástico, para alguns oriundo do fazer poético hispano-americano de meados do século XX, a marca distintiva é o insólito que se aloja na fronteira entre o possível e o impossível, o normal e o anormal, numa relação de contiguidade entre instâncias físicas e metafísicas, uma composição harmônica entre o real e o irreal, o estranho e o familiar. Assim quando ocorre uma fratura no que se convencionou tacitamente por realidade, de onde se codifica o possível e o impossível, o conhecido pode tornar-se desconhecido, incompreensível ou estranho, tal como concebe Freud. É em seu trabalho intitulado *O estranho* (1990) que o criador da psicanálise defende a ideia de duplo à luz da ambiguidade contida nos polos estranho/familiar, bem como a noção de que o estranho é algo familiar e há muito tempo guardado na mente, que se desdobra em algo desconhecido porque se encontra recalçado, escondido no inconsciente e por isso quando vem à tona é inquietante, assustador, sinistro, esquisito e incômodo.

Na atualidade, o conflito entre o real e o impossível, a rejeição da realidade como ponto de referência na composição do discurso mimético e a coexistência de fenômenos que subvertem a concepção que temos de realidade são apontados pela crítica especializada como marca do fantástico ficcional contemporâneo. Ceserani (2006) identifica procedimentos formais e retóricos consagrados pelo gênero como ferramentas não somente para explorar a área do natural e do sobrenatural, mas principalmente para expressar aspectos da vida ainda não explorados. Roas, por sua vez, adverte a dimensão transgressora para além do textual,

cujo objetivo reside em questionar aquilo que concebemos como real e revelar a estranheza de nosso mundo. Trata-se, por assim dizer, de um pacto ficcional em que prevalecem conexões entre a linguagem e o real, pois, sob a ótica de Roas,

lo fantástico es un modo narrativo que emplea el código realista, pero que a la vez supone una transgresión de dicho código: los elementos que pueblan los relatos fantásticos participan de la verosimilitud e del “realismo” propios de las narraciones miméticas, y únicamente la irrupción, como eje central de la historia, del acontecimiento inexplicable marca la diferencia esencial entre ambas formas. Porque el objetivo de lo fantástico, como sabemos, es subvertir la percepción que el lector tiene del mundo real, de forma más acusada que otras formas literarias y artísticas. (2014, p.112-113)

O fantástico contemporâneo, tal como concebe Roas (2014), diverge do fantástico tradicional, pois constitui nova etapa na evolução natural do gênero. Mas, segundo esse autor, uma coisa é certa: “Tanto o fantástico tradicional como o fantástico contemporâneo se baseiam em uma mesma ideia: produzir a incerteza diante do real” (2014, p.73).

Conforme Castex o fantástico se

caracteriza, ao contrário, por uma intrusão brutal do mistério dentro dos quadros da vida real, e esta geralmente ligada aos estados mórbidos da consciência, que nos fenômenos de pesadelo ou delírio, projeta diante dela própria as imagens de seus terrores e de suas angústias. (*Apud* MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, p.660)

De um modo geral, esse arcabouço conceitual aponta uma nova configuração quanto ao modo como o insólito é construído e fruído em obras literárias produzidas no final do século XX, o que não deixa de apresentar como um terreno fértil para investigações teóricas em torno de narrativas fantásticas pós-modernas, daí a necessidade de realçar traços distintivos do modo de figurar o insólito nos dias atuais, uma vez que na modernidade não há preocupação em delimitar fronteiras entre o real e o irreal. A função do fantástico moderno é enaltecer o cotidiano e ressignificá-lo, o que favorece a liberdade transgressora e, assim, a criação de discursos literários para além do contrato realista ou, no dizer de Flávio Garcia (2007), o “insólito banalizado”. Na defesa de tal conceituação, afirma Garcia:

há um conjunto de narrativas que se marcam distintivamente pela presença de eventos insólitos não ocasionais, servindo-lhes de móvel, e que sua estratégia discursiva privilegia a banalização desses eventos pelos seres de papel, pode-se afirmar a existência de uma outra e nova categoria de gênero literário na esteira interminável de conceituações de gênero que se podem delimitar e definir, em função de como se experiencie a manifestação desses eventos na narrativa. (2007, p.18-19)

Frente a essa indecidibilidade do gênero fantástico quanto ao *questionamento* da coexistência entre o natural e o sobrenatural, o possível e o impossível, dentro e fora do texto, assim se posiciona Roas:

a diferença reside no fato de o fantástico problematizar os limites entre realidade e irrealidade (ou ficção), enquanto a narrativa pós-moderna (falando em um sentido muito geral) os apaga, harmonizando, portanto, aquilo

que identificaríamos como real e aquilo que identificaríamos como imaginário. (2014, p. 103)

Em síntese, a narrativa pós-moderna fantástica põe em xeque nossa visão de real, tornando-a inquietante, pois, tal como declara Roas, “[o]s autores atuais se valem do fantástico não apenas para denunciar a arbitrariedade de nossa concepção do real, mas também para revelar a estranheza de nosso mundo” (2014, p.106). É, pois, com base na recorrência deste procedimento estético e na diversidade temática e formal verificada na produção literária do escritor João Guimarães Rosa, que faremos uma leitura dos contos “Umas formas” e “Estória n. 3”, integrantes de *Tutaméia: terceiras estórias*, por percebermos que essas narrativas suscitam reflexões sobre o universo híbrido, ambíguo e ambivalente do insólito ficcional. Desconfigurando o arcabouço racional, os contos valorizam uma lógica interna que prestigia o confronto entre possível e o impossível, colocando o leitor no limiar da razão e da imaginação.

ESTÓRIAS E FORMAS INSÓLITAS

A natureza lendária do conto “Umas formas” intensifica o clima de medo e de terror expresso no relato. O investimento simbólico e figurativo ligado à ideia de bestialidade e ao mundo dos mortos – conforme se observa no seguinte fragmento “Sempre visões deviam referir o horrendo – do lado dos mortos, que, com permissão retornam” (ROSA, 1979, p.180) – legitima a ameaça associada ao monstro, o ser sobrenatural, a assombração, o signo de anormalidade, campo de força para a natureza insólita dos acontecimentos narrados. Assim, o caráter subversor da realidade,

marca distintiva da narrativa fantástica, se instala na trama para romper com a lógica natural das coisas. Trata-se da história de uma cidade, amedrontada pelo aparecimento de um monstro, também descrito como um fantasma de mulher, ser que surge sempre por volta de meia-noite, assustando os moradores do lugar. Na história narrada, um relato em terceira pessoa focaliza um evento ocorrido à noite, numa atmosfera de mistério enaltecido pela simbologia da lua nova. Convém ressaltar que em toda a narrativa, o turno noturno é instigador da experiência incômoda e desconcertante de medo, tempo valorado pelo narrador, conforme se observa em fragmentos da narrativa, a seguir: “Tarde, para o lugar”; “Dez da noite e lua nova”; “Sendo outro o turno, o obnóquio repetia-se”; “Dada meia-noite, os cães uivassem” etc (ROSA, 1979). A noite relativiza a verdade do discurso diegético, da transgressão, simbolicamente ligada ao inconsciente, é o signo desagregador e desestabilizador dos limites da lei e do controle, daquilo que é habitual, daí a atmosfera propícia para a aparição de seres de extraordem ou de eventos insólitos, ou seja, infrequentes, raros, incomuns, anormais – como se observa na acepção dicionarizada do termo (HOUAISS, 2001). Acrescente-se a isso o efeito do medo como traço instigador da atmosfera fantástica, pois, tal como concebe Roas (2011), contradizendo Todorov, é um elemento que provoca a inquietude do receptor.

As sucessivas invasões, noite após noite, instauram uma rotina normal de contorno anormal, tornando difusa a fronteira entre o real e o irreal, onde reside a força do insólito. Importantes também são as ocorrências textuais ligadas à imagem do demônio e seus correlatos, como se verifica nos trechos seguintes: “Vinha ele

sacerdote, porém, de derrotar o demônio, fervorava-se tal de friuza e virtude, repleto” (ROSA, 1979, p.180); “Ele se resguardava casto sob o tiro de tentações, orçava-lhes os embates. O diabo pintava dentro dele” (ROSA, 1979, p.181).

Num tom de terror, o narrador descreve uma bizarra experiência de exorcismo, testemunhada por um sacristão e um maçom, figuras emblemáticas da cidade: “O padre – caído – dele se afastava, gerarase, quadrúpede, formidando um ente... O maçom e o sacristão, em esgazeio de esturpor, viam o que tresviam. Sombração” (ROSA, 1979, p.182). Vários recursos visuais e sonoros contribuem para potencializar a atmosfera de suspense e medo, atributos que enaltecem o requinte poético da cena em que o padre, como num ritual, parece ter sido convocado a enfrentar o ser extraordinário.

Só inaudíveis morcegos... asas calafrios; súbitos os estalos de madeirame, a se encolher ou espichar; e o silêncio, em seus alvéolos.

O padre inaplacado orante – tempo quente. Ele se ajoelhara em cruz os braços, lá onde estariam enterrados os corpos – *hic situs est... extinctus...* sem figuras, só pó, no dormir no infrene, sob pedras que muito se pisavam. Todas as noites não rojam uma igual profundez. Cá o sacristão também se prosternou, junto ao hormônio. Recuara o maçom, até a parede, ao grande olho gradeado. (ROSA, 1979, p.182)

Segundo Simões (1988), a cena apresenta um tom dramático e cômico, pois mesmo diante da atmosfera de medo e de terror, o leitor é capaz de sorrir. Tais atributos, realçados na engenhosidade da linguagem rosiana, são observados por Simões que afirma: “a imagem alcança seu ápice em ‘o silêncio em seus alvéolos’

que se opõe ao ruído exterior dos estalos do madeirame” (1988, p.68). Assim, a cena reúne elementos da razão e da imaginação, aliados ao clima de contraste e tensão para confrontar fenômenos que escapam as noções de realidade e irrealidade. Acrescente-se a isso o jogo da verossimilhança realçado por imagens e crenças que intensificam a lógica e o efeito do sobrenatural. O cenário é propício para a quebra de uma ordem instaurada. Num espaço interno, silencioso e sagrado de uma antiga igreja vazia, à meia-noite, diante de túmulos de figuras ilustres da cidade, o padre reza de joelhos, quando, de repente, o monstro, descrito como a porca preta, abandona o corpo do sacristão e em grande alvoroço deixa o espaço da igreja.

No discurso do narrador fica sugerido que os personagens não conseguem encontrar uma explicação racional para o aparecimento do monstro, daí a incapacidade de emitirem um parecer sobre a realidade, conforme se observa no fragmento que segue:

Ateou no altar o padre as sete velas, viera por ato imperado. Teso salmeou – contra os poderes do abismo, subidores; potencias-do-ar, o maligno e o medonho. Maçom e sacristão não tinham parecer; de que valiam lanterna e revólver? (ROSA, 1979, p.182).

A recorrente menção à estranheza do monstro, comparado textualmente com o demônio, aliada à expressiva descrição da imagem da porca preta no cenário sagrado da igreja, traz à tona o modo como o ser humano tradicionalmente expressa seus medos em relação ao desconhecido ou ao diferente que surge para ameaçar o cotidiano, traço comumente ligado ao mito do Diabo, da Bruxa, do Vampiro, dentre outras criaturas tidas como anormais e

reconhecidas culturalmente como perseguidoras e maléficas, é o que se pode inferir a partir do ponto de vista do narrador:

A porca preta! – denominada, massiva, peluda – pulava o gradil, para a abside, galgava os degraus do altar, vindo estraçalhar a toalha, mantel puríssimo de linho... Mas, empinada, relanceou para cima – fogo, em pés e fauces (ROSA, 1979, p.182).

O que chama a atenção na descrição do ente é a menção da presença de pelo, um sinal denunciatório na crença popular no arquétipo do diabo, concebido na tradição cristã como um ser peludo.

A sutileza com que o narrador figurativiza o silêncio, os calafrios, o gesto de recuo, a busca de refúgio na parede, a crença divina, emblematizada na simbologia da cruz e da oração, realçam o efeito do medo sobre os personagens e enaltecem o modo como eles se relacionam com a morte – a cena acontece onde jazem os corpos – e com o estranho, aspecto desestruturador da normalidade do fato.

O narrador é um tipo de observador que parece se divertir com as reações daqueles que foram convocados a agir contra o monstro.

Sacristão e maçom ouviam-lhe o peso e trepar, fusca massa, nos escalões de madeira velha... Até que soltaram-se a gritar: chega um deles pendurado puxava pelo sino, à desbadala. Acordavam de todo sono a cidade (ROSA, 1979, p.182).

O tom cômico com que o narrador expressa o comportamento dos três personagens denuncia seu ponto de vista em relação aos aspectos psicológicos dos personagens: “Madrugada, o povo invadia a matriz de Nossa-Senhora-do-Parto, dando com os três, que patetas corriam lá dentro, beira paredes, em direções diversas, num incessar. Só a custo assoporaram-se” (ROSA, 1979, p.183).

O conto termina denotando um sentimento de liberdade, de superação, e, sobretudo, de distanciamento em relação ao fato narrado, é o que sugerem as últimas palavras da narrativa na menção ao final do padre: “morreu, suave, leve, justo, na sacristia ou no jardim, de costas para tudo” (ROSA, 1979, p.183).

Situado num passado distante, a estranha aparição adquire contornos de uma lenda urbana: “Maçom e sacristão duvidavam, como ainda hoje, cada vez, daquilo, de que sempre um pouco mais se esquecem: imaginação, aparição, visão. Nada o padre explicasse, do estranhifício” (ROSA, 1979, p.183). Assim, o estranhamento verificado na tessitura do discurso mimético rosiano e o equilíbrio entre o medo e a incerteza dos seres ficcionais intensificam os limites da explicação racional dos fatos narrados, potencializando a atmosfera fantástica da narrativa.

Em “Estória n. 3”¹ o tema do duplo é o instigador da atmosfera insólita, traço que da tradição à modernidade, é apontado pelos estudiosos do fantástico como marca do gênero. Na literatura, foram muitos os escritores que exploraram o duplo como matéria ficcional. É talvez por isso que na prosa das últimas décadas do século XX assistimos a permanência e a recorrência da problemática do desdobramento do eu. Conforme Brunel:

Desde a Antigüidade até o final do século XVI, esse mito simboliza o homogêneo, o idêntico: a semelhança física entre duas criaturas é usada para efeitos de substituição, de usurpação de identidade, o sócia, o gêmeo é confundido com o herói e vice-

1 Uma versão embrionária deste trabalho foi apresentada no I Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários, realizado em junho de 2010 na Universidade Estadual de Maringá e publicado nos Anais do evento, formato online. Nesta versão, revista e ampliada, busca-se realçar o duplo como manifestação do fantástico.

versa, cada um com sua identidade própria. A tendência à unidade prevalece também quando um personagem desempenha dois papéis. (1997, p.264)

Na visão de Brunel, o duplo “demonstra uma afinidade particular” com a ficção fantástica (1997, p.261), citando Kepler, um estudioso dedicado ao duplo na literatura, afirma que o referido mito é:

ao mesmo tempo idêntico ao original e diferente – até mesmo oposto – dele. É sempre uma figura fascinante para aquele que ele duplica, em virtude do paradoxo que representa (ele é ao mesmo tempo interior e exterior, está aqui e lá, é oposto e complementar), e provoca no original reações emocionais extremas (atração/repulsa). (BRUNEL, 1997, p.263)

No que se refere à expressão do duplo em narrativas dos dias atuais, Roas assinala que tal temática funciona muito bem na narrativa pós-moderna “por su carga de profundidad contra la integridad del individuo, y porque, en tanto que inconcebible, es un óptimo instrumento para surgir dudas sobre lo que es (o consideramos) concebible” (2011, p.164-165).

Em “Estória n. 3”, para valorar o motivo do duplo, João Guimarães Rosa recorre a metáforas e imagens míticas, sugerindo a contiguidade entre o bem e o mal, desmitologizando definições teológicas e filosóficas sobre a questão. No conto, campos duais como inocência e maldade, coragem e medo, alto e baixo, claro e escuro, vida e morte, Deus e Diabo unem-se e confundem-se para acentuar o esfacelamento da personagem central da história narrada, característica velada e revelada pela linguagem. Trata-se da história

de um triângulo amoroso em que Joãoquerque e Ipanemão – “o demoníaco e rival” – disputam o amor da viúva Mira. Justapondo polos díspares do tipo céu e inferno, anjos e demônios, o narrador focaliza as forças do mal como uma ilusão, uma realidade inerente ao homem com a qual ele tem que conviver. No conto, o mal é apresentado como um estado de espírito. Consumido pelo desejo de perfeição, o homem neutraliza sua inocência para experimentar outra possibilidade de ser. A narração configura-se como uma conversa em que o ato de contar é apresentado como tema e parte do enredo, instaurando uma situação de comunicação verbal que põe o leitor como um ouvinte, próximo do herói da estória narrada. O discurso narrativo pontua o esforço de persuasão em relação à verdade que conta.

Conta-se, comprova-se e confere que, na hora, Joãoquerque assistia à Mira frigir bolinhos para o jantar, conversando os dois pequenidades, amenidades, certezas. (ROSA, 1979, p.49)

Agora, porém, portintim, ele a quem queira ouvir inesquecivelmente narra, retintim, igual ao do que os livros falam, e três tantos. Joãoquerque diz tudo. (1979, p.50)

O resto, em parte, é contado pelos outros. (1979, p.52)

O padre e Mira, dali a dois meses, o casaram. Conte-se que uma vez. (1979, p.52)

O conto realça o caráter de fábula que embasa a estrutura narrativa, corroborando a advertência que abre o primeiro prefácio da obra: “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História” (ROSA, 1979, p.3). O vocábulo “estória”, do título, grafado com “e”, um comportamento do

fazer literário de Guimarães Rosa, valoriza a plenitude poética e a ideia de irrealidade empregada na construção da narrativa. O mito insurge na trama em recursos imagéticos que reforçam a dualidade inocência e valentia, o bem e o mal, Deus e o Diabo, polaridade circunscrita no discurso romanesco e em especial na composição do personagem central. A palavra “estória” amplia possibilidades para a significação do real, intensificando a natureza simbólica e os territórios da noção de impossível e de medo. Acrescente-se a isso a simbologia contida no signo do número três. De acordo com Chevalier e Gheerbrant, o número três além de exprimir mistério aparece geralmente dotado de um caráter mágico religioso. “O três designa, ainda, os níveis da vida humana: material, racional, espiritual ou divino, assim como as três faces da evolução mística: purgativa, iluminativa, e unitiva” (1992, p.902). Desse modo, passado e presente, real e imaginário fundem-se num só plano.

A narrativa mostra a trajetória de um herói (ou anti-herói) destacando alguns aspectos do caráter: o medo, a covardia, o espírito de vingança. Os sentimentos de impotência e inferioridade experimentados por Joãoquerque servem de base para a materialização do conflito narrativo, suscitando reflexões sobre a insólita transformação do protagonista da estória. O fantástico é um recurso empregado para enfatizar a cisão interna do personagem. Na caracterização de Joãoquerque revela-se a imagem de um ser medroso que, juntamente com Mira, vivencia o pesadelo e o tormento de fugir de Ipanemão, sujeito “cruel como brasa mandada, matador de homens, violador de mulheres, incontido e impune como o rol dos flagelos” (ROSA, 1979, p.49).

Na narrativa, a ação ocorre em três espaços: na cozinha, no quintal da casa de Mira e na rua. No início da trama, o casal, Joãoquerque e Mira, refugia-se no espaço da cozinha, no aparato da porta fechada, até o momento em que ouvem a voz de Ipanemão que, de fora, esmurra a porta. A partir do aparecimento de Ipanemão, a história ganha contornos mágicos, pois Joãoquerque, o sujeito supostamente mais fraco em relação ao rival, Ipanemão, enfrenta o embate de forma corajosa e surpreendente, gesto que irá revelar sua dualidade. Entocado no espaço fechado da cozinha, Joãoquerque configura-se como sujeito medroso, ele é “o ser que acolhe o sentimento do refúgio fecha-se sobre si mesmo, retira-se, encolhe-se, esconde-se, entoca-se” (BACHELARD, 1998, p.104). Porém, ao sair para o quintal, embora por ordem de Mira, o personagem, num estado alucinatório, cai em si e assume, metaforicamente, o poder de sua sombra, transformando-se num valentão. Antes da transformação do personagem, a sensação de desamparo e desalento do ser encontra-se materializada na amplidão do quintal, espaço aberto onde Joãoquerque toma consciência de si e traz à tona sua valentia, conforme podemos observar na descrição do narrador: “Estava deitado de costas, conforme num buraco, analfabeto para as estrelinhas. Foi nesta altura que ele não cai em si. Tenho tempo, se disse. Teve o esquecimento, máquinas nos ouvidos” (ROSA, 1979, p.51).

É noite quando acontece o milagre, assim referido na narrativa: “Joãoquerque corria e, quase no fim – já desabalado milagre era ele vencer o terreno, não conhecido” (ROSA, 1979, p.50). Joãoquerque, deitado, semi-inconsciente, esquece tudo para vivenciar o momento da metamorfose. A posição propicia o afastamento da realidade imediata e o mergulho em outras sensações – auditivas e visuais.

Dessa maneira, como num passe de mágica, acontece o encanto proposto no silêncio do ambiente.

Até os grilos silenciavam. O silêncio pipocava. As corujas incham os olhos. *Diabo do inferno!* – se representou, sem ser do jeito de vítima. Remedava de ele próprio se ser então o Ipanemão, profundo. Tudo era leviano, satisfeito desimportante. O medo depressa se gastava? (ROSA, 1979, p.51)

Em direção ao amor e orientado pela possibilidade de experimentar um estado de valentia, Joãoquerque, através da reza, purga seu medo e tristeza. A crença no poder divino é necessária para o personagem atingir o equilíbrio interior e a coragem almejada. A narrativa sugere que o ser humano pode ser consumido pelo mal. O corpo de Joãoquerque é tomado pelo demônio. A vontade de mudar orienta o personagem em direção ao mal e, sobretudo, ao amor, seu alvo principal. O alvo de Joãoquerque é Mira, seu fim, seu desejo, seu maior propósito, elementos contidos potencialmente no nome da amada. Mira é a materialização do querer de Joãoquerque.

É preciso sublinhar que em “Estória n. 3”, no decorrer de toda a narrativa, a evocação de seres divinos ou de extra ordem denota o desespero de Joãoquerque, que ora chama por Deus ora pelo Diabo, como podemos verificar nos trechos que seguem.

Deus meu, maior mal à maior detença ou a subiteza, a, a, a, o Ipanemão! (ROSA, 1979, p.49)

– Pai do Céu! – e o Ipanemão era do tamanho do mundo – repetia. (1979, p.50)

Teria ele de ganhar o nenhum rumo, para vastidão – Pai-do-céu! – Não se lhe dando de largada cá a Mira. (1979, p.50)

Diabo do inferno! se representou, sem ser do jeito de vítima. (1979, p.51)

Ele não podia pegar em nada, pois com cerrados os punhos, diabo-do-inferno! (1979, p.51)

Diabo do Céu!... – queria dar um assovio. (1979, p.52)

Como se fosse, diabo-do-céu!, brincar de matar, de verdade. (1979, p.52)

Na rua, à vista de Deus e de todo-o-mundo – cometeu-se. (1979, p.52)

Confirma-se, desta forma, a estreita articulação entre o bem e o mal, o inferno e o céu, Deus e o Diabo. A tentação de praticar o mal parece reforçar o desejo de aceder à igualdade, de transformar o medo em coragem, o anjo em demônio, de modo a torná-lo um sujeito semelhante a Ipanemão. Joãoquerque, que inicialmente avulta como o ser indefeso, vence o medo e transforma-se em herói valentão; é tomado pelo desejo de matar o rival, como um cão furioso que caminha em direção ao seu alvo. Sentimentos e possibilidades contraditórias – deus e o diabo, medo e valentia, ser e não ser – aproximam Joãoquerque de uma imagem heroica que o transforma em outro ser. Medo e raiva despertam a vontade obcecada de provar que ele é igual ao “vilão demoniático”. A comparação é o recurso usado para caracterizá-lo no momento do milagre, o momento fantástico da metamorfose – “Como se fosse diabo-do-céu” (ROSA, 1979, p.52). Metonimicamente, Joãoquerque configura-se como um animal, conforme podemos observar nos fragmentos que seguem: “Com firme indireção, para maior coragem, pés de lobo” (1979, p.52); “com cara de cão que não rosna” (1979, p.52).

“Estória n. 3” é a estória de um duelo, pois embora enfatizando as diferenças entre Joãoquerque e Ipanemão, lida, sobretudo,

com a tentativa de igualdade dos adversários. Joãoquerque e Ipanemão aparecem separados por valores diametralmente opostos, acepções contidas também no signo do nome do vilão Ipanemão, como observou Jeane Spera em seu texto, já mencionado neste trabalho:

personagem que traz o caráter no nome: I-panêm, em tupi, significa “água que não presta, rio podre”, e Panêm significa “azarento, sem sorte, infeliz”. A negatividade do nome é ainda enfatizada pelo sufixo aumentativo –ão e confirmada por dados textuais como: “cruel como brasa mandada, matador de homens, violador de mulheres, incontido e impune como o rol dos flagelos”. (1995, p.161)

Enquanto Ipanemão se destaca em relação a Joãoquerque pela valentia e imponência proposta no seu tamanho físico – “e o Ipanemão era do tamanho do mundo” (ROSA, 1979, p.50) – Joãoquerque, por sua vez, é focalizado em sua covardia e pequenez física – “avergado homenzarrinho, que ora se gelava em azul angústia, retornados os beijos de laranja descascada, pálido de a ela lembrar os mortos” (1979, p.49). De um modo geral é possível afirmar que ambiguidade e ambivalência são traços determinantes na configuração do insólito ficcional. O conto lida, portanto, com o contraste entre o que Joãoquerque é e o que gostaria de ser. Nessa perspectiva, verifica-se que ele é duplo em sua aparência e em sua essência; enquanto sujeito que não tem consciência de sua coragem. Descrito como “homenzarrinho” cria-se a imagem de quem aparenta ser menor e inferior em relação ao enorme rival. É possível afirmar ainda que **João quer que**, de forma plástica, é a metáfora do sujeito esfacelado. Sob o signo do desejo incontido, manifestado no interior

do nome – **João QUER que** – o personagem é apresentado, em primeiro plano, como alguém que não busca algo definido, que não manifesta publicamente seu desejo, portanto não expressa sua vontade. O nome do personagem representa o sujeito de forma abstrata, afirma a vontade como uma aspiração da alma e sublinha o enigma que envolve seu querer. Somente no final da narrativa, após matar Ipanemão, Joãoquerque é apresentado como um indivíduo cômico de suas vontades, pois ele sabe o que quer da vida. Com “os olhos desempoeirados” nada turva seu olhar, capacitando-o para discernir entre o bem e mal, o bom e o mau, o certo e o errado. Assim, sob outra ótica, Joãoquerque empreende o papel de um herói que atingiu o objetivo almejado. Com a metamorfose, as máscaras são rasgadas para que ele possa atingir as metas da individuação, destacadas textualmente: “Quer que dizer: os pés no chão, a mão na massa, a cabeça em seu lugar, os olhos desempoeirados, o nariz no que era de sua conta” (1979, p.52). A opressão e o desejo de libertação representam o conflito central que move o protagonista da história. Na composição do drama de Joãoquerque, é necessário resolver a situação de impotência para que o sujeito possa recuperar a consciência de sua individualidade e de sua autonomia. Convém destacar que no momento da transformação o personagem nem mesmo é reconhecido pelos moradores do lugar. “Desreconheceram o vindo Joãoquerque, por contra que tanto sabido e visto. Mais o viam desvirado convertido” (1979, p.52). Assumindo o outro, Joãoquerque elimina o demoníaco Ipanemão livrando-se do desconforto que sua presença causa. Acabando com o rival, ele pode viver em paz com Mira, a meta de sua aspiração. “O padre e Mira, dali a dois meses, o casaram. Conte-se que uma vez” (1979, p.52).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos contos analisados – “Umas formas” e “Estória n. 3” –, categorias ficcionais como espaço, tempo e personagens assinalam o confronto entre o possível e o impossível, propiciando o entrecruzamento do real e do irreal contido no discurso mimético rosiano. Em “Umas formas”, o real é ocupado por instâncias do imaginário, pois, como o próprio título anuncia, o conto fornece um repertório de “formas” tidas como maléficas, referidas textualmente pelo narrador para dar vez ao poder encantatório do mito. O misterioso ser temido pelos moradores é referido através de uma variedade de termos que o aproxima do mal, tais como: fantasma, monstro, demônio, extra-humano, visagem, maligno, medonho, ente, sombração, porca preta, imaginação, aparição, visão, enfim, uma diversidade de ocorrências identitárias associadas a eventos insólitos que conduzem a história para além do dito. Os efeitos do fantasmagórico confundem o real e o imaginário para realçar um jogo verossimilhante e revelar um acontecimento aparentemente verdadeiro àqueles que o testemunham.

Em “Estória n. 3”, traços constitutivos do duplo aparecem expressos na estrutura da narrativa para validar apropriações metafóricas de mitos clássicos universais ligados à dualidade humana. O caráter simbólico do conto ecoa na transfiguração fantástica do mundo habitual, dificultando a percepção da noção de realidade, tal como a entendemos. O conteúdo narrado é regido por leis estranhas que aproximam a trama do sobrenatural. Não há como o leitor sustentar uma explicação sobre a mudança de comportamento do protagonista Joãoquerque se não encarar a

narrativa sob a perspectiva do desvio da norma. Joãoquerque é o sujeito medroso que de forma mágica alça-se, soberanamente para a condição de outro – o valentão que surge em defesa de seu amor. Espantado e em crise, o personagem rompe a ordem natural das coisas e faz aflorar o próprio no outro, até então estranho e desconhecido. Nesse jogo especular, Mira é a única testemunha do processo de metamorfose vivido pelo amante.

Frente a isso, é possível levantar dois aspectos significativos sobre o insólito nas duas narrativas. A configuração da noite é um procedimento que potencializa a atmosfera fantástica, corroborando o que afirma Remo (2006) sobre a ação de tal efeito no deslocamento do real. A noite impulsiona a atmosfera de tensão e inquietude, enaltecendo o confronto entre instâncias como o natural e o sobrenatural, o normal e o anormal, o estranho e o familiar. De um modo geral, o fantástico encontra-se infiltrado na representação de um cotidiano aparentemente banal, em que o turno noturno se coloca como propício para a subversão da lógica e a incerteza dos fatos narrados.

Outro aspecto a considerar na configuração do fantástico nesses contos é o modo como a transgressão do real se aloja no discurso ficcional: nos dois relatos, o insólito é codificado mediante crenças religiosas e convenções míticas, em “Umas formas” é possível perceber esses atributos na aparição do monstro, figurativado com credenciais que o aproxima de um demônio. A experiência visionária experimentada pelos seres ficcionais e também pelo leitor é o indicador das emoções que manifestam o medo, onde se instala a atmosfera insólita da narrativa. Em “Estória n. 3”, o motivo do duplo assinala o tema da possessão, pois a transformação do

protagonista é apresentada como um duelo simbólico em que o demônio parece ocupar o corpo do ser ficcional e assumir as rédeas do embate amoroso. A repentina transformação do personagem realça o ser cindido – duplo, ambíguo e ambivalente – perfil delineado com contornos de um milagre, para além daquilo que concebemos como familiar.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston (1998). *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- BRUNEL, Pierre (1997). *Dicionário de mitos literários*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
- CALVINO, Ítalo (2004). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CESERANI, Remo (2006). *O fantástico*. Curitiba: Editora UFPR.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (1992). *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 6.ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
- CORTÁZAR, Julio (2006). *Valise de cronópio*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva.
- FREUD, Sigmund (1990). *Obras completas de Sigmund Freud: O estranho* (Vol. 18- p.12-85). Rio de Janeiro: Imago.
- GARCÍA, Flávio (Org.) (2007). *A banalização do insólito: questões de gênero literário. Mecanismos de construção narrativa*. Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts. In www.dialogarts.com.br
- HOUAISS, Antônio (Ed.) (2001). *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo (1972). *A arte do conto: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres*. Rio de Janeiro: Bloch.
- _____. (2011). *Tras los limites de lo real: uma definição de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- _____. (2014). *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Editora da UNESP.

ROSA, João Guimarães (1979). *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio.

SIMÕES, Irene Gilberto (1988). *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva.

SPERA, Jeane Mari Santana (1995). *As ousadias verbais em Tutaméia*. São Paulo: Arte & Cultura/ UNIP.

TODOROV, Tzvetan (2008). *Introdução à literatura fantástica*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva.

TURCHI, Maria Zaira (2003). "As fronteiras do conto de José J. Veiga". *Ciênc.let*, (34), 93-104. In <http://www1.fapa.com.br/cienciaseletras/pdf/revista34/art08.pdf> Acesso em 10.Mar.2015.

08

A HUMANIZAÇÃO DO MONSTRO NO SERIADO TELEVISIVO *PENNY DREADFUL*

Enéias Farias Tavares
Bruno Anselmi Matangrano

Recebido em 25 jan 2016.

Aprovado em 07 mar 2016.

Enéias Farias Tavares – professor doutor em estudos literários e professor adjunto do Departamento de Letras Clássicas e Linguística da Universidade Federal de Santa Maria, atuando como coordenador substituto de programa de Pós-Graduação em Letras da mesma instituição. Concluiu mestrado em Literatura Comparada (2008) sob orientação do Prof. Dr. Lawrence Flores Pereira. Durante a escrita da dissertação, traduziu *Otelo – O Mouro de Veneza*, de Shakespeare, trabalho que recebeu montagem teatral sob a direção de Aline Castaman no mesmo ano. Sua tese de doutorado (2012) trata da arte poética e pictórica de William Blake. Em 2011, realizou parte de sua formação (doutorado sanduíche) na Universidade de York (Inglaterra) sob orientação do professor Michael Phillips e no Morley College of London, onde reproduziu a técnica usada pelo artista inglês para criar seus livros iluminados. Trabalha com literatura clássica, poéticas interartes e literatura e pintura do século XIX. Entre suas publicações mais significativas estão o livro *Discursos do Corpo na Arte* (2014) e o romance *A lição de anatomia do temível Dr. Louison* (2014), primeiro volume da série de ficção retrofuturista Brasileira Steampunk, romance ganhador do Prêmio Fantasy, da Casa da Palavra/LeYa. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1655076745935830> Contato: eneiastavares@gmail.com

Bruno Anselmi Matangrano – mestre e doutorando em Literatura Portuguesa pela USP e, atualmente, realiza estágio de pesquisa como investigador-visitante na Universidade de Lisboa, sob financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). É membro do Grupo de Pesquisa Poéticas e Éticas da Modernidade (POEM) e do Laboratório de Estudos de Poéticas e Ética na Modernidade (LEPEM). Dedicou seus estudos às literaturas simbolista e fantástica, escritas em português e em francês. Desde 2012, é também coeditor das revistas acadêmicas: *Desassossego*, do programa de pós-graduação em Literatura Portuguesa da USP, e *Non Plus*, do programa de Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês. Além disso, possui artigos, traduções e contos publicados, dentre os quais se destacam: o artigo “Cisne Isolado, Sujeito Deslocado – Mallarmé em diálogo com Apolo, Baudelaire, Andersen e Eduardo Guimaraens” (Revista *Aletria*, UFMG, 2015), a tradução e estudo de *O Pequeno Príncipe*, de Saint-Exupéry (Giz Editorial, 2015), e o livro *Contos para uma Noite Fria* (Lyr Editorial, 2014). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2139289828609663>
Contato: bamatangrano@yahoo.com.br

Resumo: Neste artigo, analisaremos a série televisiva *Penny Dreadful*, produzida pelo canal norte-americano *Showtime* entre 2014 e 2015. Nossa leitura demonstrará como o roteirista John Logan revisita monstros clássicos da literatura vitoriana para propor relevantes discussões sociais. Para tanto, escolhemos dois eixos interpretativos, centrados em pares de personagens e suas interações, abordando os temas da identidade e alteridade e as dúbias definições de gênero e afetividade, recorrendo a autores como David Roas, Julio Jeha e José Gil e ao livro de Sharon Gosling, que apresenta entrevistas com o elenco e criadores.

Palavras-chave: Humanização do Monstro; Monstro Clássico; Monstro Social; Identidade; Alteridade; Horror em Séries Televisivas.

Abstract: This paper aims to analyze the television series *Penny Dreadful*, produced by the North-American broadcast company *Showtime* between 2014 and 2015. Our reading will discuss how screenwriter John Logan revisits traditional monsters from Victorian literature in order to present relevant social topics. Thus we chose two interpretive lines, based on two pairs of characters and their interactions, discussing themes such as identity and alterity, and the dubious definitions of gender and affection. We employed works by authors such as David Roas, Julio Jeha and José Gil, and Sharon Gosling's book, featuring interviews with the cast and creators of the show.

Keywords: Humanization of the Monster; Classic Monster; Social Monster; Identity; Alterity; Horror in Television Series.

INTRODUÇÃO

O horror psicológico enquanto categoria narrativa figura muitas vezes como alegoria para medos, ansiedades, temores e assimetrias sociais entre uma determinada parcela da população – masculina, letrada, dita civilizada – e outra comumente minoritária, oprimida, excluída da sociedade e dos seus elaborados – e muitas vezes violentos – regramentos sociais. Neste contexto, os monstros surgem na forma de párias, construtos ficcionais utilizados não apenas para produzir medo, mas também como vias de reflexão sobre problemas sociais.

Neste âmbito, nasce *Penny Dreadful*, um seriado estadunidense produzido pelo canal *Showtime*, cuja primeira temporada foi exibida em 2014 e a segunda no ano seguinte. Criada e roteirizada por John Logan – indicado várias vezes ao Oscar de melhor roteiro – e produzida pelo premiado Sam Mendes, o título alude às publicações baratas produzidas em Londres no final do século XIX, que traziam versões apelativas de notícias policiais e produções fictícias, envolvendo crimes e intrigas.

Dentro de uma perspectiva dos estudos do insólito como categoria narrativa, a série se apresenta como produção híbrida, sendo a um só tempo obra de horror fantástico, na esteira dos clássicos desta vertente, como também obra de ficção alternativa, ou ucronia ficcional, variante da história alternativa que prevê “um incidente sobre o eixo histórico, introduzindo uma hipótese plausível pela qual faça derivar o curso da História” (FONDANÈCHE, 2006, p.3, tradução nossa); ou seja, uma história que prevê, a partir de enredos já existentes – reais ou fictícios – novas tramas, conforme fizeram antes autores como Alan Moore na série de novelas gráficas *The League of Extraordinary Gentleman* (1999), ou Kim Newman no romance *Anno Dracula* (1992).

Em *Penny Dreadful*, o criador John Logan recria num mesmo universo personagens literários preexistentes em obras de autores diversos, como Drácula, Mina Harker e Abraham Van Helsing, criados por Bram Stoker (1847-1912) em 1897, interagindo com Victor Frankenstein e sua Criatura, concebidos por Mary Shelley (1797-1851) em 1818, numa Londres que testemunha os passeios noturnos e as experimentações estéticas – quando não criminosas – de Dorian Gray, herói criado em 1890 por Oscar Wilde (1854-1900). A este elenco

literário, contrapõem-se outros monstros inéditos. Há um lobisomem de origem norte-americana que foge de um passado obscuro chamado Ethan Chandler, contratado por Sir Malcolm Murray, um explorador inglês que busca pela filha desaparecida e é o responsável pela união dos diferentes monstros – ou heróis, a depender de como os interpretamos. No centro desses personagens estão duas figuras femininas de relevo. A primeira é Vanessa Ives, dama cujo passado também está imerso em sombras e demônios, que tem uma dívida de sangue com Murray. A segunda é a prostituta tuberculosa Brona Croft, que tanto será contratada por Gray quanto será o interesse afetivo de Chandler, até morrer às mãos de Frankenstein e ser ressuscitada como parceira para sua Criatura.

Por outro lado, para além do viés ucrônico, do ponto de vista da ambientação e do efeito no espectador, *Penny Dreadful* é uma obra de horror tradicional – apesar de produzida e escrita no século XXI –, seguindo os parâmetros dos romances oitocentistas revisitados; ou seja, enquadra-se na categoria do “horror sobrenatural” lovecraftiano, definido por sua atmosfera “inexplicável e empolgante de pavor de forças externas desconhecidas” e por suscitar ao leitor/telespectador um medo intrínseco ante o desconhecido (LOVECRAFT, 2007, p.17-18), de forma a lhe causar comoção e catarse. No mesmo caminho, enquadra-se no fantástico por trazer “o conflito entre o real e o impossível”, como previsto por David Roas (2008, p.103-104).

O horror tradicional de *Penny Dreadful*, no entanto, não deixa de trazer inovações contemporâneas, segundo explica Patricia Llobera em seu artigo sobre os monstros da série *American Horror Story*, no qual considera *Penny Dreadful* um expoente

do *new horror*. Segundo ela, esta reformulação da categoria lovecraftiana surge da revisitação dos romances góticos, na qual, para além das características clássicas repensadas a partir de um conceito de *bricolagem* (também comum na ucronia), soma-se a superexposição da crueza e da violência. A autora considera que diversas séries contemporâneas, como *True Blood* (2008-2014), *The Walking Dead* (2010) e *The Strain* (2014) pertencem a esta recente categoria, pois, para ela:

Todas ellas enfatizarán, a través de argumentos y estéticas muy diferenciadas, las acciones violentas como metáfora de la deshumanización de la sociedad, el retorno de lo gótico y, de manera especial, la caracterización de los monstruos como seres muy cercanos a los humanos con los que pueden llegar a confundirse (Platts, 2014). O, si se prefiere, construirán una concepción postmoderna del horror. (2015, p.71)

Ou seja, no *new horror*, para além da crueza das imagens, destaca-se o apagamento de fronteiras entre pessoas e monstros, à medida que estes são humanizados e a sociedade é desumanizada, em complemento ao já previsto por Lovecraft e Roas.

Tendo em vista os limites e conceitos destas categorias narrativas, o presente artigo pretende analisar o processo de humanização das variadas formas de apresentação de monstros, recriados por Logan, numa ambientação oitocentista, mas vistos a partir de paradigmas contemporâneos. Para tanto, a análise se dará por meio de dois pares de personagens: Vanessa Ives e a Criatura de Frankenstein (também identificada como Caliban e John Clare) e Dorian Gray e Angelique, respectivamente: um Monstro Sobrenatural (bruxa),

um Monstro Biológico (criatura feita em laboratório), um Monstro Moral (homem imortal) e um Monstro Social (mulher transgênera), ou seja, dois monstros canônicos e dois monstros modernos, monstros de fato (aparência) e monstros de direito (essência), monstros literais e monstros metafóricos etc. – passíveis de serem esquematizados em outras dicotomias. Primeiramente, contudo, convém algumas palavras sobre o conceito de “monstro” e a forma como a série os (re)pensa e os (re)cria, no âmbito de uma obra de horror sobrenatural e filiada à uchronia ficcional.

DA HUMANIZAÇÃO DE MONSTROS EM *PENNY DREADFUL*

Em sua origem etimológica, a palavra “monstro” designa uma advertência divina, um presságio dos deuses, como nos explica o filósofo José Gil em seu tratado *Monstros*, a partir dos estudos do linguista Emile Benveniste (2006, p.73). Nesta perspectiva, o nascimento de uma criança com alguma deficiência física designaria uma vontade ou descontentamento divino. Ao longo dos séculos, o termo passou a designar o esteticamente horrível e, ao mesmo tempo, incompreensível e anormal. Com o tempo, passou a abarcar o moralmente feio, extrapolando, portanto, o campo físico. Não raro, a monstruosidade nascia de um excesso ou de uma ausência, e quase sempre a designação era acompanhada pela ignorância e pelo medo. Assim, aos poucos, o diferente tornou-se monstruoso. Por outro lado, Roas afirma:

El monstruo encarna la transgresión, el desorden. Su existencia subvierte los límites que determinan lo que resulta aceptable desde un punto de vista físico, biológico e incluso moral. Por ello, el monstruo siempre implica la existencia de una

norma: es evidente que lo *anormal sólo existe en relación a lo que se ha constituido o instaurado como normal*. (2014, p.108)

Logo, o conceito de “monstro” está originária e obrigatoriamente ligado à ideia de “transgressão”. Como Roas diz mais adiante no mesmo texto, o monstro é o “Outro”, definido pelo que está além do normal (2014, p.110), logo se torna uma questão de identidade e alteridade.

Mas por que o homem imaginaria tais transgressões? Segundo Gil, o monstro apareceu como conceito pela necessidade de se nomear e explicar o desconhecido, mais do que isso, é a partir do paradigma do “monstruoso” que se começa a pensar no “humano” (2006, p.53-54). Já para Julio Jeha, os “Monstros corporificam tudo que é perigoso e horrível na experiência humana. Eles nos ajudam a entender e organizar o caos da natureza e o nosso próprio” (2007, p.7), além disso, o termo se atualiza, e

modernamente, a Criatura de Frankenstein inaugura uma linhagem de monstros que falam do nosso mal-estar perante o desenvolvimento da ciência e o progresso tecnológico, assim como diante de guerras e genocídios (2007, p.7).

Além disso,

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 (2007, p.20).

Ou seja, definindo-se quem pertence ou não a determinado grupo, surge a ideia do estrangeiro como monstro, já sinônimo de *outsider*,

ou pária social. “O monstro é um estratagemma para rotular tudo que infringe esses limites culturais” (2007, p.20).

No universo das artes, o “monstro” comumente se traduziu como metáfora; no entanto, no século XX, esse paradigma começou a sofrer transformações, permitindo o que a crítica chamou de “humanização do monstro” (ROAS, 2012 e 2014). Roas identifica esta mudança em dois momentos principais: a publicação de *Entrevista com o Vampiro*, de Anne Rice (1976) e o filme *Drácula de Bram Stoker*, de Francis Ford Coppola (1992). Porém, os vampiros dessas obras ainda se mantêm como monstros – humanizados, sim, mas ainda monstruosos –, capazes de praticar o mal e suscitar o medo, ao contrário de produções mais contemporâneas que colocam o monstro numa condição de herói ou príncipe, o que Roas chama de “monstro domesticado” em oposição ao “monstro predador” (o clássico) e ao “monstro humanizado” (o vampiro Lestat de Rice, por exemplo) (2014, p.111).

Sem negar o percurso traçado pelo teórico espanhol, importa dizer que o processo de transformação da figura do monstro não é de todo recente, posto que muito gradual. Gil comenta que os monstros sempre exerceram fascínio sobre os homens, desde a Antiguidade clássica até os dias de hoje, dos seres mitológicos aos psicopatas atuais; contudo, a natureza do monstro permanece em constante mudança: na Renascença “o interesse pelos nascimentos monstruosos impõe-se totalmente, apagando as raças fabulosas” (nas quais não mais se acredita), já que o homem muda, “assim como a sua representação e o seu modo de viver o espaço e o tempo” (2006, p.19). Desta forma, parece natural que a raça fabulosa da Antiguidade Clássica evolua no imaginário humano para o interesse

pelos monstros teratológicos (como nos *Cirques des Freaks*), e em seguida para os monstros artificiais: biológicos, como a própria Criatura de Frankenstein; alquímicos, como golens e homúnculos; ou ainda, mecânicos, como autômatos e robôs. Por fim, o monstro parece ter evoluído para o próprio ser humano de caráter desviado, vide psicopatas e *serial killers*. A atualização de monstros se torna natural, portanto, e demonstra que o homem contemporâneo se questiona acerca de sua própria humanidade (2006, p.11).

Penny Dreadful se insere nessa tradição, explorando a um só tempo monstros clássicos predadores, como os vampiros e bruxas necromantes, sem qualquer profundidade e maniqueístas em sua essência, e monstros humanizados, como os de Rice e Coppola, criaturas profundas, capazes de sentir e se expressar, sem perderem o caráter de anti-herói ambíguo e mantendo-se como *outsiders*, posto que não sejam incorporados à sociedade retratada. São estes últimos o tema da presente análise.

Desde o início de sua produção, nos idos de 2009, *Penny Dreadful* fora previsto por John Logan como um programa televisivo que poderia tanto revisitar monstros clássicos num programa de grande apelo comercial, como também abordar assuntos e temas incomuns a produções de horror ou terror. Para tal empreitada, encontrou no diretor e produtor inglês Sam Mendes um parceiro mais do que adequado. Para Mendes, o horror sempre foi um canal válido para se refletir sobre temas psicológicos complexos. *Penny Dreadful* resulta, segundo ele, numa tentativa de “finally take Gothic horror seriously again in a way that was understanding of the fact that Gothic horror was created as a metaphor for the human condition” (*Apud* GOSLING,

2015, p.10). John Logan, refletindo sobre sua concepção inicial para a série, afirma:

The ultimate challenge and goal of *Penny Dreadful* is really simple. It's to say, "We are all monsters." Within all of us we have secrets, we have demons, we feel alienated from the world around us. For the unbelievable Victorian locations and costumes, for the complexity of the plot, for the intricate nature of the characters and the relationships, it's a story about love. It's a story about human beings searching to be happy. Whether those human beings are actual human beings, reanimated corpses, vampires, or any other demon you can name, they're all searching for the same thing, which is someone to look back at them with compassion. (Apud GOSLING, 2015, p.15)

O elenco também concorda com essa interpretação, sendo que muitos dos atores aceitaram participar de *Penny Dreadful* especialmente pela dimensão psicológica que seus criadores queriam explorar. Para Josh Hartnett, por exemplo, que interpreta o pistoleiro – e lobisomem – Ethan Chandler, "all the characters in this show feel alienated in some way. They're alienated by the secrets they keep and are in want of relationships that will help take away that feeling of alienation, help them be understood" (Apud GOSLING, 2015, p.19).

Para Sharon Gosling, Logan criou uma série que toca em questões muito profundas, não apenas relacionadas ao medo e ao horror, como também às próprias relações humanas e suas pontes de afeto. Segundo a autora:

Penny Dreadful is, in many ways, a story about difference and the struggles entailed in making a place for oneself in the world as an outsider.

Vanessa's demons, Brona's slow death, Ethan's secret self, the Creature's scars – all of these denote an otherness of frank extremes. (2015, p.96)

Em meio a esta galeria de *outsiders* atormentados, destacamos John Clare, a primeira Criatura de Frankenstein revisitada, que já na obra de Mary Shelley era o embrião do que hoje se chama de monstro humanizado; a bruxa-que-anda-de-dia Vanessa Ives, que, apesar de atormentada por seus demônios internos, combate-os com sua fé na crença cristã e em seus ideais; Dorian Gray, o imortal enfadado, cuja moralidade se esvai com o passar do tempo e a ausência de medos naturais; por fim, temos a transexual Angelique, monstrificada pela incompreensão da sociedade de seu tempo, ainda incapaz de entender que a sexualidade humana não é passível de ser resumida em um simples binômio.

Neste aspecto, o seriado televisivo *Penny Dreadful* fomenta a investigação sobre o “monstro literário” em oposição ao “monstro social”, fornecendo aos intérpretes um campo fértil de representações caracterológicas e atmosféricas, quando não situacionais, nas quais temas como exclusão social, caridade, solidão e gênero podem ser estudados. Dito isto, passemos a discutir essas quatro formas distintas de monstruosidade em detalhes a partir de duas dicotomias: o monstro sobrenatural e o monstro biológico, em um primeiro momento. Em seguida, o monstro moral e o monstro social.

JOHN CLARE E VANESSA IVES: POESIA, ALTERIDADE E IDENTIDADE

Para além do horror e da ação, *Penny Dreadful* se constrói, sobretudo, a partir de bons diálogos, perpassados de questionamentos

ontológicos, metafísicos e existencialistas. Dentre os pares dialógicos presentes na trama, talvez um dos mais interessantes seja Vanessa Ives e John Clare, que encarnam dois tipos de monstros tornados clássicos: a bruxa e a criatura criada artificialmente.

Apesar de ambos serem atormentados pelos fantasmas de seus erros e de sua condição, não poderiam ser mais distintos. A Criatura de Victor Frankenstein, autointitulada John Clare, sofre por sua feiura e deformidade, motivo pelo qual se tornou um pária social. Renegado por seu criador, vê-se – na primeira temporada – abandonado em um laboratório semidestruído, onde precisa aprender o mundo e sobre o mundo de maneira autodidata. Quando, por fim, sai de seu microuniverso, é hostilizado, agredido e marginalizado até encontrar um homem que se lhe compadece. John Clare, portanto, é pobre, feio, desajustado e descrente, como monstro biológico que é, o oposto da personagem original de John Logan, Vanessa Ives, uma moça católica da alta sociedade londrina, de beleza estonteante e modos delicados. Miss Ives, no entanto, é médium e cresce cercada pelo sobrenatural. Dizem que foi marcada pelo diabo; é a sua volta que os acontecimentos principais da série se desenrolam. Ela foi o motivo da ruína de sua amiga Mina Murray – filha de seu amigo e benfeitor Sir Malcolm Murray –, atraindo os vampiros que assolam Londres na primeira temporada da série; enquanto na segunda, passa a ser perseguida por um grupo de necromantes. Vanessa, portanto, não é uma tímida dama oitocentista, como comenta seu criador, John Logan:

I decided to write about a female protagonist, because in 1891 London, women were quite literally corseted and constrained. The societal,

social, sexual conventions of the day kept women bound up. I thought creating a woman who had to live in that society and yet within her had these monstrous yearnings, or these yearnings for liberation, would make a very compelling central character. So I created Vanessa Ives, who to me most perfectly personifies what it is to be a 'monster'. Meaning, on one hand, she is tormented, she is cursed with something that tears her to pieces inside, but it is that very thing that also makes her strong, powerful and liberated in a time when women couldn't be. She most perfectly embodies both sides of that monstrous balancing act. (*Apud* GOSLING, 2015, p.122)

Miss Ives é, por conseguinte, não apenas um Monstro Sobrenatural, devido a seus poderes mediúnicos, como igualmente um monstro social, uma vez que encarna a figura da mulher moderna, decidida e independente, movida por suas próprias ideias, vontades e impulsos, em movimento contrário ao predito pelo patriarcado opressor e conservador; caminho semelhante ao traçado por Angelique e Lily, duas outras fortes personagens femininas. Neste sentido, não se distanciam de John Clare, que, apesar de pertencente ao sexo opressor, torna-se oprimido devido à feiura e pobreza que não lhe permitem (usu)fruir dos privilégios de sua condição. Ou seja, apesar de tamanhas diferenças dicotômicas, o Monstro Biológico, masculino, feio, ateu e pobre, encontra na figura desta Bruxa, católica e rica, uma cara amiga, pois ambos conseguem se entender – e se reconhecer – empaticamente, através da caridade e da poesia.

O primeiro encontro dos dois opostos tornados amigos se dá após os acontecimentos do primeiro episódio da segunda

temporada. Depois de deixar Frankenstein com sua noiva recém (re)criada e de ter sido despedido do teatro onde Mr. Brand (seu primeiro benfeitor) o empregara, John Clare recomeça sua jornada à procura de trabalho pelas ruas de Londres – busca infrutífera não apenas pelos cartazes que recusam novos empregados, como também por sua própria inaptidão física e/ou profissional. Que trabalho um homem deformado e sem qualquer formação tradicional anterior poderia obter? A câmera superior em *plongé* apresenta não apenas a visão do homem solitário vagando pelas ruas populosas de uma metrópole igualmente inclusiva e excludente, como também os pares sociais deste monstro: infantes que mendigam seu sustento.

Na literatura inglesa, a figura de infantes abandonados é um tropo comum, vide os limpadores de chaminé e as crianças desabrigadas das *Canções*, de William Blake (1757-1827), e os infantes explorados dos romances de Charles Dickens (1812-1870). Confrontar John Clare a essas crianças famintas e desoladas aproxima o monstro de um problema social não apenas comum no período, mas completamente atual. Nesse sentido, poucas cenas de *Penny Dreadful* equacionam visualmente a figura do monstro com a do pária social, não apenas em sua invisibilidade cultural, como também em sua vulnerabilidade física, seja pela fome, seja pela exclusão profissional.

Essa abordagem também está presente no modo como os diretores e cenógrafos da série apresentam a capital inglesa. Segundo Sharon Gosling, há um cuidado com o cenário na construção, da série a fim de destacar não apenas a idealizada Londres vitoriana, mas também os subterrâneos menos

aprazíveis ao imaginário que permeia o século XIX inglês. Segundo a autora:

The intention of Penny Dreadful was always to show Victorian London as it really was during this period. Some of this would involve images the audience would already know about, the carriages, the clothes, the architecture. Filtering between these, however, would be uncommon, forgotten delights – and monstrosities. (2015, p.102)

No caso do monstro criado por Victor Frankenstein, John Logan retoma na segunda temporada o percurso efetuado na primeira. Se antes a Criatura havia conseguido trabalho e abrigo no *Grand Guignol* inglês, teatro de variedade conhecido pelo valor irrisório do ingresso e pela qualidade questionável das peças apresentadas, nesta, John Clare estaca diante do *Chambers of Grottesque and Gore*, único lugar que expõe um cartaz de “Precisamos de Trabalhadores”. O personagem sorri da ironia e adentra a casa de horrores que recria em cena cenas de violência e monstruosidade. No decorrer dos episódios, descobriremos ser dupla a exploração do monstro, uma vez que o gerente da casa deseja aprisionar Clare para expô-lo como entretenimento, o que levanta a frequente questão: quem é o homem e quem é o monstro?

Por outro lado, o percurso de Vanessa Ives envolve seus conflitos internos, uma vez que ainda não superara os acontecimentos traumáticos da primeira temporada, na qual é possuída, exorcizada, acamada e tratada em uma clínica psiquiátrica. Ao fim, seu tormento se encerra com a morte de sua amiga Mina e muitos questionamentos acerca de sua fé. Tudo isso se intensifica, quando, no primeiro episódio da segunda

temporada, Vanessa é atacada por bruxas – não *daywalkers* como ela, mas *nightcomers*, isto é, necromantes.

Quando esses dois personagens se encontram, no segundo episódio da segunda temporada, dirigido por James Hawes, estão fugindo de seus respectivos conflitos. Para tanto, recorrem às galerias subterrâneas, onde funciona a clínica de tratamento da cólera. Mr. Clare se recolhera a tal lugar para buscar alimento e descanso, enquanto Vanessa fora procurar, em suas palavras, “um pouco de paz”, incentivada por Sir Malcolm, que percebera em sua protegida, amiga e filha de consideração, uma inquietação angustiante e incessante.

Se, na primeira temporada, foram os subterrâneos dominados por vampiros ou os calabouços dos viciados em ópio os responsáveis por contrastar o terror tradicional com o social, agora são as catacumbas das bruxas que são emparelhadas aos redutos de doentes pobres atendidos por freiras e localizados abaixo da superfície da cidade, como algo a ser escondido ou ignorado.

Mr. Clare e Miss Ives se encontram apenas três vezes ao longo das duas temporadas – as três neste mesmo local –, apesar de todo o tempo estarem próximos devido às ligações em comum. Tais encontros se dão nos episódios dois, cinco e dez – respectivamente, no começo, no meio, e no fim – da segunda temporada, e servem como um momento de alento em meio ao horror, seja para as personagens, seja para o espectador.

O primeiro diálogo se inicia com apresentações formais, mas logo envereda por outros caminhos, tocando questões delicadas, como literatura e religião, quando Vanessa comenta que as freiras –

coordenadoras da clínica – a deixam nervosa. Então, pergunta se Mr. Clare tem religião, e ele, sem lhe responder ainda, coloca outra questão:

CLARE: Are you offering it?

IVES: Do you require it?

CLARE: I never have.

IVES: Then I shan't offer. And I would be a poor advocate. The Almighty and I have a challenging past. Not sure we're speaking these days.

Apesar de pouco ou nada saberem um do outro, nasce uma cumplicidade entre os dois. Os diálogos não são longos, mas profundos, pois tocam dimensões delicadas da espiritualidade e efemeridade humana. A mera transcrição do conteúdo os esvazia de sentido, uma vez que são permeados por hesitações, sorrisos e olhares consternados. Naquele submundo, não há inimigos; não há bruxas, demônios ou monstros, apenas duas pessoas tentando entender a si mesmas e ao mundo.

Vanessa expõe, então, sua relação – agora ambígua – com a Igreja Católica, sem precisar, no entanto, explicitá-la. O problema é mencionado, sugerindo os debates íntimos que a corroem, ao que John Clare responde, de modo humilde – talvez profano – que, apesar de ter lido a Bíblia “quando jovem”, esta se tornou “anêmica”, ao descobrir a poesia de William Wordsworth (1770-1850). A partir de então, os diálogos dos dois serão permeados por poesia, tema aliás constituinte da identidade de John Clare, que aprendeu a ler, antes mesmo de falar, no laboratório de Victor Frankenstein.

Autodidata, alfabetiza-se pela poesia romântica, enquanto vê o mundo pelo vidro de um único cômodo. Absorve, assim, dessas duas “janelas” tudo o que pode, criando sua concepção melancólica

e aterrorizante de mundo. Sua formação se dá solitária, pela poesia e pela visão. À medida que se desenvolve, a literatura volta a encontrá-lo, sobretudo no teatro shakespeariano de Vincent Brand, que o nomeia Caliban. Vale lembrar a passagem da primeira temporada, quando, em um diálogo com Victor, que questiona o que sua criação quer de si, o então Caliban responde: “In this life, there are hungers that compel us. Food, shelter, warmth, even poetry”. Ou seja, mais que um gosto ou um capricho, para ele a poesia é uma necessidade, tão vital quanto comida ou abrigo.

Da mesma forma que Caliban absorve a beleza da poesia para sua essência, Clare incorpora parte da maldade intrínseca à raça humana, que até então lhe era estranha e não natural, de modo a cumprir com os preceitos rousseauianos, já evidentes em Mary Shelley (2013). Felizmente, para Caliban, ao contrário da Criatura de Shelley, o mal não o corrompe totalmente, nem o controla, mas passa sim a coexistir em seu íntimo, sendo despertado pelos vícios humanos, como os vistos em Victor e na família Putney, responsável pelo fracassado *Cirque du Freak*, onde queria aprisioná-lo.

Dando continuidade ao diálogo, Miss Ives comenta:

IVES: Mr. Wordsworth has a lot to answer for, then.

CLARE: Is it not this, Miss Ives, the glory of life surmounts the fear of death. Good Christians fear hellfire, so to avoid it, they are kind to their fellow man. Good pagans do not have this fear, so they can be who they are, good or ill, as their nature dictates. We have no fear of God, so we are accountable to no one but each other.

IVES: That's a profound responsibility.

CLARE: And why you do this, no doubt. Helping those in need.

IVES: I came here for selfish reasons. Do you truly not believe in heaven?

CLARE: I believe in this world and those creatures that fill it. That's always been enough for me. Look around you. Sacred mysteries at every turn.

IVES: But no exaltation in life beyond this?

CLARE: *To see a world in a grain of sand / And a heaven in a wild flower / Hold infinity in the palm of your hand / And eternity in an hour.*

IVES: With respect to Blake, I see no wild flowers here, only pain and suffering.

CLARE: Then you need to look closer.

A partir de Wordsworth, a Criatura discorre sobre uma perspectiva otimista da vida, na qual não há céu nem inferno, apenas a beleza, contida em cada pequena coisa. Curiosamente, a despeito de sua própria fé oscilante, Miss Ives não se ofende; antes, tenta reproduzir o exercício de enxergar o belo nos detalhes. As remissões a William Blake e a Wordsworth apontam para soluções – senão sociais, então imaginativas – para as mesmas inquietações que perpassam os pensamentos de Ives e as vivências de Clare. Nesse jogo de referências compartilhadas, nasce uma compreensão e, a partir dali, tornam-se amigos. Antes de sair, Vanessa se volta para Mr. Clare e comenta: “Você tem belos olhos”, percebendo, em sua delicadeza, aquilo que ele precisava ouvir.

Tal diálogo contrasta – e muito – com a outra faceta de John Clare, o assassino de Proteus – a segunda cria de Victor – e de Dr. Van Helsing, chegando mesmo a clamar o desejo de sobrepujar a raça humana, destruindo todos ao redor de seu criador. No entanto, isto diz tanto a respeito de John quanto de Victor, que devido a seus atos hediondos, seu egoísmo egocentrado e sua

incapacidade de exercitar empatia pelo que não entende, desperta o pior em sua sensível criação, cuja redenção é a poesia. A questão é de novo a mesma: quem é o homem e quem é o monstro? Isso evoca a ideia de que os “homens precisam de monstros para se tornarem humanos” (GIL, 2006, p.83); ou seja, tanto Victor quanto John tornam-se mais monstruosos e mais humanos – embora de forma diferente – quando cotejados. Paralelamente, Vanessa, em sua busca por paz anterior, vê na caridade – presente não apenas na entrega de sopa aos pobres, mas também por se permitir ver a beleza dos olhos de um monstro – um caminho.

Assim, John e Vanessa trazem em si demônios; ele de sua criação profana, ela de sua ligação com a bruxaria e passado de (suposta) loucura. Nas câmaras dos doentes, todavia, encontram-se em espaço neutro, onde não vão para serem julgados e sim para acolherem e serem acolhidos. Despídos de qualquer necessidade de explicações, podem se ver como realmente são, sem papéis sociais e pecados anteriores. Assim, nasce a admiração e o entendimento mútuo. Não é estranho, portanto, que os encontros nunca se passem na cidade. Os três encontros em que conversam só acontecem no subterrâneo – neste “não lugar” –, onde as outras relações são deixadas de lado, para que conversas atemporais sobre caridade e poesia possam alentar seus corações atormentados.

Dando prosseguimento, no quinto episódio da segunda temporada, o diálogo se intensifica. Os já amigos se cumprimentam e então, jocosamente, Miss Ives pergunta se John Clare sabe que tem o mesmo nome “de um poeta morto”. É interessante atentar para o fato de em ambos os encontros ser Vanessa quem inicia a conversa, com seus modos gentis, mas ousados, enquanto Mr. Clare,

a princípio tímido, só aos poucos parece mais à vontade – outra vez, quebrando possíveis estereótipos. John Clare então lhe pergunta se gosta de poesia – uma pergunta denunciadora de sua falta de traquejo social, visto que no diálogo anterior Vanessa reconhecera os versos de Blake. Ao que ela responde: “All sad people like poetry. Happy people like songs”. Ambos sorriem e de novo compartilham um entendimento mútuo, reconhecendo a melancólica verdade daquelas palavras. Mr. Clare comenta, em seguida, que sempre se sentiu atraído pelo poeta cujo nome herdara, já que este, por sua baixa estatura, também era considerado um *freak*, uma aberração, tendo uma “singular affinity with the outcasts and the unloved... the ugly animals... the broken things”.

Vale dizer que para entender a dimensão psicológica da Criatura de Frankenstein recriada por John Logan, é possível recorrer às duas personalidades cujos nomes assume: Caliban (na primeira temporada) e John Clare (na segunda). O primeiro é uma sugestão de Vincent Brand, o diretor do teatro *Grand Gignol* que consegue, por meio de sua empatia e caridade, fazer o exercício de alteridade e se colocar no lugar do pobre homem deformado. O nome remete ao criado disforme de Próspero, na última peça de Shakespeare, *A Tempestade* – ou seja, este primeiro nome reforça e retoma sua monstruosidade aparente.

O segundo, por outro lado, é escolhido pela própria Criatura. Essa diferença entre ser nomeado e nomear-se é significativa (seu próprio criador jamais o nomeou), assim como é sugestiva a escolha de um poeta inglês romântico, cuja vida foi bastante atribulada, pautada por um sentimento intrínseco de solidão reclusa, sensibilidade e empatia. Ao fazer esta opção, o novo Mr. Clare

evidencia sua importância intelectual, em detrimento (e apesar) de sua figura monstruosa. Ou seja, se o primeiro nome evidenciava sua alteridade, e, por consequência, sua condição de pária, monstro e *outsider*, o novo nome é a afirmação de sua identidade, enquanto ser humano sensível e inteligente. É a vitória da essência sobre a aparência, em um esforço de imposição contínua da própria vontade de se fazer ouvir.

No diálogo final, passado nos últimos minutos do capítulo que encerra a temporada, há ligeira diferença de cenário e atmosfera. Como sempre, a dupla se encontra no subterrâneo; desta vez, todavia, não há freiras nem doentes. John Clare está só – um espelho de como se sente – quando Vanessa o encontra. Ambos estão devastados. Ele por ter acabado de assassinar o casal de antigos patrões que tentara escravizá-lo. Miss Ives, por sua vez, acabara de enfrentar as bruxas-necromantes e perdera um amigo. Desta vez, diferente dos encontros anteriores, é Mr. Clare quem coloca uma questão:

CLARE: Miss Ives. Why are you here?

IVES: I needed a friend.

CLARE: Won't you sit?

IVES: Are you leaving?

CLARE: Yes.

IVES: For long?

CLARE: Forever.

IVES: Where will you go?

CLARE: Where I belong. Away from mankind. This dream I had this this long dream of kinship with those unlike me it is gone.

IVES: Yes.

CLARE: When you have seen that of which you are capable when you have stood in blood long enough what is there left but to wade to a desolate shore, away from all others?

IVES: Yes.

A forma como Vanessa vai concordando com as falas de Clare contrasta com seus modos habituais e transparece a dor imensa a corroê-la. Seus olhos estão marejados, seu rosto consternado, assim como o de Clare, que pela primeira vez – em seus diálogos com Vanessa – se coloca na posição de “não humano”, motivo pelo qual quer se afastar da raça dos homens.

É interessante notar que, em sua própria angústia, Miss Ives não tenta dissuadi-lo, afinal, o sentimento de despertencimento é mútuo. Ambos são *outsiders* – de maneiras diferentes –, mas ainda assim, monstros. Na fala seguinte, a Criatura lhe pergunta onde seria seu refúgio, ao que Vanessa responde, demonstrando todo o seu desespero, de já não pertencer a lugar algum, pois perdeu sua alma:

IVES: There is no place far enough. I've lost the immortal part of myself, you see. No. I've thrown it away.

CLARE: No matter how far you have walked from God he is still waiting ahead.

IVES: You don't believe in God.

CLARE: But you do.

IVES: That dream is gone.

CLARE: Come with me? Our desolate shore?

IVES: Mr. Clare there is around me a shroud that brings only pain. I won't allow you to suffer. Not you. I think you are the most human man I have ever known.

Nas falas finais, após Mr. Clare convidá-la para compartilhar de seu exílio, Vanessa responde que não lhe quer fazer mal, e diz isso acariciando suavemente o rosto disforme do amigo. Em seguida, exalta toda a humanidade latente sob as cicatrizes e então o beija nos lábios, um beijo terno. Ela o deixa e ele, completamente sozinho nas catacumbas dos afligidos pela cólera, chora.

Na cena seguinte, John Clare é mostrado em um barco no Ártico, tal como acontece com Criatura e criador no livro de Mary Shelley, enquanto Vanessa aparece apagando as luzes e fechando a casa de Sir Malcolm. O sentimento de solidão – tão presente no último diálogo dos dois – permanece até o fim do episódio, que mostra o quão abandonada cada uma das personagens está, perdidas em si mesmas, humilhadas pelo resto da humanidade, incompreendidas e taxadas de monstros. Em sua última fala, para si mesma, Vanessa diz: “So we walk alone”, ecoando a frase final da carta que lhe deixa um Ethan Chandler enjaulado e expatriado. No ato final, ela queima a cruz para a qual rezou durante as duas temporadas, como a sentenciar que de fato estará completa e inequivocamente sozinha.

DORIAN GRAY E ANGELIQUE: NOS ESPAÇOS LIMÍTROFES DO MORAL E DO SOCIAL

O Dorian Gray de *Penny Dreadful* é um personagem que passeia por zonas limítrofes, sejam elas sociais, culturais ou mesmo sexuais, sendo uma das mais eficazes reinterpretações de John Logan, ao lado da excelente atuação de Reeve Carney, que imprime em sua performance uma ingenuidade juvenil ao lado de um pendor destrutivo e perverso. Essa rica faceta psicológica

intensificada pelo verniz de eterna jovialidade figura no texto de Wilde, no qual Gray não apenas comete crimes em níveis sociais que vão desde a nobreza até os redutos portuários, como também promove experiências sensoriais e estéticas ao seduzir e corromper homens e mulheres.

No caso de Gray, essa aptidão pela transgressão está diretamente associada à sua monstruosidade. Ao recusar parâmetros tradicionais, sejam aqueles de sexualidade ou de moralidade, o herói de Wilde leva suas experiências ao limite, sabendo tratar-se de um processo tanto formativo quanto autodestrutivo. O retrato que reproduz a crescente decadência de seu espírito figura como imagem monstruosa de uma interioridade que externamente se apresenta como jovem, civilizada e adorável. Nesse experimento de “teste” e “destruição” de limites, Dorian se torna um Mr. Hyde psicológico, enquanto seu rosto mantém um verniz de Dr. Jekyll, embora mais belo e sedutor. Sobre essa natureza transgressora de personagens considerados monstruosos, Jeha afirma:

Os limites sociais afetam nosso conhecimento do mundo e vice-versa. Toda vez que ampliamos nosso domínio epistemológico, quer conquistando novos territórios, quer desbravando-os, as fronteiras que controlam nossas vidas também se movem (embora nem de pronto, nem facilmente). O mesmo acontece quando descobrimos ou inventamos algo: nossa visão de mundo tem de acomodar outros seres ou novos fenômenos e isso pode causar incerteza epistemológica. Nossa experiência se baseia em fundamentos epistemológicos e ontológicos; mudanças epistemológicas vão gerar alterações ontológicas, e um acréscimo ontológico vai forçar nosso

conhecimento a se expandir. Quando isso ocorre, sentimos que nossas expectativas de ordem – as fronteiras –, estabelecidas pela ciência, filosofia, moral ou estética, foram transgredidas. E transgressões geram monstros. (2007, p.21)

Nesse sentido, lemos Dorian Gray como um Monstro Moral, uma vez que suas escolhas e suas decisões caracterológicas estão perpassadas por pulsões que não apenas denegam a moralidade como objetificam outros seres, inocentes ou culpados, ou que passam justamente da inocência à culpa conforme travam contato com ele. O problema dessa busca incessante por cobaias é não apenas a tendência de seu pesquisador perder seu interesse por elas como também a rarearem com o tempo, uma vez que o vício por novas experiências exige um manancial rico de novos afetos, sensações e saberes. Por isso a busca nociva e destrutiva por renovadas transgressões que caracterizam o herói de Wilde até seu final metafóricamente suicida, no qual todos os limites foram testados, todos os gostos provados, todos os desejos saciados.

Na primeira temporada de *Penny Dreadful*, o Gray de Reeve Carney remetia a essa multiplicidade existencial e ao enfado de se ter feito praticamente tudo – pouco ou nada restando como combustível ao desejo. Quanto à sua bissexualidade, somada à caracterização andrógena do personagem, Logan o faz seduzir tanto Ethan Chandler quanto Vanessa Ives, além de utilizar a prostituta moribunda Brona para seus experimentos quando não para sua diversão. A cena em que Gray ordena o registro fotográfico de sua união sexual com Brona, no segundo episódio da primeira temporada, reúne poderosamente Eros e Tanathos não apenas pela violência do intercurso, como também pelo sangue tossido pela

tuberculosa no rosto do amante. Figurando como uma espécie de vampiro psíquico, numa temporada cujo principal antagonista é um vampiro sanguíneo, Dorian pula de experiência em experiência em busca de novas sensações e de novos parceiros. Logan resume sua visão sobre ele do seguinte modo:

It's a little bit like a sociopath... you start by pulling the wings off a fly, and that's interesting for a while, and then that gets boring. Maybe you kill a cat, and that's good for a while, but then that gets boring. Then what you do? This Dorian Gray has done all that. He's bored of it, he's languorous, he's done it all. (*Apud* GOSLING, 2015, p.109)

Na segunda temporada, esse esgotamento existencial porquanto libidinal – ou vice-versa – parece ter sido substituído por um único desejo não realizado: aquele relacionado a Vanessa Ives. É nesse *interregno* entre enfado erótico e desejo revivido que surge Angelique, uma prostituta transexual delicada e doce que oferece seus serviços a Dorian. Este rapidamente vê em tal personagem a possibilidade de um novo jogo amoroso/sexual no qual a não definição de gênero potencializa um novo conjunto de experiências a serem buscadas. Ora, o nome Angelique compreende em sua raiz uma alusão indireta não apenas à inocência angelical, como especialmente a uma androgenia que, não sendo nem um nem outro gênero, poderia potencializar todos. Além disso, a composição de palavras terminadas com o sufixo *-ique* em francês – idioma do qual o nome provém – permite a atribuição de ambos os gêneros (nomes como Dominique e Véronique podem designar homens ou mulheres). Vemos nela outro tipo de monstro, diferente da monstrosidade moral

de Dorian Gray. Trata-se de um Monstro Social que, não tendo espaço numa urbanidade não apenas binômica como moralista, é obrigada a criar alternativas – também transgressoras – para existir e conviver com outros seres.

O nome de tal amante de Dorian Gray retornará na abertura de outra cena entre os dois no quarto episódio, quando Angelique afirma “I don’t admit to my real name, it’s beneath contempt”, chamando atenção para a decisão de deixar imerso em sombras caracteres pessoais que não lhe agradam, conclusão ecoada por Dorian Gray na cena seguinte, quando resume a relação entre os dois como “Knowing the secrets others don’t”. Antes do diálogo findar, com um beijo que escandalizará as famílias visitantes do *Gossima Parlour* onde os dois jovens sugestivamente jogam pingue-pongue, Angelique afirma: “Being who we want to be... not who we are”, expressão que resumirá muito de sua relação com Gray.

Esta frase se articula, num sutil movimento de ponto e contraponto, com as caracterizações de vários personagens de *Penny Dreadful*, que são muito mais protagonistas individualizados e construtores de seus próprios destinos do que coadjuvantes de qualquer ordem social preestabelecida. Vanessa e Chandler, por exemplo, são exemplos de párias sociais que resumiram suas vidas não a destinos pré-traçados, pela família no caso dele ou pela sociedade no caso dela. Com Angelique, essa formulação é mais significativa, pois é extensível não apenas a decisões profissionais ou afetivas, como também a questões associadas a identidade e gênero, numa readequação que também é da alteração corpórea.

Mais adiante neste episódio, Dorian e Angelique vão ao teatro, sem haver a identificação de qual a peça que estaria em cartaz. A única coisa que testemunhamos é a surpresa de Angelique diante de um enredo dramático sobre um “brother and sister after all!”, numa alusão a outro tabu: o incesto. A resposta de Dorian é reveladora: “So I finally found something that shocks you”. Por mais que o rápido diálogo seja perpassado de descontração, fica implícito na cena que Gray está, mesmo que jocosamente, testando os limites dos parâmetros morais de sua acompanhante.

A continuação da cena investe na ilustração da marginalidade vivenciada por Angelique, quando um de seus antigos clientes, aparentemente um cavalheiro de nobreza e requinte, a acusa de tê-lo roubado. O rápido encontro se encerra com o mesmo cavalheiro comentando aos seus companheiros: “little minx I told you about”. “Minx” é um termo interessante, comumente associado ao gênero feminino e tendo por significado “mulher atrevida”, “petulante”, “vulgar” e/ou “disponível à prostituição”. Angelique por sua vez não apenas aceita a humilhação acusatória, intensificada com a expressão “little freak”, quanto impede Dorian de responder por sua “honra”, como qualquer cavalheiro faria e como ele parece disposto a fazer.

Na doméstica cena seguinte, Angelique surge no saguão da casa de Dorian vestindo roupas masculinas “tomadas emprestadas” de seu amante. Quando questionada sobre o porquê de estar fazendo aquilo, o diálogo construído por Logan revela o fundo das opções não apenas sexuais como sociais de Angelique: “Being what I am?” é a resposta. Dorian diz que aquela versão masculinizada não é o que é ela de fato. A resposta de Angelique não apenas assume o

termo usado pelo detrator no teatro, como também perscruta as intenções de Dorian no espaço da relação que estabelecem:

You prefer the freak. It adds spice for you, doesn't it? From the moment I was born, I was not as I was meant to be. No one spoke of it. My parents ignored me as best they could. So I came to London and created Angelique... leaving me fit for no trade but whoring... and myself fit for nothing but degradation and ridicule.

A segunda metade da fala revela de forma sumária as informações biográficas necessárias à condição de pária social de Angelique. Sendo quem era, não havia escolha a não ser assumir sua nova identidade num espaço de prostituição, único meio que aparentemente a aceitaria, apesar da “degradação e do ridículo”. Dorian responde que também tem sido “diferente”, recusando-se ao exercício de alteridade que ela tenta construir na cena ao demonstrar que o vasto “conforto” dele em muito se diferencia de suas esparsas, quando não inexistentes, opções. O diálogo termina com Angelique perguntando se Gray a amará se decidir vestir-se com roupas masculinas. A resposta de Dorian, “I care for who you are... not what you wear”, novamente recupera o papel tão estranho a ele de “justiceiro social”, em um exercício de empatia, antes negado, ao não se importar com as convenções.

O episódio seguinte tem por linha norteadora o baile dado por Dorian para “apresentar” Angelique à sociedade inglesa. Preocupada com as reações da mesma classe de pessoas que a humilharam na noite anterior, Angelique obtém de Dorian a seguinte resposta: “Anathema. In this house, we celebrate the unusual”. O termo é tão específico que também merece atenção. “Anátema”

é algo ou alguém que causa veemente desgosto, seja por algum aspecto físico, psicológico ou mesmo comportamental. Em outras palavras, é um monstro ou algo monstruoso. Neste sentido, as experimentações de Dorian levam Angelique aos seus limites, tanto físicos – como na cena de sexo que encerra o episódio anterior – quanto psicológicos, quando não sociais. Para ele, fica dúvida se o baile para “introduzir Angelique” à alta sociedade é uma gentileza a ela ou um agrado próprio para engrandecer sua vaidade. Neste momento, Angelique está enlevada pelo rapaz, desejando levar roupas suas para a casa dele, ao passo que Gray já está à procura de outras experimentações, o que no baile apresenta-se como Lily, a misteriosa acompanhante de Victor Frankenstein.

No episódio final do arco Dorian/Angelique, intitulado “Memento mori”, numa alusão às cenas mortuárias que desde o medievo relembram aos vivos da onipresença da morte, vemos o desfecho daquilo que Gray desejava, ou não, de sua trágica acompanhante. Deixando-a sozinha para buscar “uma nova aventura”, Dorian mal pode prever que ela está prestes a descobrir seu segredo: o retrato amaldiçoado que registra os efeitos de seus crimes e experimentações; em outros termos, o retrato que registra em tela e tintas os traços e as cores da sua *monstruosidade*.

Antes de assassinar Angelique por haver descoberto seu segredo, Dorian se pergunta, ao contemplar seu retrato: “Don’t we all want to paint ourselves into something... better than we are?”. No que concerne a seu relacionamento com ela, é como se percebesse que seus esforços em aceitá-la, defendê-la e amá-la, não passassem de um esforço para “pintar a si próprio de um modo... melhor do que de fato ele era”. Numa alusão interessante

ao problema da representação na arte – da distância entre o objeto real de sua representação artística, problema estético com o qual o romance de Wilde já dialogava –, afasta-se da persona temporariamente criada para si, para Angelique e também para o espectador, e oferta uma conclusão mais condizente com o herói egoísta, amoral – quando não imoral – e homicida que nos ofertara a obra literária na qual figura como protagonista.

Penny Dreadful outra vez nos reapresenta os monstros clássicos recuperando não apenas sua “humanidade perdida” como também seu primitivismo terrível, tocando teclas que poderiam justamente fascinar/assustar sua audiência. Para recuperarmos a discussão inicial, interpretamos Dorian como Monstro Moral, uma vez que nele os crimes e a objetificação do outro não passam de estágios para uma busca identitária sua, pouco importando o bem-estar alheio. Sobre essa diferenciação, Jeha afirma:

Ao contrário de suas contrapartes física e metafísica, o mal moral parece estar claramente definido. Ele consiste na desordem da vontade humana, quando a volição se desvia da ordem moral livre e conscientemente. Vícios, pecados e crimes são exemplos de mal moral. Enquanto o mal físico é sempre sofrido, quer ele afete nossa mente ou nosso corpo, o mal moral surge quando, livre e conscientemente, infligimos sofrimento nos outros. Para que esse tipo de mal possa ocorrer, o agente tem de se decidir a abandonar sua integridade moral; assim, ele afeta tanto a vítima quanto o agente. (2007, p.16)

Por seu turno, Angelique corresponderia ao Monstro Social, sofrendor não apenas física como psicologicamente por sua não

adequação ao binômio comum. Nesse sentido, resulta como uma heroína repleta de *pathos*, sofrendo os reveses não apenas de sua marginalidade social como também os efeitos de um relacionamento destrutivo e utilitário, sorte de envolvimento que sua experiência prostibular já havia a apresentado. Dorian não é diferente de seus clientes progressos, sendo talvez até pior, uma vez que, o que neles era objetificação sexual, no jovem imortal transmuta-se em perversão egotista, aceitando para si próprio que Angelique não passa de um experimento, de uma diversão momentânea, de uma sensação que, após conhecida, pode então ser descartada.

Vale ainda atentar que tanto Angelique quanto Dorian compartilham com Vanessa Ives uma característica moderna do monstro: a beleza, outro favor que os humaniza, de maneira a criar um novo paradigma da monstruosidade, como explica David Roas:

Ello explica que en muchos casos ya no se juegue obsesivamente con el aspecto físico del monstruo (a diferencia de las encarnaciones clásicas, que exacerbaban la deformidad y fealdad de estos seres), lo que impide reconocerlos por su exterior, sino que se potencie – por medios diversos – la problematización de su rasgo esencial: la imposibilidad (y lo que ello implica para el receptor). (2014, p.114)

Neste caso, a trajetória de Angelique é o percurso comum do pária social, do monstro real, que, não tendo espaço ou mesmo oportunidade para qualquer outra função real numa sociedade de papéis preordenados, subjugam-se à opressão do outro e à destruição de si mesma, ou em suas próprias palavras, à “degradação e ao ridículo”. De acordo com Gil, podemos

interpretar seu percurso como um caminho em direção a uma humanização interrompida, quer pela opressão social, quer pela destruição física nascida de uma relação atrativamente afetiva em seu início e abusiva no seu desenrolar.

Esta figuração popular da monstrosidade remete-nos para todo um conjunto de rituais sociais e de técnicas que visam tornar o desejo socialmente integrado. Uma vez esses rituais cumpridos, a monstrosidade desaparece e o homem volta a tornar-se humano. O que significa que nesses contextos culturais o signo do humano é dado pela capacidade de reproduzir a vida da comunidade: é homem aquele que sabe *seguir as regras sociais* que asseguram a sobrevivência individual e colectiva. Ser humano, reconhecer-se tal, é submeter-se à iniciação da cultura e identificar-se como um ser dessa mesma cultura. Assim, a aquisição de uma autêntica alma – para que desapareça a do animal que habita o corpo monstruoso – faz-se através de uma série de etapas que visam um certo domínio do corpo. Trata-se de o preparar para receber o seu próprio duplo. (2006, p.90-91, grifo nosso)

Neste sentido, por bem ou por mal, Angelique está mais próxima dessa humanização perversa, na qual se subjugar ao poder do outro, às palavras do outro, aos valores do outro, diminui em si sua “monstrosidade”. Todavia, trata-se de uma falsa humanização, uma vez que se humanizar diante do outro é prostituir a si própria, papel ironicamente interpretado por ela, prostituta e consorte. Quando ela aceita as acusações do antigo cliente no teatro, ou evidencia preocupação diante das opiniões da sociedade ou mesmo diante das opiniões de Dorian, é como se tentasse calar essa marca de diferenciação que é somente sua. Marca que Gray, por exemplo,

não tem problema algum em aceitar e manter. Pelo contrário, parece-nos que sua “Marca de Caim” é almejada e abraçada, pois o diferencia do comum social. Se ele vive na casa em que o “incomum é celebrado”, o próprio Dorian é um Anátema, palavra usada por ele para definir – ou definir-se – uma existência na qual o amaldiçoado, o condenado, o execrado pela sociedade moralista torna-se o ideário a ser buscado.

Seguidor de um evangelho invertido, Dorian reúne não apenas os construtos sociais comumente associados ao patriarcado opressor como também a desconstrução desse ideário, por mais que, no caso de sua relação com Angélique, o resultado seja a tradicional assimetria. Sobre esta, há na relação entre as duas personagens a possibilidade de pensarmos nas diferenças de gênero, marcadas social e culturalmente. Angélique precisa não apenas de uma validação social por parte de seu companheiro, como também aceita as nomenclaturas que lhe foram destinadas, todas elas preconceituosas, grosseiras e ofensivas, surgindo passiva e estranhamente submissa às ofensas simplistas recebidas. Vivendo nas zonas limítrofes do gênero – enquanto Dorian apenas flerta com elas – Angélique está no não lugar do gênero e do desejo, subjugada a uma visão não apenas depreciativa do trans como também do feminino, que alerta a importância de tais discussões.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de *Penny Dreadful* se passar no século XIX e de reconstruir a época retratada, o olhar direcionado aos protagonistas é bastante contemporâneo, problematizando a *monstruosidade* de cada um, sem, no entanto, torná-los mártires

ou heróis injustiçados, como tão comumente acontece. O horror parece antes advir de comportamentos inesperados dos (anti) heróis (podemos pensar no assassinato de Angelique por Dorian, por exemplo), do que dos monstros coadjuvantes e típicos que permeiam a série, relegados a um papel bastante secundário (a saber, vampiros e necromantes). Logo, a simpatia e empatia do espectador são regularmente postas em cheque. Se Gray parecia um justiceiro social no começo da segunda temporada, salvando Angelique da humilhação pública, transforma-se em assassino frio quando seus interesses pessoais são ameaçados. Torna-se um monstro moral em oposição a Angelique, vista pela preconceituosa sociedade de seu tempo como um monstro social, e julgada, assim, como o fora a Criatura de Frankenstein, por sua diferença físico-genérica – na altura ainda rara. No entanto, ao contrário da Criatura shelleyana – que, renegada, torna-se cruel e vingativa, seguindo o pensamento rousseauiano de que a sociedade nos corrompe –, Angelique permanece íntegra, sem se deixar macular pela maldade humana.

John Clare, por sua vez, é capaz de se emocionar com poesia e caridade, o que denota sua capacidade de compaixão, apesar de ter assassinado brutalmente Proteus e Van Helsing, como forma de vingança e provocação a Victor. Ou seja, sua empatia parece ser direcionada ou, no mínimo, cambiante. Por sua vez, Vanessa Ives, na sua qualidade de “mulher moderna” e bruxa, redime-se para si (posto que seja a maior – senão única – vítima de suas aflições) por meio da caridade e, por consequência, de sua amizade com John Clare, por quem nutre grande admiração. Ambos conseguem demonstrar enorme capacidade empática

humanista, a despeito do nascimento profano de um e das habilidades heréticas da outra.

Em suma, neste processo de humanização, a Bruxa e o Monstro Biológico se humanizam pela caridade e pela poesia que lhes permite ver a beleza das pequenas coisas; Dorian pela aparente empatia (quando a sente), enquanto Angelique se torna naturalmente humanizada (sempre em uma perspectiva do espectador, como é evidente) devido às mudanças de paradigmas contemporâneos, que, ao saírem da dicotomia estritamente fisiológica, passaram a incluir em seu leque de possibilidades genéricas novas formas de identificação matizadas e relativizadas.

Todas essas interessantes oscilações enquanto personagens flertam com a ideia do deslocamento do conceito de “monstro” na contemporaneidade. Sua ambiguidade está ligada às transgressões do padrão socialmente aceito da época retratada e à condição de *outsiders* ou *freaks sociais*. Todos eles escapam do que é considerado moralmente adequado para tentarem se encontrar e se entender, para não dizer se “encaixar” naquela sociedade e sobreviver. Isso explica “o intenso fascínio actual pela monstruosidade. Os monstros são-lhe absolutamente necessários para continuar a crer-se homem” (GIL, 2006, p.14). Por isso a atualidade de uma série como *Penny Dreadful*. Afinal, “o monstro não se situa *fora* do domínio humano: encontra-se no seu *limite*” (2006, p.14).

REFERÊNCIAS

FONDANÈCHE, Daniel (2006). L'Uchronie comme moteur de l'Histoire (im) possible: L'Appel du 17 juin d'André Costa. *Cycnos*, 22(2), 1-9. In <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=603> Acesso em 26.Jul.2015.

GIL, José (2006). *Monstros*. Lisboa: Relógio D'Água.

GOSLING, Sharon (2015). *The Art and Making of Penny Dreadful*. Londres: Titan Books.

JEHA, Júlio (Org.) (2007). *Monstros e Monstruosidades na Literatura*. Belo Horizonte: UFMG.

LLOBERA, Patricia (2015). "Todos los monstruos son humanos: el imaginario cultural y la creación de bestiarios contemporáneos en American Horror Story". *Brumal*—Revista de Investigación sobre lo Fantástico, 3(2), 69-88. In http://revistes.uab.cat/brumal/article/view/V3-n2-llobera/pdf_10. Acesso em 06.Jan.2016.

LOVECRAFT, Howard (2007). *O Horror Sobrenatural em Literatura*. Tradução de Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras.

ROAS, David (2008). "Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición". In: PELLISA, Teresa; SERRANO, Fernando (Orgs.). *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*. Madri: Universidad Carlos III. p.94-120.

_____. (2012). "Mutaciones posmodernas: del vampiro depredador a la naturalización del monstruo". *Letras & Letras*, Uberlândia, 28(2), 441-455. In <http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/issue/view/1096>. Acesso em 09.Jan.2016.

_____. (2014). "El monstruo posmoderno y los límites de lo fantástico". In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina; MICHELLI, Regina (Orgs.). *(Re)Visões do Fantástico: do centro às margens; caminhos cruzados*. Rio de Janeiro: Dialogarts. p.107-120.

SHELLEY, Mary (2013). *Frankenstein*. Tradução de Bruno Gambarotto. São Paulo: Hedra.

REFERÊNCIA TELEVISIVA

LOGAN, John (2014). *Penny Dreadful*. Produção de Desert Wolf Productions e Neal Street Productions, criação de John Logan. Estados Unidos: Showtime.

A RECONSTRUÇÃO FICCIONAL DO CORPO DE EVA PERÓN NO ROMANCE *SANTA EVITA*

Alejandro González Urrego (UNESP, Araraquara)

Recebido em 22 mar 2016. Alejandro González – Professor titular da Secretaria de Educação de Bogotá, Coordenador do projeto de ensino de inglês na escola básica (GGRP, 2016).
Aprovado em 29 abr 2016.

Doutor em Estudos Literários (UNESP, 2015). Mestre em Literatura (PUJ, 2010). Licenciado em Línguas Modernas (UD, 1996). Ensino aprendizagem da produção e compreensão de textos em espanhol. Contato: alejo407@yahoo.es

Resumo: O presente artigo propõe a análise ficcional da construção do corpo de Evita no romance *Santa Evita*, de Tomás Eloy Martínez, tendo como foco a decisiva atuação narrativa baseada nas experiências recuperadas tanto do corpo vivo quanto do corpo embalsamado de Evita, presentes nesse romance. Assim, o objetivo deste artigo é pesquisar a maneira como o narrador-pesquisador Tomás Eloy Martínez constrói uma história ficcional baseada no corpo sequestrado de Evita Perón.

Palavras-Chave: Corpo; Literatura; Memória; História; Ficção.

Abstract: This article proposes the analysis of the fictional construction of Evita's body in the novel *Santa Evita*, written by Tomás Eloy Martínez, focusing on the narrative decisive action based on the recovered

experiences of the living body and embalmed body of Evita, both present in this novel. The aim in this article is to research the way how the narrator and researcher, Tomas Eloy Martínez, builds a fictional story based on the kidnapped body of Evita Peron.

Keywords: Body; Literature; Memory; History; Fiction.

O romance do escritor argentino Tomás Eloy Martínez reconstrói ficcionalmente a vida de Eva Perón, esposa do três vezes presidente da Argentina General Juan Domingo Perón, com a justificativa de que o seu corpo embalsamado não pode ser esquecido pelo povo argentino. O tema da ficção está condensado em diferentes formas: arquivos encontrados, documentos e registros oficiais, fitas, anotações, entre outras, que fazem com que o leitor pense que os acontecimentos escritos estão baseados na realidade. Para Givone (2009, p.254), a verdade é reabsorvida pela mentira. E a mentira, essa comédia, essa obscena exibição de si, diz a única verdade humana, verdade horrivelmente humana. A história reconstruída é uma maneira de rejuvenescer e renovar a imagem de Evita pela via da ficção, além de ajudar a cumprir seu último desejo, o de não ser esquecida.

Para além dos procedimentos anteriormente descritos, devemos mencionar a mistura proposital entre a realidade histórica e a ficção. É assim que muitos eventos podem ser trocados, dependendo da intenção do autor, ou repetidamente narrados. Assim, temos o mesmo acontecimento contado a partir de várias testemunhas que viveram o momento junto a Evita, criando diferentes verdades. Com as testemunhas, o autor pretende reunir todos os fragmentos para construir o quebra-cabeça e dar sentido e significado aos eventos ocorridos com o

corpo morto, que ficcionalmente adquire poder e se converte em uma ameaça para os oligarcas argentinos.

Segundo Baudrillard (1981), quando o real já não é mais o que era, a nostalgia assume todo o seu sentido. Sobrevalorizações de verdade, de objetividade e de autenticidade passam a um segundo plano. Produções desenfreadas da realidade e do referencial levam à simulação, que é uma estratégia de real, de neo-real e de hiper-real, que leva a uma estratégia de dissuasão.

A estratégia narrativa ficcional de Martínez, feita através dos testemunhos escritos e falados, não deve ser compreendida, pois, como uma descrição da realidade, mas como um exercício de nostalgia. Ainda mais porque, depois de passados muitos anos, o interesse pelas diversas reconstruções da vida de Evita e por seu corpo embalsamado, através da recopilação dos acontecimentos reais, tenta dar uma versão verdadeira dos fatos, mas acaba servindo como uma forma de ficcionalizar a História. “– A un olvido hay que oponerle muchas memorias, a una historia real hay que cubrirla con historias falsas.”¹ (MARTÍNEZ, 1995, p.55).

O narrador recolhe os depoimentos de suas testemunhas na primeira pessoa como forma privilegiada para criar a sua verdade. Essa é uma forma de apropriação ficcional, uma estratégia para realizar a reconstrução dos fatos. Dessa maneira, a informação que chega da personagem é fragmentada e distorcida pelas várias testemunhas.

El cuerpo, se dice allí, fue enterrado de pie, como enterraron a Facundo Quiroga. Me detuve. A Facundo,

1 Tradução: “A um esquecimento deve-se opor muitas memórias, uma história real deve ser coberta por histórias falsas” (MARTÍNEZ, 1997, p.48).

pensé, nadie lo enterró de pie. Sentí que me había quedado sin aliento.² (MARTÍNEZ, 1995, p.58).

Segundo Beatriz Sarlo (2007), as experiências testemunhais contadas em primeira pessoa restituem a confiança nos acontecimentos, conservando as lembranças e reparando a identidade machucada. É uma estratégia que os escritores usam para confundir o leitor, e fazê-lo acreditar ainda mais nas histórias ficcionais. Assim, Martínez, depois de pesquisar muitos anos os acontecimentos sobre Evita, começa a elaborar um relato ficcional baseado nas informações colhidas para descrever de modo verossimilhante seu peregrinar antes e após a morte, com o propósito de transformar suas experiências de vida e mostrar outras verdades, criadas.

Lo que sigue, mal que me pese, es una reconstrucción. O, si alguien lo quiere, una invención: una realidad que resucita. Antes de escribir estas páginas tuve mis dudas. Cómo hay que contar esto: ¿Alcaraz habla, yo hablo, alguien escucha, o hablamos todos a la vez, jugamos al libre juego de leer escribiendo?³ (1995, p.86).

O romance se inicia pelo relato do despertar de Evita de um desmaio que durou mais de três dias. Essa é uma maneira metafórica de o autor dizer que Evita estava em coma, razão pela qual seu corpo sofreu uma grande transformação, devido à gravidade de sua doença. O narrador conta, ainda, como os pobres ficaram em frente

2 Tradução: “O corpo, é o que diz, foi enterrado de pé, como o caudilho Facundo Quiroga. Parei em seco. Facundo, pensei, não foi enterrado de pé, senti que perdera o fôlego” (MARTÍNEZ, 1997, p.51).

3 Tradução: O que segue, ainda que me pese, é uma reconstrução. Ou se preferirem, uma invenção: uma realidade que ressuscita. Antes de reescrever estas páginas tive minhas dúvidas. Como se deve contar isto: Alcaraz fala, eu falo, alguém escuta? Ou falamos todos ao mesmo tempo, jogamos o livre jogo de ler escrevendo? (MARTÍNEZ, 1997, p.74).

ao hospital onde Evita estava internada, rezando por sua saúde e esperando que “sua salvadora” ficasse bem.

Paralelamente, a voz narrativa mostra a ação dos oligarcas através do coronel Moori que, nesse tempo, trabalhava para Evita, mas fazia seu trabalho de inteligência, espionando-a por ordem do general da Inteligência que, por sua vez, dizia cumprir ordens de Perón. Com esta ação, os oligarcas demonstram ter medo de Evita, por isso precisavam saber dos movimentos dela para saber como atuar.

Ainda nas primeiras páginas, a protagonista morre, passando a presidir a história por meio de seu corpo embalsamado, como num ritual mágico. Evita é velada durante doze dias, embaixo da cúpula da Secretaria do Trabalho, onde tinha desenvolvido grande parte de sua vida laboral. Paralelamente, o escritor escreve uma irrealidade e a torna crível, afirmando que no dia do enterro de Evita foram espalhadas, das sacadas, um milhão de flores, entre rosas amarelas, *alelís* dos Andes, cravos brancos e crisântemos, enviadas através de aviões de guerra pelo imperador do Japão. Além disso, o narrador acrescenta que as pessoas tentavam se suicidar aos pés do cadáver com navalhas e cápsulas de veneno. Para criar um enterro majestoso, Martínez escreve que ao lado do prédio funerário foram penduradas dezoito mil coroas de flores. Em todas as capitais das províncias e nas cidades principais foram instaladas representações do velório por meio de fotografias de três metros de altura, objetivando simbolizar a importância que Evita tinha para o povo argentino. O funeral de Evita, nessas condições, nos permite afirmar que a ritualização da morte, neste contexto, é similar ao tempo de festa ou de carnaval na concepção social, é um tempo fora do tempo.

De acordo com Jean Baudrillard (1981), os “fatos” acontecidos podem ser descritos pela ideia da simulação, com a intenção de romper com qualquer princípio de contradição entre a noção de verdade, originalidade, mentira e falsidade. Dessa maneira, a narrativa propõe que o general Perón mandou embalsamar o corpo de sua esposa com o propósito de fazê-la eternamente lembrada pelo povo. A partir desse momento, o povo começa a acreditar que ela regressará posteriormente como uma santa, guia dos mais necessitados. Nas casas e nas ruas, o povo reunido acende velas, oferece flores, constrói altares e marca um recorde no Guinness com pedidos para que Evita não se esqueça de seus nomes quando encontrar-se com Deus.

O embalsamamento de Evita é, portanto, um ato que visa eternizar sua vida mantendo sua imagem na memória do povo argentino. Dessa maneira, as anotações do doutor Pedro Ara representam ficcionalmente o trabalho de um embalsamador que reconstrói o corpo de Evita só para poder contar a grandeza desse exercício, mas ao mesmo tempo, ele se transforma num biógrafo do corpo e da arte funerária. Verdade e ficção, novamente, se encontram e se confundem, já que,

[a] ficção se passa apenas na cabeça do escritor, mas como estranha ficção que foi dele tomada, assim a sua verdadeira faculdade ficcional não está no fantástico de sua mente, mas sim em que lhe permite tornar invisível a sua própria ficção. O fictício e o imaginário não se deixariam dissociar. O fictício se eleva no imaginário, o imaginário, no fictício. (STIERLE, 2006, p.10)

O engenho do romance consiste em fazer a reconstrução dos acontecimentos ocorridos na vida de Evita, passando pelo

embalsamamento, terminando com a peregrinação do corpo, aproximadamente nos vinte anos seguintes à sua morte, de forma crível para o leitor. Nesses anos, o povo começa a enviar cartas a Roma pedindo pela santificação de Evita. As pessoas acreditavam que a morte tinha apenas aumentado o poder de Evita. Essa crença foi constatada nas casas humildes, na forma de altares onde as fotos de Evita, arrancadas de revistas, ficavam iluminadas por velas e flores do campo. “En todo el país se alzaron altares de luto, donde los retratos de la difunta sonreían bajo una orla de crespones.”⁴ (MARTÍNEZ, 1995, p.185).

Outra forma pela qual, no romance, se ritualiza Evita ainda em vida, ocorre quando seus ajudantes deixam cair cédulas de dinheiro por onde Evita passa de trem: às vezes, ela toma a nota em sua mão, beija-a e a lança ao vento. O narrador conta sobre uma família que tinha uma dessas notas e que a exibia numa moldura, após a morte de Evita. Mesmo que não tivessem o que comer, não a utilizariam, por considerarem-na uma relíquia santa.

Ahora que el billete está fuera de circulación, la familia lo conserva como un objeto religioso, sobre una repisa del comedor, al lado de una foto coloreada de Evita con un vestido largo, de raso negro. Junto a la foto hay siempre un ramo de flores.⁵ (MARTÍNEZ, 1995, p.193-194)

Para Gallagher (2009), a ficção, de algum modo suspende, desvia ou segrega qualquer exigência de veracidade em relação

4 Tradução: “Por todo o país foram montados altares de luto, onde os retratos da falecida sorriam sob uma orla de crepes” (MARTÍNEZ, 1997, p.161).

5 Tradução: Agora que a nota saiu de circulação, a família a conserva como uma relíquia religiosa, sobre uma prateleira da sala de jantar, ao lado de uma foto colorizada de Evita, com um vestido longo de tafetá preto. Ao lado da foto há sempre um ramo de flores (MARTÍNEZ, 1997, p.168).

ao mundo da experiência ordinária; a ficção torna-se perceptível apenas quando se torna crível, visto que a diferença entre ficções e mentiras se tornara menos óbvia. Nessa linha de pensamento, Martínez propõe, como um elemento ficcional, que o doutor Pedro Ara faz três réplicas, em cera, do corpo embalsamado de Evita, com o objetivo de proteger e esconder dos militares o corpo verdadeiro, criando assim, uma ficção ainda maior que representa por meio da proposta, a multiplicidade de Evita no povo argentino.

Para criar uma trama plausível, o autor de *Santa Evita* propõe que alguns personagens se apaixonem pelo corpo de Evita, sem saber se ele é falso ou verdadeiro. Evita, morta e embalsamada, teria ficado com os cabelos mais brilhantes, a pele mais lisa e parecia ter quinze anos. O corpo, pois, se converte em objeto de desejo para várias personagens, entre elas, o coronel Moori e mesmo doutor Pedro Ara.

Como el ataúd era enorme y Ella tendía a flotar, la habían inmovilizado con ladrillos: el polvo bermejo teñía lentamente el pelo, la nariz, los párpados. Y aún así, brillaba. Ya el embalsamador, en el puerto, se lo había advertido con una frase estrábica: “Esa mujer brilla tanto como la luna de su voz derecha”. Luna o alga o desgracia, la Mujer era fosforescente en las tinieblas de la bodega.⁶ (MARTÍNEZ, 1995, p.324)

Consequentemente, o narrador tem de relatar os três enterros das cópias e o do cadáver verdadeiro, organizados estrategicamente

6 Tradução: como o ataúde era imenso e Ela tendia flutuar, imobilizaram o corpo com tijolos: o pó avermelhado ai tingindo lentamente o cabelo, o nariz, as pálpebras. E ainda assim, brilhava. No porto, o embalsamador já o advertia com uma frase estrábica: “Essa mulher brilha tanto como a lua de sua voz direita”. Lua, ou alga, ou desgraça, a Mulher fosforescia nas trevas do porão (MARTÍNEZ, 1997, p.279).

pelo coronel Moori como forma de confundir o Comando da Vingança, versão que, ao final do romance, é desmentida pelo coronel Corominas: “– No hubo copias – dijo Corominas –. Hubo un solo cuerpo. Lo enterró el capitán Galarza en Milán, y desde entonces estuvo ahí, hasta que yo lo recuperé”⁷ (MARTÍNEZ, 1995, p.389).

Segundo Ara, a primeira cópia de Evita seria enterrada por sua mãe, dona Juana, no cemitério da Recoleta; a segunda seria enviada ao Vaticano e a terceira seria dada ao viúvo. Ao mesmo tempo, a verdadeira Evita seria enterrada por ele próprio, mas nenhum dos eventos descritos foi realizado na narrativa. Ao final, e segundo o romance, o presidente decide que as cópias e o corpo verdadeiro seriam enterrados fora da Argentina e que o encarregado de fazer esses enterros seria o coronel Moori. Também é mencionado no romance que o coronel Moori reconhecia o corpo verdadeiro de Evita por causa de duas marcas feitas nele. A primeira delas seria um pedaço de orelha retirado por ele mesmo e a outra seria a ponta do dedo médio de sua mão, extraída com a ajuda da tecnologia forense.

Uma das personagens de maior destaque nesse momento da história é, evidentemente, o coronel Moori, que recebe um tratamento especial, uma vez que é ele quem fica mais tempo com o corpo. Durante o desenvolvimento da trama opera-se nele uma mudança em relação a esse corpo. O profundo ódio que nutre inicialmente por ela vai desaparecendo, já que ele se apaixona pelo cadáver embalsamado, a ponto de enlouquecer no desenlace da obra.

7 Tradução: “– Não houve cópias – disse Corominas. – Houve um único corpo. Foi enterrado pelo capitão Galarza em Milão, e desde então ficou lá, até que eu o recuperei” (MARTÍNEZ, 1997, p.333).

Em seu desespero, o coronel enterra um corpo falso de Evita sem se dar conta das marcas que o identificariam como verdadeiro, porque ele acredita vê-las nesse corpo, porém, elas somente existem na mente dele, são invenções dele e o resultado de sua demência.

O mesmo erro também foi cometido pelo Major Arancibia, porém de forma inversa: ele vê as marcas feitas no corpo verdadeiro de Evita e o enterra no cemitério de La Chacarita, com a certeza de que era uma réplica do corpo de Evita. O coronel calculista comete seu gigantesco erro no romance, ao confundir os corpos. Mantendo o erro, ele decide esconder o corpo que acredita ser o verdadeiro nos lugares mais “seguros” e impensáveis. No entanto, em cada um deles, Moori tem que lidar com o mesmo problema: onde quer que coloque o corpo de Evita sempre aparecem flores, as velas acesas e as ameaças do “Comando da Vingança” pressionando para que eles a deixassem em paz. Esse episódio confirma o pensamento de Stierle (2006), para quem o fictício não seria uma disposição simbólica, em que aberturas e rupturas apresentariam o imaginário como outra ficção, senão que o fictício e o imaginário não se deixariam dissociar. O fictício se eleva ao imaginário, e o imaginário ao fictício.

Outro relato meramente ficcional do romance é o peregrinar do corpo embalsamado. Inicialmente, o verdadeiro corpo de Evita fica durante algum tempo dentro de um caminhão em frente ao Serviço de Inteligência. Na sequência, o corpo é levado para o interior do cinema Rialto, permanecendo atrás da tela durante algum tempo e, posteriormente, é levado para o sótão da casa do major Eduardo Arancibia; depois, finalmente, para fora da Argentina, sendo este peregrinar, conforme o ponto de vista literário, uma ilusão cômica.

Segundo o romance, as três cópias de Evita foram enterradas com nomes falsos nas cidades européias de Rotterdam, Bruxelas e Roma. Mas o mesmo texto afirma que o coronel pegou uma das cópias, acreditando ser o corpo legítimo, que ficou por um mês dentro de uma ambulância em frente à sua casa na Alemanha. Esse corpo será o que, depois, Moori enterrará no quintal da casa dos seus avôs. De acordo com as fontes do narrador, que se apóia em artigos de jornal, ele foi enterrado em um campo, às margens do rio Altmühl, entre Eichstätt e Plunz, ao sudeste da mesma cidade.

Así era como había comenzado el viaje. Galarza debía embarcarse con el cadáver el 23 de abril, en el Conte Biancamano. Fingiría ser Giorgio de Magistris, el viudo desolado de Marta Maggi. Fesquet partiría la noche siguiente en el Cap frío hacia Hamburgo. Se llamaría Enno Köppen y la falsa difunta —la última copia de Persona— iría de contrabando, en el cajón de equipos de radio donde ahora estaba la verdadera. La cubrirían con cables, micrófonos, carretes de grabadores. El doctor Ara repetiría en el cuerpo de vinil y cera la señal estrellada de la oreja y tatuaría en la nuca un cortísimo vaso capilar⁸ (MARTÍNEZ, 1995, p.329-330).

É importante ressaltar que a narrativa propõe que enquanto esteve escondido no cinema Rialto, o corpo verdadeiro de Evita é confundido por Yolanda Astorga, filha do Chino, administrador do cinema, com uma boneca que será o seu melhor brinquedo. Dessa

8 Tradução: “Foi assim que a viagem começou. Galarza devia embarcar com o cadáver dia 23 de abril, no Conte Biancamano. Fingiria ser Giorgio de Magistris, o viúvo desconsolado de Marta Maggi. Fesquet partiria na noite seguinte no Cap frio rumo a Hamburgo. Seguiria com o nome de Enno Köppen, e a falsa defunta — a última cópia de Pessoa — iria de contrabando, na caixa de equipamentos de rádio onde agora estava à verdadeira. Iria coberta de fios, microfones, rolos de fitas. O doutor Ara repetiria o sinal estrelado da orelha no corpo de vinil e cera e tatuaria em sua nuca um sutilíssimo vaso capilar” (MARTÍNEZ, 1997, p.283).

forma, esse evento introduz no romance um toque de humor negro, que beira o fantástico, uma vez que a menina costumava brincar, ler e até mesmo dormir com o corpo. De fato, a menina vê o que os especialistas não conseguem ver. Esse corpo é apenas uma boneca de cera.

Mesmo tendo sido reduzida a um corpo embalsamado, Evita Perón, como dissemos, continua exercendo fascínio, principalmente entre os homens. Um exemplo disso aparece no fim do romance quando o coronel Moori chama o cadáver de “*persona*”, por parecer vivo. O processo de loucura de Moori é evidente a partir do momento em que ele deixa o corpo de Evita no cinema Rialto. O segundo indício de insanidade reflete-se na cena em que ele, ao mesmo tempo em que demonstra sua raiva diante do cadáver embalsamado, também deixa transparecer seu desejo amoroso por este.

– ¿Te vas a quedar, Evita? – le preguntó –. ¿Vas a obedecerme? El brillo azul de las profundidades de Persona parpadeó, o él creyó que parpadeaba. – ¿Por qué no me querés? – le dijo –. Qué te hice. Me paso la vida cuidándote. Ella no contestó. Parecía radiante, triunfal. Al Coronel se le cayó una lágrima y al mismo tiempo lo alcanzó una ráfaga de odio. – Vas a aprender, yegua – le dijo –, aunque sea a la fuerza⁹ (MARTÍNEZ, 1995, p.279).

A partir do momento em que o coronel Moori foi preso e afastado de seu trabalho, por ordens diretas do Governo, e levado a uma zona rural, longe da capital, incomunicável. Assim, o coronel é

9 Tradução: “- Você vai ficar, Evita - perguntou. – Vai me obedecer? O brilho azul das profundezas de Pessoa cintilou, ou ele achou que cintilava. – Por que você não me ama? – disse. – O que foi que eu fiz? Passo minha vida cuidando de você. Ela não respondeu. Parecia radiante, triunfal. O coronel deixou escapar uma lágrima ao mesmo tempo em que sentia o golpe de uma rajada de ódio -Você vai aprender, sua égua – disse –, mesmo que seja a força” (MARTÍNEZ, 1997, p.239).

separado do corpo de Evita, erroneamente acusado de espionagem, pelas marcas que deixara no caixão e no corpo a fim de que pudesse identificá-lo como verdadeiro.

Moori, entretanto, apaixonado, passa o tempo pensando no corpo. Quando toma conhecimento de que tinha sido levado a Milão, escapa da prisão e vai à sua procura, levando ao extremo sua loucura. Ele rouba o corpo na Europa e o sepulta. Finalmente, o processo de loucura termina quando assiste na televisão e acredita que o corpo foi levado para a lua e foi enterrado pelos americanos lá.

Essa demonstração da insanidade de Moori pode ser achada na passagem do romance onde ele transporta uma das cópias do corpo embalsamado de Evita em uma ambulância e a coloca a seu lado direito, fazendo do cadáver seu acompanhante. Nessa ocasião, quando a polícia para o carro, o coronel diz aos policiais que leva uma “compatriota morta”. No entanto, um deles constata que se trata de uma boneca de cera e recomenda ao coronel que não diga que levava uma morta. Contudo, mesmo diante dessa recomendação, Moori continua acreditando que a cópia de cera que leva é o verdadeiro corpo embalsamado de Evita, demonstrando assim, o estágio avançado de sua demência.

Segundo Gallagher (2009), o relato ficcional é imaginado exclusivamente com base em fragmentos descontínuos de linguagem; os leitores devem concentrar-se mais intensamente nas relações dinâmicas internas desses fragmentos do que o fazem quando lêem obras não ficcionais, ainda que, por vezes, elas empreguem técnicas semelhantes para apresentar hipóteses sobre pensamentos não expressos pelas pessoas. Dessa forma,

no romance, o corpo fragmentado vai se construindo como uma narrativa também fragmentada.

Evita, já morta, é um corpo embalsamado que não se deixa esquecer. O corpo dela se converte em algo vivo que, em uma ocasião, em frente ao coronel, dá sinais de vida, emitindo gases e líquidos, como querendo advertir que está contrariado com o abuso de poder do coronel e que resiste às suas ordens. Assim, ao lado do coronel Moori, o corpo embalsamado oferece outra versão dos acontecimentos e o leitor começa a ter clareza de sua divindade. Ele não aceita o destino que lhe oferece o coronel, símbolo das oligarquias, e continua agindo de acordo com suas crenças no peronismo, como se ele conservasse lembranças de quando estava vivo.

Tendido sobre el cristal, el cuerpo de Evita se resistía sin embargo a las órdenes y actuaba según su propia lógica funeraria. Las fosas de la nariz empezaban a destilar gases azules y anaranjados. ¿Y ahora qué le pasa?, se preguntó el Coronel. Está perfecta, no necesita nada. No sufre de pesadillas ni de frío. No la molestan las enfermedades ni las bacterias¹⁰ (MARTÍNEZ, 1995, p.133).

Outro evento produzido pelo autor é a maldição sofrida por todos aqueles que tiveram contato direto com o corpo. É assim que os oficiais encarregados de cuidar dele morrem, adoecem ou sofrem acidentes. O coronel Moori fica louco e Galarza, responsável por transportar o corpo até o cemitério, é vítima de um acidente. O major Arancibia mata sua esposa acidentalmente quando o corpo de Evita

10 Tradução: “Deitado sobre o cristal, o corpo de Evita, entretanto, resistia às ordens e agia segundo sua própria lógica funerária. Suas fossas nasais começavam a destilar gases azuis e alaranjados. E agora que está acontecendo? Perguntou-se o Coronel. Está perfeita, não precisa de nada. Não tem pesadelos, não sente frio. Não é importunada pelas doenças nem pelas bactérias” (MARTÍNEZ, 1997, p.116).

está em sua casa: ele a confunde com um ladrão do “Comando da Vingança” que estaria lá para pegar o corpo. Assim, ele termina preso e isolado. Além disso, os soldados que vigiam o corpo de Evita dentro de um furgão, depois que este foi desenterrado em 1974 na cidade de Madri, também caminham para um destino trágico. Por causa de uma dívida de jogo, eles atiram uns nos outros e acabam morrendo.

Outro estranho evento acontece quando o corpo de Evita é transportado em outubro de 1976 da residência presidencial até o cemitério da Recoleta. Naquela ocasião, o motorista, sargento Justo Fernández, sofre um infarto e os soldados da escolta rasgam suas jugulares com as baionetas. No entanto, em todos esses eventos trágicos, o corpo de Evita não sofre dano algum, nem sequer um arranhão. Através desses estranhos eventos no romance, o autor ficcionaliza, pois, a realidade dos eventos históricos.

“Si usted me andaba buscando, ya no me busque. Si usted va a contar la historia, tenga cuidado. Cuando empiece a contarla, no va a tener salvación”. Ya había oído antes esa advertencia y la había desdeñado. Era tarde ahora para echarme atrás¹¹ (MARTÍNEZ, 1995, p.77).

Martínez usa a metáfora dos “zumbidos das abelhas” para representar a onipresença da protagonista e como os pobres não a esqueciam; localizando-a sempre, apesar dos esforços do coronel Moori para ocultar o cadáver.

Também de maneira ficcional, o narrador, agora personagem, começa a sonhar com Evita. Nesses sonhos, ela aparece como uma

11 Tradução: “Se o senhor estava me procurando, não procure mais. Se vai contar a história, tenha cuidado. ‘Quando começar a contá-la, não vai ter mais salvação’ Eu já ouvira antes aquela advertência e a desprezara. Agora era tarde demais para voltar atrás” (MARTÍNEZ, 1997, p.66).

grande borboleta, com uma asa preta e a outra amarela, voando para trás. Essa é também a direção da história narrada em seu livro. A morte vai para frente, e a história da vida de Evita, avança para trás. Para Hutcheon (1991), a inserção do autor no texto é um dos rasgos estilísticos que determinará a qualidade pós-moderna do romance. Ele se transforma em meta-relato acerca da impossibilidade de narrar e reflexionar sobre a representação da sua função ideológica da História.

Outro elemento ficcional presente no romance é a suposta santidade de Evita ou o desejo da classe mais pobre argentina de canonizá-la. Assim, no romance é mencionado que desde que Evita era viva, até ano e meio depois de sua morte, quarenta mil cartas foram enviadas ao Vaticano atribuindo a ela algum milagre para justificar o pedido de canonização, perante as quais, o Prefeito da Congregação para a Causa dos Santos respondia com as fórmulas de praxe: *“Cualquier católico sabe que para ser santo hay que estar muerto”. Y después, cuando ya la estaban embalsamando: “Los procesos son largos, centenarios. Tened paciencia.”*¹² (MARTÍNEZ, 1995, p.66).

Não faltavam justificativas entre o povo argentino para canonizar Evita. Segundo o romance, embora soubesse que Maria Goretti esperara pela santificação quarenta e oito anos e Teresa Lisieux pouco mais de vinte e cinco, o povo acreditava que Evita merecia uma atenção especial porque só a Virgem Maria a superava em virtudes e o fato de o Sumo pontífice demorar a admitir uma santidade tão evidente era uma ofensa para sua fé.

12 Tradução: “Qualquer católico sabe que para ser santo é preciso estar morto” e, depois de morto, “Os processos são longos, centenários, tende paciência” (MARTÍNEZ, 1997, p.57).

Desse modo, em seu romance, Martínez faz com que Evita apareça como uma emissária de Deus. Para enfatizar essa ideia, o autor menciona que alguns camponeses viram a face de Evita desenhada no céu, e que os pobres faziam coisas inacreditáveis para ajudar sua salvadora, como a menina Evelina que, informada sobre a indicação de Eva Perón à vice-presidência e que os generais e opunham por recusarem-se a receber ordens de uma mulher, escreveu milhares de carta e uma última com apenas três palavras: “*Que vivan las mujeres*”¹³ (MARTÍNEZ, 1995, p.68). Posteriormente, a menina se exibiu com a carta na vitrine de uma loja de móveis, ocasião em que reuniu tanta gente que a vidraça do estabelecimento foi quebrada pela multidão. Além disso, para pressionar o governo, a jovem Evelina se retirou para a praia, juntamente com outras personagens, e entrou em greve de fome. Eram vésperas da Semana Santa e depois de um furioso temporal que arrancou as árvores pela raiz, Evelina teve um final trágico, desaparecendo sem deixar vestígios.

Mi querida Evita, no boi a pedirte nada como asen todos por aqi, pues lo unico qe pretendo es que leas esta carta y te acordes de mi nombre, yo se qe si vos te fijas en mi nombre aunqe sea un momentito lla nada malo me podra pazar y yo sere felis sin enfermedades ni pobresas. Tengo 17 anio y duermo en las colchone que la otra nabidad dejastes de regalo en mi casa. Te qiere mucho, La ennosa Evelina.¹⁴ (MARTÍNEZ, 1995, p.68)

13 Tradução: “Que vivam as mulheres.” (MARTÍNEZ, 1997, p.59).

14 Tradução: Minha querida Evita, não vou ti pedir nada como todo mundo fais por aqi, pois o qe eu pretendo é só qe si você leia esta carta e lembri do meu nome; eu sei qu você reparar no meu nome, nem qe seja um momentinho, nunca mais vai poder mi acontecer nada di mau, e eu vou ser felis sem doensas nem pobreza. Tenho 17 anos e durmo nos colchões que no natau passado você deixou lá em casa de presente. Ti ama muito, a linda Evelina. (MARTÍNEZ, 1997, p.59).

Martinez também relata que quando membros do povo tiveram certeza de que Evita iria morrer a qualquer momento, milhares deles começaram a fazer os mais exagerados sacrifícios para que seus nomes fossem repetidos por Evita frente ao criador. A cada duas ou três horas, o número de devotos batia um novo recorde mundial de trabalho ininterrupto. Um desses casos foi o do jogador de bilhar, Leopoldo Carreras, que fez mil e quinhentas cambalhotas, sem parar, no átrio da basílica de Luján. Além disso, nas igrejas, havia milhares de pessoas que ofereciam suas vidas pela de Evita ou que suplicavam às cortes celestiais que a recebessem com honras de rainha.

Também de modo ficcional, o autor descreve a fortuna que Evita tinha deixado depois de morrer: 1200 barras de ouro e prata, 756 objetos de prataria e ourivesaria, 650 jóias, 144 peças de marfim, colares e broches de platina, diamantes e pedras preciosas avaliadas em 19 milhões de pesos, além de bens imóveis e ações de estabelecimentos agrários em comum com o general Perón, cujo valor atingia os 16 milhões de pesos.

Na perspectiva de Henry James (1995), o romance precisa ser levado a sério para que o público o leve a sério também. A velha superstição sobre a ficção ser injusta sem dúvida acabou no passado; mas seu espírito subsiste num certo olhar atravessado que se dirige a qualquer história que não admita ser somente uma anedota. Assim, e para enfatizar o caráter sério de seu romance, mesmo na introdução de elementos fantásticos ou dificilmente comprováveis historicamente, o narrador detalha os acontecimentos para fazê-los verossímeis.

Um exemplo disso é quando Martínez afirma que nos meses seguintes à morte de Evita, no prédio da Coordenadoria Geral do Trabalho CGT, onde seu cadáver foi embalsamado em um laboratório improvisado e permaneceu por três anos, sempre apareciam flores às 20h25min, hora da morte de Evita; as luzes das janelas se acendiam e se apagavam intermitentes, até que um dia a cortina que pendia da janela despencou, graças aos temporais. A maneira instigante e misteriosa como se produzem esses acontecimentos coincide com a queda de Perón e, frente a isso, o narrador vaticina um futuro incerto, mas ninguém sabe a que futuro ele se refere.

Esses acontecimentos estranhos coincidem no livro com a chamada “Revolução Libertadora”, ou com a chegada dos oligarcas ao poder, depois da queda de Perón. Esses novos nomes decidiram, através de um decreto, eliminar toda memória do peronismo. Ficava, portanto, proibido elogiar em público Perón e Evita, mostrar suas fotografias ou mesmo, lembrar-se de sua existência:

Se reprimirá con pena de seis meses a tres años a todo el que deje en lugar visible imágenes o esculturas del depuesto dictador y su consorte, use palabras como peronismo o tercera posición, abreviaturas como PP (Partido Peronista) o PV (Perón vuelve), o propale la marcha de esa dictadura excluida.¹⁵ (MARTÍNEZ, 1995, p.164)

Segundo James (1995), os eventos que o autor narra num romance de ficção não aconteceram realmente. O escritor está menos preocupado em procurar a verdade do que o historiador;

15 Tradução: “Será condenado à pena de seis meses a três anos todo aquele que deixar em local visível, imagens ou efígies do deposto ditador e sua consorte, usar palavras como *peronismo* ou *terceira posição* siglas como *PP* (Partido Peronista) ou *PV* (Perón Volta), ou propalar a marcha da ditadura proscrita.” (MARTÍNEZ, 1997, p.142)

a tarefa para ele deve representar e ilustrar os acontecimentos do passado do homem, mas com uma dificuldade maior do que o historiador, porque também deve coletar as provas, que não são somente literárias. Martínez recolhe provas que parecem irrefutáveis e refuta tais provas. Assim, ao final do romance, aparece o Coronel Túlio Ricardo Corominas, uma nova testemunha, com outra versão dos acontecimentos narrados.

O Coronel, como dissemos, não concorda com os dados fornecidos no romance, mas o narrador Martínez, que nesse trecho se apresenta como uma personagem do romance, tenta lhe explicar que sua narrativa é um romance. Contudo, Corominas não acredita nisso e expressa que o que valem são os fatos de verdade. *“Es una novela –expliqué–. En las novelas, lo que es verdad es también mentira. Los autores construyen a la noche los mismos mitos que han destruido por la mañana.”*¹⁶ (MARTÍNEZ, 1995, p.389).

Segundo Beatriz Sarlo (2007), os relatos ficcionais narrados na primeira pessoa não se podem diferenciar da ficção, os leitores podem acreditar nos feitos ou o mesmo escritor pode escrever com essa ilusão, mas nada garantirá se é ficção ou uma realidade vivida, histórica. Exemplificando tal pensamento, *Santa Evita* se apresenta como um balanço entre verdade, mentira, História e ficção, tendo como suporte a reconstrução ficcional do corpo de Eva Perón, que transita entre o sagrado e o profano, entre a História e a invenção.

Faltava uma categoria conceitual de ficção, no sentido de histórias críveis que não tivessem a pretensão de serem tomadas por verdadeiras.

16 Tradução: “É um romance – expliquei. – Nos romances, o que é verdade também é mentira. Os autores constroem à noite os mesmos mitos que destruíram pela manhã.” (MARTÍNEZ, 1997, p.333)

Foi o novel que proporcionou a junção das duas coisas, fato que explica a relação paradoxal que mantêm com a ficção. Esta, com efeito, torna-se perceptível apenas quando se torna crível: visto que a diferença entre ficções e mentiras tornara-se menos óbvia, e a ausência de credibilidade não era mais o único critério distintivo, fez-se necessária uma verdadeira conceituação. A ficção elaborou um discurso próprio ao tornar-se menos vistosa: quanto menos era evidente, mais tinha necessidade de emergir como categoria conceitual (GALLEGHER, 2009, p.634-635).

Conclui-se aqui que os eventos narrados por Tomás Eloy Martínez são uma reconstrução ficcional do corpo embalsamado de Evita, baseada nos acontecimentos da sua vida e o peregrinar do corpo nas mãos dos militares. Assim, a partir da memória coletiva que está radicada no povo argentino, Martínez toma da ficção os elementos necessários para fazer uma história mais verossímil que muitos fatos da História oficial, em que as obsessões das oligarquias e dos militares de perder o poder os levaram a tomar medidas extremas e absurdas.

REFERÊNCIAS

BAUDRILLARD, Jean (1981). “A Precessão dos Simulacros”. In: *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d’Água.

GALLAGHER, Catherine (2009). “Ficção”. In: MORETTI, Franco (Org.). *O romance 1: A cultura do romance*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify. p.629-658.

GIVONE, Sergio (2009). Dizer as emoções. A Construção de Interioridade no Romance Moderno. In: MORETTI, Franco (Org.). *O romance 1: A cultura do Romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify.

HUTCHEON, Linda (1991). *Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora.

JAMES, Henry (1995). *A Arte da Ficção*. Seleção e apresentação: Antonio Paulo Graça; Tradução de Daniel Piza. São Paulo: Imaginário.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy (1995). *Santa Evita*. Buenos Aires: Biblioteca Del Sur – Planeta.

_____. (1995). *Santa Evita*. Tradução de Sérgio Molina. 4.ed. São Paulo: Companhia Das Letras.

SARLO, Beatriz (2007). *Tempo passado*. Cultura da Memória e Guinada Subjetiva. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Cia. Das Letras; Belo Horizonte: UFMG.

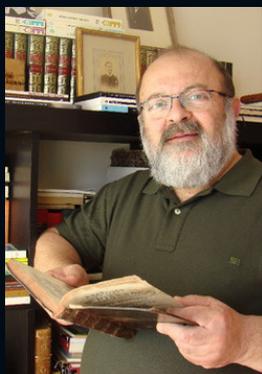
STIERLE, Karlheinz (2006). *A Ficção*. Novos Cadernos do Mestrado. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Caetés.

01

ENTREVISTA COM JOSÉ VIALE MOUTINHO

Flavio García (UERJ)

Recebido em 01 abr 2016. Entrevista feita por Flavio García, durante Estágio Sênior de Pesquisa, com Bolsa CAPES, para Estudos Pós-Doutorais na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (UC), em Portugal, de abril de 2015 a março de 2016. Flavio García é Pós-Doutor pela UC (2016), UFRGS (2012) e UFRJ (2008), Doutor pela PUC-Rio (1999) e Mestre pela UFF (1995). Professor Associado da UERJ, atua nos Mestrado e Doutorado na área de Estudos de Literatura. Foi o primeiro coordenador do GT ANPOLL “Vertentes do Insólito Ficcional” (julho de 2011 a junho de 2016) e é líder do GP Diretório de Grupos do CNPq “Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica” (desde 2001). Vem publicando variados títulos (livros de autoria própria ou organizados, capítulos de livro e artigos em periódicos) sobre as “vertentes do insólito ficcional” no Brasil e no exterior. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4242057381476599>.



José Viale Moutinho, um fantástico escritor, cuja obra se vê entremeadada de insólito realismo, imiscuído de realidades insólitas (<https://www.facebook.com/jose.vialemoutinho>), conforme notas biográficas de suas últimas edições, nasceu no Funchal, Portugal, em 1945 – logo, está à volta dos setenta anos. Estreou, em 1968, com uma “pequena novela”, *Natureza morta iluminada*. De lá para cá, no correr desse quase meio século de produção, Viale Moutinho compôs uma obra – sempre em ritmo continuado e frenético – diversificada genologicamente – tanto no que tange a diversidade estrutural, quanto no que se refere ao público leitor almejado, como, ainda, em relação às temáticas e aos tratamentos estéticos. Nesse percurso, tem sido um escritor demasiadamente premiado.

Em sua Página Digital (<https://josevialemoutinho.wordpress.com/>), encontra-se uma listagem de entradas – constituída sem rigor teórico, mas, ele é um ficcionista, e tal empenho não lhe cabe – da qual se pode destacar, especialmente, dentre os “Textos do autor”, a seguinte distribuição, excluindo-se dela o que parece menos importar para este momento: “Camiliana”; “Crônicas/Narrativas”; “Escrita infanto-juvenil”, subdividida em “Para Crianças” e “Para Jovens”; “Estudos e ensaios”; “Guerra Civil de Espanha. Campos de Concentração”; “Nas Antologias”; “Obra literária”, subdividida em “Ficção”, “Poesia” e “Teatro”; “Tradições Populares Portuguesas”; “Traduções”.

Viale Moutinho, desde sempre, envereda pelas sendas dos mundos possíveis do insólito ficcional, revisitando o Maravilhoso – como, por exemplo, em *Contos Populares do Algarve* (1977), *Contos Populares Portugueses* (1978), *Contos Populares Russos* (1978), *Contos Populares de Angola* (Folclore Quimbundo) (1986), *Adivinhas Populares Portuguesas* (1988), *Lendas de Portugal* (2003), *Lendas dos Açores* (2007), *Lendas de Trás-os-Montes*

e *Alto Douro* (2007) e *Portugal Lendário* (2008) –, aventurando-se pela literatura para crianças e jovens – de que se pode mencionar, *O adivinhão* (1979), *Os dois fradinhos* (2005), *A gaitinha mágica* (2003), *O rapaz de pedra* (2004), *A sopa de pedra* (2004), *As lendas da Misarela* (2004), *O livrinho das lengalengas* (2004), *O livrinho dos contos do alto douro* (2004), *O livrinho das adivinhas* (2005), *Histórias da deserta grande* (2006), *O livrinho dos provérbios* (2006), *O grande livro das adivinhas* (2008), *A cidade das pessoas tortas* (2007) e *Será que sou neto da bruxa?* (2007) – e indo aos universos do Gótico ou do Fantástico, que, à exceção de títulos cujo compromisso documental seja explicitamente assumido, infiltram-se por toda a sua obra.

Em 2015, Viale Moutinho publicou *O diabo coxo*, que, no geral, não se pode inscrever no universo do insólito ficcional, ainda que o título induza a tanto, e *Águas negras*, que sequer tangencia a ficção do insólito, mas é aguardado, para 2016, *Quatro manhãs de nevoeiro*, em que personagens, tempo e espaço são compostos segundo modelos de mundos possíveis ficcionais incongruentes em relação aos padrões do sistema semionarrativo realista, constituindo uma arquitetura textual insólita.

P.: Viale Moutinho, em sua produção bibliográfica, há títulos de livros que remetem diretamente para o Fantástico. Desses, quais você destacaria e como os organizaria, considerando a efetiva inscrição dos textos na literatura fantástica, apenas uma aproximação aos discursos fantásticos e, por fim, a simples utilização do termo por fins mercadológicos?

R.: Como ficcionista, iniciei a publicação de livros em 1968, com uma pequena narrativa intitulada *Natureza morta iluminada*. Estava marcada pelo fantástico, ou pelo insólito, que lhe é

parente. Eram dois irmãos gémeos que viviam em bairros bem diferentes da cidade, um na zona rica e outro na pobre, seja um na zona alta e outro na beira-rio. Ambos tinham duas coisas em comum: manias de colecionador e metade de um mapa do tesouro da família. Certa vez, partiram um ao encontro do outro a fim de completarem o mapa. Porém, não se reconheceram e transformaram-se em outras pessoas. Em 1972, publiquei o segundo livro de ficção, *No país das lágrimas*, em que incluí aquela primeira história e mais umas quantas que entretanto dava como acabadas. Porém, este fantástico era uma alegoria ao país português dominado pelo fascismo. Recordo que havia um tal Tomás (como o presidente da república da época) que fazia discursos aos murganhos, uma revolta numa escola do ensino primário contra a professora que espancava os alunos, um rapaz a guardar a vinha que ia ser atacada, entre outras histórias. Mas aí está a chave de quase tudo quanto escrevi, desde a caçada aos grifos até aos que viviam como porcos e os seres que bem poderiam assumir a sua condição de fungos! Logo a seguir, em 1974, mas antes do 25 de Abril, publico *O jogo do sério*, com narrativas na mesma linha, conquanto mais apuradas. A primeira delas era “A fábrica”, que não tardou a ser traduzida para russo e sair numa antologia do conto português publicado pelas Editora Progresso, de Moscovo. E ensaiei aí, com *Matapan*, uma espécie de conto histórico carregado de nonsense. Utilizei no conto final do livro, intitulado “As batalhas”, fotografias e *fac-simile* de um fragmento de romance policial para evitar ser eu a escrever *hardcore*! Depois, com o advento da Revolução, saiu *Histórias do tempo da outra senhora*, com um discurso

não convencional, que conquanto tivesse um pendor social era também o resultado de uma escrita experimental, que eu trazia da recente aventura da poesia concreta, cujo grupo integrei, embora nunca tivesse enfeixado essa minha escrita em livro, salvo num volume colectivo que saiu em Inglaterra, com poetas portugueses e ingleses. E a coisa parece ter resultado porque esse volume vai em terceira edição e teve como sequência o romance (chamemos-lhe assim) *Entre povo e principais*. Naturalmente, a escrita ficcional foi tomando novos rumos, mas sempre mal-educada em cânones de forma e conteúdo. Esse romance (lá estou eu!) *Quatro manhãs de nevoeiro* é uma maneira de permitir um olhar mais actualizado pela minha escrita. Também de um modo natural, nas minhas histórias vai se espelhando uma maneira irónica, por vezes sarcástica, outras vezes sardónica. Porém, o insólito ganha foros de cidadania, pois os meus personagens são quase nada convencionais.

Depois vêm títulos de obras que foram absorvidas por outras. O caso do *Romanceiro da terra morta*, de 1988, que marca a fase seguinte englobando os livros publicados anteriormente: *Cabeça de porco* e *Apenas uma estátua equestre na Praça da Liberdade* (1976 e 1978). Hoje, daquela primeira fase existe um volume também conjunto *No país das lágrimas e outros contos*. Aquilo que poderia chamar fase terceira é um conjunto de livros que saíram entre os anos 1990 e a primeira década deste século, em que há uma maior economia de processos, tendendo para textos mais curtos, por vezes mais azedos e corrosivos, em que o fantástico é inerente aos argumentos.

Se me tivesse proposto fazer livros com títulos mercadológicos, decerto disporia de imaginação suficiente para atrair os leitores que vagueiam nos centros comerciais e supermercados: *Cristo chora por nós*, *A intimidade dos amantes*, *Romanceiro de amor cru*, *A paixão amarga de um homem casado*! Mas senti-me no direito de nunca ter pensado nisso – até agora. Há um título na Literatura Portuguesa que me fascina pelo *kitch* que implica (pois nunca li essa obra de Júlio Brandão): *A paixão da Maria do Céu*. Isso sim é um título que hoje entraria até às profundezas do mercado cor de rosa! Por isso, quando me perguntam oralmente qual é o próximo livro, sempre respondo com o ar mais sério do mundo: *E o amor me fez bandido*.

P.: Sua resposta à pergunta anterior leva à pressuposição de que você tenha uma concepção conceitual, mesmo que pouco ou nada rigorosa, do que seja a ficção fantástica. Assim, como o leitor e o autor Viale Moutinho pensam o Fantástico?

R.: De facto, pouco ou nada rigorosa é a minha concepção conceitual! Penso que o Fantástico é a expressão mais interessantemente realista do nosso universo. Como viajo de táxi, metropolitano e autocarro na cidade do Porto, em que vivo, ouço conversas que me atiram para questões, limbos e pensamentos bem diferentes daquilo que os sociólogos, historiadores, arquitectos e jornalistas – e eu fui 40 anos jornalista! – escrevem juradamente sobre o nosso tempo. Nós os escritores, sobretudo da minha geração, a perda no tempo, é que temos a incumbência de relatarmos e reflectirmos – ou permitirmos com o que apresentamos, o que o futuro saiba o que mal se apercebeu. E depois vem a crítica falar do insólito

e do fantástico, apenas porque não deu conta do que é a realidade. Querem coisa mais insólita que vinte reformados assistindo a um jogo de bisco num jardim público? Dizem os seus palavrões, enganam-se uns aos outros e vão almoçar a casa. Falam de futebol e de política e expressam-se do modo mais reacionário!

Na verdade, o fantástico é que ainda subsista tudo isto para pasto dos pseudoficcionistas como eu. Quando na pantalha do computador leio o que acabei de escrever e isso não me parece que vá agradar ao leitor, respiro fundo, pois sei então que estou no bom caminho. Claro, quero lá saber o que é o bom caminho. Às vezes apetece-me agarrar nestes homúnculos e mulherúnculas e atraí-los ao meu peito para fazer uma *selfie*! Mas agora o insólito objecto que é uma extensão para colocar o telemóvel à distancia, permitindo fazer uma *selfie* abrangente parece-me o cúmulo do insólito. E as minhas histórias não serão também *selfies*?

P.: Mário de Carvalho, seu coetâneo, considerado por parte da crítica, a despeito do que ele admita, representante da literatura fantástica, insiste em que, em Portugal, à exceção de Álvaro do Carvalho, não há ficcionistas do Fantástico. Você concorda com o compatriota? Se sim, explique-se; se não, cite autores e obras que você inscreveria no Fantástico.

R.: Álvaro Carvalho e não só, conquanto os mais deles não sejam autores do Fantástico a 100%. Há contos fantásticos no Eça (*O tesouro*), Herculano (*A dama Pé de Cabra*), Camilo (*O esqueleto*), Teófilo Braga (todo o livro *Contos Fantásticos*), Almada (*A*

tartaruga), alguns contos de Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, Manuel de Lima (*O clube dos antropófagos e o Malaquias*), bem como algumas obras de Urbano Tavares Rodrigues, da Natália Correia, o Mário de Carvalho, o Alfredo Margarido (*A osga*), Herberto Helder, Júlio Cesar Machado (*Roberto do Diabo*), Fialho, Régio, Domingos Monteiro, Mário Henrique Leiria, até o Padre Manuel Bernardes e o David Mourão Ferreira! Estranho que se diga que não há uma literatura fantástica portuguesa, se existe uma grossa antologia do conto desta linha! E, pelo que tenho lido, neste momento dava para quatro ou cinco tomos!

P.: Seu livro de narrativas – termo utilizado na edição, ao invés de contos ou crônicas, por exemplo –, *No país das lágrimas* (1972), é dedicado a cinco pessoas, dentre as quais, Ana Hatherly, Maria Xosé Queizán e Xosé Luís Méndez Ferrín. Este último, também coevo a si, é um ficcionista cuja crítica, tanto em Galicia, sua “terra meiga”, quanto em outras partes do mundo, como no Brasil, por exemplo, é tido como escritor que excursiona pelos mundos possíveis do insólito ficcional, em geral, revisitando crenças, lendas e mitos que encharcam o imaginário galego. Você diria que Méndez Ferrín é um exemplo de ficcionista do fantástico galego? Se sim, que obras de Méndez Ferrín ilustrariam sua opinião? Se não, por quê?

R.: Com a Ana Hatherly, e o pintor e design gráfico Marco, tive um projecto de colecção de livros que não tardou a desfazer-se. Era a Colecção Gémeos, onde só entrariam autores deste signo, como ela e eu. Saiu o meu *Natureza morta iluminada*, a seguir o livro dela *39 Tisanas*, também marcado pelo fantástico. A seguir seria um ensaio do pintor António Santiago Areal, que se

desentendeu com a Ana por qualquer razão, e fez uma edição de autor. Então entrou o pintor Diogo Alcoforado com um ensaio, mas ele já não era do signo e a coleção acabou! É em 1969 que, em Vigo, contacto pela primeira vez com a literatura galega, onde pontificava já o Méndez Ferrín e a Maria Xosé Queizán, então sua mulher. Estava eu na histórica livraria Librouro a escolher livros em castelhano, quando se me aproximou o livreiro Antón Patiño, tio do poeta e pintor Raimundo Patiño, e me começa a falar da literatura galega, tendo eu comprado alguns livros em galego, bem como recebido a indicação como contactar o Ferrín. Assim aconteceu e ficamos amigos para todo o sempre. E da minha parte devotando-lhe uma grande admiração. A Maria Xosé de *A orella no buraco*, seu romance de estreia, entrou nos domínios do feminismo, que não me interessaram por aí além, salvo entre os romances que publicou a seguir um intitulado *Amantia* a que se seguiria *A semellanza*. Porém, com o Ferrín a coisa foi mais forte. Desde o *Percival* até *Arraianos*, cuja tradução portuguesa é da minha autoria, aí está todo o universo fantástico da tradição galega interpretada por um homem culto, por um militante nacionalista galego e de esquerda, que muito me interessa.

P.: Em 2013, para a Coleção “Chamo-me...”, da Didática Editora, dedicada ao público leitor “a partir dos 9 anos”, você publicou *Franz Kafka*, uma espécie de autobiografia romanceada daquele, a cuja obra, Todorov, autor de *Introdução à literatura fantástica* (1970, 1ª edição), atribuiu o surgimento de um outro ou novo Fantástico, diferente do “clássico” ou “tradicional”, que ele datava do século XIX, majoritariamente. Ao longo de suas

narrativas, tanto Kafka, quanto alguns personagens do escritor tcheco, são invocados pelo nome dado às suas personagens. Isso atesta uma forte presença da aura kafkiana em sua produção – como, aliás, também, uma certa aura camiliana. Você considera, como Todorov, que Kafka inaugurou uma nova fase da literatura fantástica? Se sim, como e por quê? Se não, como você alinharia a obra de Kafka tendo por referência sistemas semionarrativos realista e fantástico (ou insólito)?

R.: Kafka interessa-me muito, sobretudo pelo enigma latente que surge na sua biografia e na sua obra. As suas interrogações estão desalinhadas nos seus aforismos, mas com esse livrinho na mão é possível ler Kafka mais confortavelmente. Porém, se nos damos conta do burocrata das horas alugadas à seguradora, cuja administração o promove mesmo quando ele falta e escreve alucinadamente nas horas que lhe sobram no seu quarto ou nos lugares que lhe arranjam, como a quinta da irmã, então o entendimento do kafkianismo é um tanto diverso do que lemos em *O processo* ou na *Metamorfose*. Tudo o que lhe diga respeito me absorve. Sempre procurei uma saída para o que ele escreveu. Gostaria de ter sido o Max Brod para lhe fazer as perguntas que eu não sei se ele fez, mesmo tendo lido o livro desse seu amigo. E gostaria de ser um ensaísta com a cabeça bem arrumada para poder escrever sobre ele um outro ensaio biográfico. Quando eu estive em Kierling, na casa onde ele morreu, que foi uma clínica e hoje é um aparmuseu, comprei um pedaço de madeira da coluna que sustentava a varanda do seu quarto e tenho-o ali à espera que me dê uma ideia dos seus últimos momentos. Mas o raio

do toco é mudo como um pau! E kafkianamente deveria dizer-me qualquer coisa. Porém, acho que, não sabendo eu alemão, apesar de tudo, não o estarei a ler – e assim a entender – muito bem. Creio que cada um tem o seu Kafka. Não me preocupa muito que ele tenha aberto novas perspectivas ao fantástico. A vida dele é fantástica. Como foi a de Jan Neruda, de Joseph Roth (*Ah A lenda do santo bebedor*) e a de Thomas Bernard. Como foi a de Robert Walser e a de Musil. Estou agora a ler um estudo sobre Kafka e o holocausto, e eu só tinha ideia da destruição pelos nazis de parte da família dele. Por vezes penso que está por montar um grande romance com o que ia nas cabeças dos deportados.

P.: Semelhantemente à visita que você fez à Kafka, transportando-o para universo de sua narrativa como personagem, registra-se uma visita sua a Fernando Pessoa, em *Fernando Pessoa (O Menino de sua Mãe)* (1995). Pessoa também é visto por uma parcela da crítica como um escritor que flanou pelos mundos possíveis da ficção do insólito, especialmente através de seu heterônimo Alexander Search. Pode-se dizer, na sua opinião, que Pessoa escreveu ficção fantástica? Se sim, recuperando as tendências estéticas do *Oitocentos* ou já na esteira de Kafka? Se não, como avaliar a obra, mesmo “inacabada”, de Search?

R.: Fernando Pessoa estava muito mais à frente do que o seu tempo. Ele do século em que nasceu trazia um chão muito bem estudado, mas as suas nuvens estavam todas por aqui, no nosso tempo, ou um pouco mais adiante. As suas leituras artilharam-no bem. Sobre ele escrevi uma história em que a estátua dele no Chiado fala com um menino, filho de um

intelectual. Era só para facilitar o acesso de crianças à obra, que amostrava numa antologiazinha apenas através de uns poemas *fáceis*. Suponho que Pessoa não terá lido Kafka. Nunca me apercebi que o tivesse referido. E ele era muito diferente do autor checo. Agora o que me sugeriu a ensaísta Carla Freitas Martins em seu ensaio é que ele tivesse seguido uma linha existencialista, em que a sua obra se poderia ir ao encontro de um Sartre na *Nausée*, e permitindo-nos pensar também em Camus, sobretudo o do *Étranger*.

P.: Camilo Castelo Branco é um dos mais ilustres, senão o mais ilustre, expoente da ficção romântica portuguesa. Ainda que a opção camiliana não tenha sido a imersão na literatura fantástica, e isso se poderia explicar por sua opção pelo romance, gênero estrutural que é pouco adequado à arquitetura textual fantástica, Camilo escreveu alguns contos que tangenciam vertentes do Fantástico, em especial aquelas mais cadavéricas, funéreas, enfim, que evocam os cadáveres, os esqueletos, ambientam-se em túmulos, cemitérios etc. Você concorda que Camilo flertou com a literatura fantástica? Se sim, com que narrativas e como. Se não, por quê?

R.: O fantástico de Camilo – se vamos a usar cânones, diria que é até mais novelista que romancista – tem raízes na Anna Radcliffe e no Eugénio Sue. Ele não flertou, nessa época era a moda e ele seguiu-a. Os Românticos tinham a particularidade de não gostarem de perder o comboio quando esse transporte ainda era incipiente. Apanhava-se com uma ligeira corrida. E Camilo – que teve um quase traumatizante acidente ferroviário – apanhou vários comboios, o melhor dos quais foi

o do realismo, com *A brasileira de Prazins*, o *Eusébio Macário* e *A corja*. Camilo não se afogou no mar romântico, conseguiu nadar vigorosamente até à praia de um novo realismo, nada aparentado com os que imperavam como tal no seu tempo.

P.: Camilo esteve no mesmo recorte secular que Garrett, Herculano, Álvaro do Carvalho, Fialho de Almeida, Eça de Queirós, Teófilo Braga... Alguns desses foram ferrenhos ativistas na Geração de 70 e representaram o mais duro e cruel racionalismo aristotélico, compromissados com a mimeses referencial mais próxima possível do que se tivesse por verdade, por real. Como você percebe as experiências ficcionais fantásticas deles, em especial as de Eça, baluarte do Realismo, e as de Teófilo Braga, cuja maioria do que escreveu de lavra própria publicou no depois deserdado *Contos phantásticos*?

R.: Aí está de novo o seguir a moda! Desses fantásticos todos, coerentemente o único que se aproveita nessa linha é o Carvalho. Pena ser tão escassa a sua vida e a sua obra não ter outra repercussão. O cinema de Manoel de Oliveira logrou recuperar *Os canibais*, mas nem isso foi o suficiente para fazer vingar sequer o conto homónimo quanto mais o livro todo! As antologias também não o exibem como exemplar da contística portuguesa. E ele é um grande contista do fantástico.

P.: Camilo, Pessoa, Kafka, Méndez Ferrín se fazem, de maneiras diversas, presentes em sua obra. Todos eles, de modo diverso, são apontados como escritores que mantiveram, ainda que em graus diferentes, relações com a ficção fantástica. Admitindo-se que você, semelhantemente a eles, seja, também, um

escritor que, muito amiúde, trafega pelos universos discursos do Fantástico, poder-se-ia dizer que sofreu e sofre influência deles? Se sim, distinguindo-os, como e em que situações? Se não, por quê?

R.: Na verdade, o meu fantástico tem outras raízes, apesar de tudo. Não escondendo que aprecio muito a maneira de Camilo trabalhar a partir de uma conversa, de um documento, já Pessoa suponho que pouco ou nada me deu. E o culpado disso será o Ferrín sempre a dizer que o vocabulário dele cabia numa daquelas folhinhas para fazer um cigarro! Já o Kafka – de *América*, do *Processo* e de algumas histórias, sobretudo *Na colónia penal* – só me interessou com o conhecimento da sua biografia, do seu profissionalismo no campo dos seguros, nas suas sessões de escrita, nos diários, nas cartas, ainda mais nos aforismos, que eu repetia à meia voz. Agora os meus choques eléctricos para saltar para o universo da escrita, quase obsessivo, foi marcado por Sartre (*La nausée* lido entusiasticamente aos 17 ou 18 anos) e *L'Étranger*, de Albert Camus, comprado logo a seguir. Esses dois livros foram determinantes nos diversos episódios encarreirados na minha vida. E um livro de poemas, *Fel*, de José Duro.

P.: Pensando no conjunto de sua obra publicada ou no prelo, logo, naquilo que já escreveu, você aceitaria ser rotulado pela crítica como um autor também fantástico? Se sim, por que e com quais obras? Se não, como se autodefiniria e como explicaria suas incursões pelos mundos possíveis do insólito ficcional?

R.: A crítica que me rotule como entender. Não vou incomodarme com isso. Porém, aceitando ser um dos autores do

Fantástico neste fantástico – e mal aproveitado – país, leio com bastante atenção o que vai saindo sobre os meus livros. Fiquei perplexo, por exemplo, quando do meu primeiro livro de ficção, um crítico tão exigente como o Luiz Pacheco, que desmantelava qualquer prestígio literário, disse coisas muito agradáveis sobre *Natureza morta iluminada* e reincidiu num ou dois livros posteriores. Com o Urbano Tavares Rodrigues aconteceu a mesma coisa. E com outros críticos desses meus primeiros tempos. Subitamente, com o apuramento da minha ficção, patente em livros posteriores, e não alinhando em capelas literárias, a crítica foi-se silenciando. É por isso que procuro que os meus livros, sobretudo nas reedições, saiam acompanhados de estudos críticos. Excepto com esse que está no prelo, *Quatro manhãs de nevoeiro*, para qual convoquei o interesse de três ensaístas nas especialidades da ficção histórica, do sebastianismo e do insólito para lhe acrescentar um posfácio a três vozes!

P.: Seja como leitor, que o é, seja como escritor, profissão assumida, como você percebe, na contemporaneidade, a ficção fantástica na literatura, no teatro, no cinema, na televisão etc., no mundo por si conhecido e em Portugal, em particular? Se possível, refira-se a autores, diretores, produtores, textos, filmes etc.

R.: Um dia, não há muitos anos, vivendo eu no Funchal, aceitei fazer um livro de encomenda. Era uma biografia de um cineasta chamado Manuel Luís Vieira, que eu não conhecia, mas iria conhecer. E conheci a obra ficcional dele na Cinemateca Nacional. Fizera em 1926/27 três filmes de ficção – mudos,

claro – um desaparecera e dos outros dois, a *Calúnia* e *O fauno da montanha*, e quanto a este era só o pioneiro do cinema fantástico português! E do mundo, estava na linha da frente. Depois ele passou a dedicar-se à reportagem e ao cinema oficial do Estado Novo e de alguns outros cineastas – ele era director de fotografia – que faziam filmes com certo acento crítico! Era um desconhecido. Até fiz uma conferência sobre ele na Universidade de Caracas, pois entusiasmei-me com o recobrado *Vieirinha*, como lhe chamavam na época. Era um patrício meu que acabei por recuperar do esquecimento. Um madeirense que também abandonara a ilha da Madeira, onde nascera.

P.: O que o mercado, os leitores e a crítica podem esperar de si para os próximos momentos?

R.: Acontece que chegando aos 71 anos, uma pessoa já começa a fazer contas à vida biológica e a estabelecer uma estratégia. Interesse-me, neste momento, por fazer com que os meus livros tenham divulgação no exterior. Tenho vários projectos em cima da mesa e vou trabalhando para eles. Gostaria de resolver a publicação da minha poesia toda, onde há também poemas que podem ser enquadrados nisto sobre que estamos falando. Na ficção, continuo entre o conto curto e obras com o fôlego de romances de centena e meia de páginas, que é onde me sinto melhor. Agora terminei a investigação sobre um pintor suíço do Romantismo português, que retratou Camilo. Porém está quase pronto um livro de brevíssimos contos que se intitula *A frondosa estrada dos goliardos*.

P.: Que mensagem ou recado você daria a leitores em geral, a críticos ou a pesquisadores?

R.: Enviaria um *correo electrónico* universal, solicitando que me leiam os livros e façam o favor de me comunicar se isso lhes serviu para alguma coisa. Também ousaria ministrar-lhes endereços de fabricantes especializados em óculos para a leitura atenta das minhas obras escolhidas, sabe-se lá por quem, que decerto serão organizadas dentro de uns cinquenta ou sessenta anos.

02

ENTREVISTA COM DAVID ROAS

Flavio García

Recebido em 01 abr 2016. Flavio García é Pós-Doutor pela UC (2016), UFRGS (2012) e UFRJ (2008), Doutor pela PUC-Rio (1999) e Mestre pela UFF (1995). Professor Associado da UERJ, atua nos Mestrado e Doutorado na área de Estudos de Literatura. Foi o primeiro coordenador do GT ANPOLL “Vertentes do Insólito Ficcional” (julho de 2011 a junho de 2016) e é líder do GP Diretório de Grupos do CNPq “Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica” (desde 2001). Vem publicando variados títulos (livros de autoria própria ou organizados, capítulos de livro e artigos em periódicos) sobre as “vertentes do insólito ficcional” no Brasil e no exterior. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4242057381476599>.



David Roas (Deus) nasceu em Barcelona, Espanha, em julho de 1965, onde atua como professor titular de teoria da literatura e literatura comparada na Universitat Autònoma (UAB). Além de professor universitário e, conseqüentemente, pesquisador, Roas é ficcionista e crítico premiado, dedicando-se à literatura fantástica.

Na UAB, Roas coordena o Grupo de Estudios sobre lo Fantástico – GEF (<http://www.lofantastico.com/>) e responde pela editoria da revista *Brumal* (<http://revistes.uab.cat/brumal/index>), projetos dos quais também participam pesquisadores brasileiros. No acordo de cooperação interinstitucional firmado entre a UERJ e a UAB, entorno da fantástico e tendo por organismos executores o Seminário Permanente de Estudos Literários da UERJ (SePEL.UERJ) e o GEF, Roas é o representante de sua Universidade.

Em 2001, com a publicação de *Teorías de lo fantástico*, Roas ganha visibilidade no cenário internacional, demonstrando amplo, vasto e diversificado conhecimento do tema, além de invejável articulação com demais pesquisadores, teóricos e críticos, como Tzvetan Todorov, Teodosio Fernández, Irène Besière, Jean Bellemin-Noël, Roger Bozetto, Rosalba Campra, Rosemary Jackson, Martha Nandorfy, Susana Reisz e Jaime Alarazki.

Em meio a diversas e diferentes incursões pelo mundo do fantástico, como teórico ou crítico, Roas publicou estudos sobre a obra de Allan Poe, sobre o medo e o terror, sobre vertentes literárias do fantástico na Espanha etc., tendo sido galardoado, em 2011, com o Premio Málaga de Ensayo, atribuído a *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*, e, como ficcionista, nesse mesmo ano, ganhou o VIII Premio Setenil de melhor livro de contos pela publicação de *Distorsiones* (2010).

Dentre os estudiosos contemporâneos do fantástico pelo mundo afora, Roas se destaca, com especial expressividade, mantendo relações com núcleos de produção tanto ficcional, quanto teórica e crítica, em vários países das Américas e da Europa, além de contar com uma juventude demasiado promissora de ainda muito mais por vir.

P.: Bom dia, David. Estamos aqui hoje em Barcelona, 6 de fevereiro de 2016. Mais um encontro bastante sólito das nossas passagens insólitas pelo fantástico, por essa parceria. Vamos ouvir um pouquinho... algumas coisas que você pensa... sobre os nossos projetos conjuntos, sobre o que andamos fazendo, nossos acontecimentos. Hoje, inegavelmente, quando se pensa em fantástico, na teoria, na crítica, no pensamento fantástico e, de certa maneira, já na ficção, David Roas é uma das referências contemporâneas mais vivas. David, para você, o que é o fantástico?

R.: Haré una definición rápida y sencilla: para mí, lo fantástico es una manera de subvertir la realidad. Yo creo que lo fantástico siempre tiene que ver con algo que destruye nuestra idea de lo real. Sea un monstruo, sea un pequeño acontecimiento banal, pero que es imposible. Yo creo que, para no extenderlos en una definición muy larga, para mí lo fantástico siempre es el choque entre lo posible y lo imposible, entre lo real y lo que no puede estar aquí. Y eso siempre va a provocar una transgresión y el miedo de la persona que contempla o que se enfrenta lo imposible.

P.: Ao longo do tempo, o fantástico como você pensa, como você vê, como você constrói, na condição de narrador, é, sempre foi a mesma coisa ou modificou-se, transmutou-se, alterou-se?

R.: Yo creo que lo fantástico se mantiene y a la vez muta, cambia. Para mí, desde que lo fantástico existe, sea con la novela gótica del siglo XVIII, sea con el romanticismo, que yo creo que es cuando empieza lo fantástico de verdad, para mí hay una constante a lo largo de la historia que llega hasta hoy que es esa idea que antes planteaba: el choque, el conflicto lo posible y lo imposible. Con el tiempo, lo que ha cambiado son las maneras de trasladar esto al papel, a la pantalla, a la televisión, al cómic, porque ha cambiado nuestra forma de relacionarnos con la realidad. Ahora es muy difícil hacer una historia con fantasmas o con vampiros, con monstruos tradicionales que nos inquiete tanto como lo que han podido escribir Cortázar, Borges o Cristina Fernández Cubas (por citar tres maestros en español), o autores más recientes que hacen que el (aparente) equilibrio de la realidad cotidiana se rompa. Por tanto, lo que está detrás siempre es lo mismo: el choque entre lo posible y lo imposible, la inquietud del receptor o de la persona que se enfrenta a lo fantástico; lo que ha cambiado es la superficie. Por eso me parece que narrar historias con casas encantadas es muy aburrido, porque son historias muy conocidas, poco o nada sorprendentes... Ahora bien, si la cámara que me está filmando empezara a levitar, eso sí que me provocaría una terrible inquietud... fantástica.

P.: Durante muito tempo, a literatura fantástica esteve à margem, vista como marginal, fora dos cânones literários. As historiografias literárias, inclusive, não dão ao fantástico, ainda hoje, certa importância. Todavia, na atualidade, o fantástico ganha muito espaço. Na sua última fala, você destacou a banda

desenhada, o cine... Eu perguntaria: qual a importância do cinema para o fantástico na atualidade?

R.: El cine (y la televisión, hermanos de sangre) es muy importante porque continúa explorando formas de inquietar al espectador a través de lo fantástico. Porque hay cosas que la literatura no puede hacer, y el cine lo consigue (también a la inversa). Eso sí, siempre que el cine apueste por buscar nuevas formas... Como dije, seguir leyendo sobre fantasmas o caserones góticos es realmente aburrido, porque no sorprende, y si no sorprende poco o nada va a inquietar. El cine de Hollywood se ha vuelto un cine muy fácil, muy tonto, porque sigue jugando (y repitiéndose) con fantasmas, casas encantadas, niños raros... Todo lo contrario que el cine japonés, o lo que está ocurriendo en series de TV actuales, donde se están narrando impactantes historias en las que lo fantástico sigue siendo perturbador, no un simple espectáculo banal. Por eso creo que el cine seguirá siendo una de las formas fundamentales de experimentación, pero siempre que escape tipo de cine que es hecho toda la vida, que empieza a ser muy cansado. Frente a Hollywood hay un cine independiente... Pienso en películas como la australiana *The Babadook*, que narra una historia aparentemente típica, pero que rápidamente escapa de lo obvio y trillado, y conduce al espectador a enfrentarse con la auténtica inquietud. No exagero si digo que la he visto 6 o 7 veces y sigue dándome miedo. Incluso ahora, recordándola, se me pone la carne de gallina.

P.: Você diria, então, que a linguagem que incorporou a imagem, o som, o movimento para onde o fantástico teria migrado naturalmente

com uma média, contribui para tirar o fantástico da marginalidade e trazer o fantástico para um espaço mais canônico?

R.: Difícil responder. No creo que lo fantástico llegue a ser canónico, lo fantástico siempre va a ser más o menos periférico, marginal, porque todavía las formas “respetables”, con muchas comillas, son las formas realistas. Los espectadores, los lectores están más habituados y necesitan más de lo real, porque lo fantástico inquieta, porque lo fantástico te hace pensar en que, quizá, la realidad funcione así, que tú eres un ser extraño, que hay un monstruo dentro de ti... Y eso sin negar la enorme cantidad de obras fantásticas muy populares en cine y, sobre todo, en la TV actual (fundamentalmente estadounidense): desde *Lost* a *American Horror Story*, *The Walking Dead*, *Penny Dreadful*, o la francesa *Les Revenants*, que da un tratamiento muy nuevo al tema del zombi. Es decir, que cada vez hay más público, pero siempre será menor si lo comparamos con el público de otro tipo de literatura o de cine o de televisión más realista. En definitiva, vivimos muy buenos tiempos para lo fantástico, pero éste siempre ocupará, y me parece bien, un lugar no central en el arte.

P.: David é um ficcionista, é um crítico, um teórico, é um professor, é um pesquisador e, tanto como ficcionista como teórico e crítico, é premiado. Como você, cidadão, ser humano, indivíduo pensa essa dualidade de ser premiado tanto como ficcionista tanto como teórico e crítico?

R.: A mí me da mucha ilusión que me den premios en donde sea, ¿no? Creo que he logrado combinar en mi persona lo

que Stevenson inventó para Jekyll y Hyde. Me explicaré. En mí conviven dos seres: el Jekyll teórico de lo fantástico, y el Hyde escritor, que también suele usar mucho lo fantástico en sus relatos. Por ahora, he logrado que los dos no se peleen mucho. Son buenos amigos y trabajan bien, porque cada uno se olvida del otro cuando trabaja... Cuando escribo ficción fantástica no estoy pensando – al menos conscientemente – en si estoy utilizando un narrador tal, o quiero hacer tal cosa... sé que lo estoy haciendo, sólo faltaría, pero trato de separar el mundo de la reflexión teórica y el mundo de la creación ficcional. Un ejemplo: lo estricto que soy investigando sobre lo fantástico, deja de funcionar cuando escribo, pues no me preocupa mezclar fantástico con ciencia ficción, con humor, con lo que sea... Cuando soy Hyde, “mato” a Jekyll, y a la inversa. Aunque es evidente que vivir en esos dos mundos me ha ayudado mucho: gracias a cultivar la ficción fantástica creo que he afinado más mis trabajos teóricos sobre lo fantástico.

P.: De sua obra ficcional, que já não é tão pequena, e é diversificada no gênero e em subgêneros narrativos (microcontos, microrrelatos, contos, novelas), em títulos premiados, outros títulos selecionados em processo de premiação. Qual obra, qual narrativa sua você destacaria e por que você destacaria essa narrativa?

R.: Por supuesto, un padre siempre quiere por igual a todos sus hijos... Yo sólo tengo un hijo real, pero ya varios de ficción. Si tuviera que destacar uno sólo de mis hijos ficcionales – de mis libros – me quedaría con *Distorsiones*, porque ese libro es el que mejor representa mi idea de lo fantástico (también presente

en los otros libros de cuentos; en mis dos novelas, sin embargo, he apostado más por los juegos con el realismo mezclado con lo grotesco y el humor). De algún modo, muchos de los cuentos de *Distorsiones* logran transmitir lo que yo también pienso cuando teorizo y reflexiono sobre lo fantástico: “Das Kapital”, que narra un inverosímil viaje en avión donde los pasajeros de primera clase no tienen turbulencia pero los de segunda sí (la lectura política es evidente); o “Excepciones”, sobre un tipo que no puede entrar en su casa (la puerta le expulsa de nuevo a la calle); o varios de los microrrelatos donde exploro los límites de lo real. Si pienso exclusivamente en lo fantástico, es el libro del que estoy más contento. El año pasado publiqué mi último libro (*Bienvenidos a Incaland*), del que también estoy muy satisfecho, en el que para narrar un viaje real que hice por Perú tuve que combinar lo realista y lo fantástico, porque si no, no podía contar todo lo que vi, sentí y pensé ante esa nueva realidad. Pero, insisto, creo que *Distorsiones* sería lo que mejor sintetiza mi idea de lo fantástico.

P.: *Trás los límites de lo real*, livro de 2011, é premiado. *Teorías de lo fantástico*, de 2001, é hoje um livro esgotado no mercado, é um livro considerado paradigmático para os estudos do fantástico (não só no universo da língua espanhola, mas, hoje, no universo da língua portuguesa também). É uma obra de referência. *Trás los límites de lo real*, de 2011, *Teorías de lo fantástico*, de 2001, e nesse intervalo, várias obras críticas dedicadas ao horror, ao medo, ao Edgar Allan Poe... desse seu conjunto da obra teórica ou crítica, qual título você destacaria e também por quê?

R.: Bueno, yo que creo que los dos que has citado además de esos trabajos que tienen que ver más con la historiografía, con la literatura comparada o con los estudios de recepción (como los que dediqué a Hoffmann y Poe), tema este que me interesa mucho; ahora estoy embarcado en un estudio sobre la recepción e influencia de Lovecraft en la cultura española. Pero los trabajos que más eco han dado a mis ideas y de los que, en el fondo, estoy más contento son *Teorías de lo fantástico* (2001) y *Trás los límites de lo real. Una definición de lo fantástico* (2011). El primero lo armé mientras escribía mi tesis doctoral y es un libro que abrió muchos caminos pues en español nunca se había publicado una obra que recopilara varias de las principales voces sobre teoría de lo fantástico, desde Todorov a Rosemary Jackson, pasando por Bozzetto, Susana Reisz o Rosalba Campra. Creo que el gran acierto del libro fue reunir muchas y diversas formas de entender lo fantástico. Un libro que todavía sigue muy vivo en las librerías... *Tras los límites de lo real* supone la culminación de 10 años de trabajo teórico, pues en él logré exponer mi propia idea de lo fantástico, siempre desde una perspectiva general, no sólo literaria, pues lo que planteo sirve también para el cine, el teatro o el cómic, para cualquier otra forma artística que juegue con lo fantástico. Creo que es mi libro fundamental, si tuviera que escoger uno, pues en él está mi propia voz (en *teorías de lo fantástico*, la mía se unía a la de los grandes maestros). Y lo subtítulo *Una definición de lo fantástico* porque es eso, una definición más, la mía, en debate y relación con los que me han precedido, sin voluntad alguna de clausurar la reflexión teórica sobre lo fantástico.

P.: Sua presença física no Brasil, a pessoa David Roas está mais ou menos ligada ao ano de 2011, a sua participação no segundo Colóquio Internacional *Vertentes do Fantástico na Literatura*, realizado pela Unesp, no campus de São José do Rio Preto, um projeto especificamente de um grupo de pesquisa, do qual o David hoje faz parte, “Vertentes do Fantástico na Literatura”. Depois David retorna em 2012, no 1º Congresso Vertente do Insólito Ficcional, realizado na UERJ, Rio de Janeiro, ambos na região sudeste, também promovido por um grupo de pesquisa do qual David também faz parte hoje, “Nós do insólito, vertente da ficção, da teoria e da crítica”. A partir daí, eu tenho acompanhado e sei que o David tem sido convidado para vários eventos. Não tem podido ir, por razões de uma agenda, que é natural. Tem sido referenciado em todo e qualquer evento que se faz em torno do fantástico, do mais extremo sul do Brasil ao mais extremo norte e isso tem permitido diálogos com a *Brumal*, de que David vai falar já, participações unificadas e recentemente um livro seu lançado no Brasil pela editora da Unesp. Como é que o David, crítico do fantástico, teórico do fantástico, ficcionista do fantástico, diretor de um grande grupo de pesquisa, o Grupo de Estudios sobre lo Fantástico, aqui na Universidade Autônoma de Barcelona... Como é que o David pensa tanto os estudos, as pesquisas do fantástico no Brasil, tendo esses movimentos como representação, e as relações hoje entre os pesquisadores brasileiros, o estudo no Brasil e o que se faz no mundo como um todo e em particular aqui em Barcelona, em torno do GEF?

R.: Reconozco que cuando fui aquel primer año a São José do Rio Preto conocía muy pocos estudios brasileños sobre lo fantástico, no tenía idea de lo que la gran potencia investigadora de Brasil en relación a dicho asunto, pues pude entrar en contacto con varios grupos de investigación, que desde 2011 siguen aumentando en número. La verdad es que en esa primera visita me sentí muy feliz, puesto que en España sólo existía mi equipo (GEF, Grupo de Estudios sobre lo Fantástico), al que ahora se ha unido otro de la Universidad de León. Es cierto que había investigadores particulares, doctorandos de diversas universidades dedicando sus tesis a lo fantástico, pero el gran desarrollo se ha producido coincidiendo – azar o no – con la publicación en 2001 de mis *Teorías de lo fantástico*. No quiero decir que yo abriera camino, pues ya había trabajos – muy pocos – desde los 80, pero sí que es cierto que es en los últimos 15 años que la investigación sobre lo fantástico ha crecido de forma exponencial en España. EN esa primera estancia en Brasil también me di cuenta de la mucha gente que ahí estaba trabajando sobre lo fantástico, la gran formación en teoría literaria que tienen los investigadores (en España todavía domina la vieja filología, que vive aislada de la teoría literaria, como si fueran dos mundos separados). En Brasil, hablando con los investigadores, escuchando las ponencias, los congresos – los dos que he ido y los dos en que he participado desde fuera–, he podido comprobar la enorme calidad de los investigadores. Yo creo que en el ámbito del estudio sobre lo fantástico el país “no inglés” con mayor y mejor producción por la cantidad de investigadores y de proyectos y de revistas y de publicaciones

que se están haciendo. También me fascinó otra aspecto: Brasil y España han “sufrido” la misma historia en lo que se refiere a los estudios literarios sobre lo fantástico. Como en España, en Brasil siempre ha habido literatura fantástica, pero no se le hizo caso, nadie quiso investigar sobre ella, privilegiando lo realista, lo costumbrista. Es fascinante ver cómo se parecen nuestros países en eso, algo que también ocurre en otros países latinoamericanos (Perú, México, Chile...). En esas estancias en Brasil viví momentos muy felices, y sigo feliz por seguir colaborando con proyectos que se radican en Brasil porque yo creo que le están dando una enorme presencia a lo fantástico en los estudios literarios y, sobre todo, reivindicando (reescribiendo) su historia en nuestras lenguas.

P.: A *Brumal* nasceu revista específica da área, ligada ao GEF, dirigida por David. Um grupo internacional, representado no mundo inteiro, faz parte da *Brumal*, onde há um conjunto de pesquisadores brasileiros, colaborando nos seus conselhos, comitês, nas avaliações... E tem-se percebido que nos números da *Brumal* que têm sido publicados, sempre há uma contribuição de brasileiros, seja em artigo, seja em resenha... Como é que o David avalia essas relações entre a *Brumal* e a comunidade científica brasileira que estuda o fantástico e que tem tentado participar e contribuir com a publicação?

R.: Eso conecta con lo que yo decía antes. A la revista *Brumal* cada vez llegan más artículos de investigadores/as de Brasil, con una calidad media muy buena. Son trabajos tanto sobre autores canónicos de la literatura en portugués, como de carácter comparatista, transmedial e intermedia. Eso también

me hace muy feliz, y espero que sigamos intercambiando ideas en próximos números de la revista y en los eventos que vayamos organizando en España y en Brasil en los próximos años. También quiero recordar que la presencia lusófona en *Brumal* es destacada, pues Flavio García es miembro del Consejo de Redacción, y en el Comité Científico contamos con las brasileñas Marisa Gama-Khalil y Karin Volobuef, y con los portugueses Carlos Reis y Maria João Pires. Poco a poco estamos creando una gran red de investigadores, más allá de diferencias lingüísticas y geográficas. Nos une lo fantástico, y eso es lo esencial.

P.: Em 2012, David esteve no 1º Congresso Internacional da UERJ, cujo tema foi *Vertentes Teóricas e Ficcionalis do Insólito*. Em 2014, fisicamente, por razões funestas, não pôde estar no 2º Congresso, mas participou indiretamente porque mandou o texto que foi alvo de discussão e está publicado no volume (*Re*) *Visões do fantástico: do centro às margens; caminhos cruzados*. Na UERJ, nós temos um grupo de pesquisa, e a partir desse grupo de pesquisa foram celebrados convênios com a Universidade de Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, dirigido pelo Carlos Reis, a que David acabou de se referir quando tratou da *Brumal*, e temos, mais recentemente, um convênio com a Universidade Autônoma de Barcelona, intermediado pelo GEF. O primeiro produto desse convênio com Coimbra é, este ano, o 3º Congresso Internacional, no qual a personagem vai ser o centro. Temos um projeto novo, articulando a relação com o convênio que temos com Barcelona, projeto que, na verdade, não partiu, a princípio, nem do grupo da UERJ nem do

grupo da UAB, mas outro colaborador nosso, Felipe Furtado, professor português da Universidade Nova de Lisboa, autor de *A construção do fantástico na narrativa*, que sugeriu que criássemos um dicionário digital do insólito ficcional. Nesse universo, surgiu a ideia de estabelecer uma parceria efetiva com o David, com o GEF, e de ter uma cooperação integrada. Como é que o David pensa esse momento de uma correlação Europa/América, Barcelona/Rio de Janeiro, universo de língua portuguesa/universo de língua espanhola, pesquisa do fantástico, essa ideia de um dicionário digital hipertextual do insólito ficcional com colaboradores internacionais que obviamente o GEF, sediado na Europa, vai ser, talvez, um dos grandes pontos de radiação no continente europeu?

R.: Lo primero que debo decir es que tengo mucha envidia... ¿por qué no se me ocurrió a mí este proyecto? La verdad es que creo que es un proyecto excepcional, que demuestra algo que ya he dicho antes: la potencia que tienen los estudios fantásticos en la actualidad y cómo se debe trabajar en ellos. Debemos olvidarnos – sin perderlos de vista, valga la paradoja – de conceptos cerrados como nación y lengua. Porque la perspectiva debe ser internacional e intermedial, combinar los estudios sobre literatura con los estudios sobre artes, y todo en varias lenguas. Es un proyecto que irá creciendo, ampliándose con investigadores de más países (ahora involucra a Portugal, Brasil y España), porque es necesario vincular a más investigadores de otras lenguas, crear una enorme red. Un buen ejemplo de esto es el convenio que hemos firmado entre la UAB y la UERJ. Hay que seguir estableciendo contactos, creando convenios.

También va a ser una forma de dar visibilidad a lo fantásticos en países donde ha recibido poca o nula atención. A diferencia de lo que ocurre en el mundo anglosajón o en Francia, en España y en los países latinoamericanos todavía queda mucho por hacer.

P.: Felipe Furtado ofereceu-nos, graciosamente, a edição de um livro que já tem título: *O fantástico mecanismo de construção narrativa na obra de H. P. Lovecraft*. Esse livro gerou a ideia de que, no próximo ano, em 2017, quando se completam 80 anos de falecimento de Lovecraft, fizéssemos no Brasil, no universo do nosso encontro que é nacional, um encontro nacional com uma abertura internacional, cujo título-tema deve ser, a princípio, “80 anos sem Lovecraft; mais de um século com sua obra”. Júlio França, nosso colega de UERJ, diante da proposta, disse: “por que não convidar David Roas para este evento? David Roas é um apaixonado pelo Lovecraft”. David é um apaixonado por Lovecraft? David vai em 2017 ao Rio de Janeiro?

R.: Un encuentro como ese no puedo perdermelo, por supuesto. Me apetece muchísimo. Además, en los próximos meses (abril a junio) voy a estar en Brown University investigando sobre Lovecraft, pues en la John Hay Library tienen toda la bibliografía de él y sobre él. Estar 3 meses en Providence, la ciudad en la que nació y murió Lovecraft va a ser muy excitante. Desde leí con 15 años “The Call of Cthulhu”, caí fascinado para siempre por Lovecraft. Es cierto que era un individuo horrible, racista, filofascista, pero como escritor no exagero en calificarlo de genio. No he podido dejar de leerlo desde entonces... Respondiendo a tu pregunta: pues sí, me declaro fan total de H. P. Lovecraft, uno de los auténticos maestros de lo fantástico.

Sin él, la literatura y el cine fantásticos no hubieran sido lo mismo: esa forma de entender lo fantástico vinculándolo a lo mítico y arquetípico, su mezcla con la ciencia ficción, han sido determinantes para la evolución de lo fantástico. Cuando empecé a leerlo yo ya era muy fan de Poe y por esas mismas fechas descubrí a Borges (Dios)... En muchos de mis trabajos he acudido a Lovecraft, sobre todo en mis estudios sobre el miedo y el lenguaje, pero nunca me había metido a fondo en su obra. Pero desde hace un par de años, he empezado con el estudio de su recepción e influencia en la cultura española, y espero pronto convertirlo en libro... Todo esto justifica que haya aceptado la invitación de Flavio para participar en el congreso de 2017 en Río de Janeiro dedicado a Lovecraft, y también ha sido lo que me ha decidido a organizar en mi universidad un congreso dedicado al horror en el que dedicaremos una parte de las mesas a la obra de Lovecraft (y a la de otra gran maestra de lo fantástico: Cristina Fernández Cubas). Será una gran fiesta a uno y al otro lado del Atlántico.

P.: Este ano, David Roas não vai ao nosso evento, especificamente sobre a personagem nos mundos possíveis do insólito ficcional, mas David está enviando Teresa López-Pellisa como representante do GEF. Qual a sua expectativa em relação a esse evento?

R.: Lo primero que hay que destacar es que – no creo equivocarme – nunca se ha organizado un congreso dedicado a ese aspecto: la representación, la figuración del personaje en relación estricta con lo insólito y lo fantástico. Será un congreso que va a generar buenas y nuevas ideas para abrir caminos

en el estudio de lo fantástico. Creo que es muy innovador adentrarse en se aspecto, pues el personaje ha sido, quizá, el elemento menos trabajado en la teoría literaria. Hay mucho trabajo por hacer. Carlos Reis es un autor de referencia en los estudios narratológicos sobre el personaje y está trabajando mucho y muy bien sobre éste. Pero, insisto, todavía queda mucho por hacer, sobre todo desde lo fantástico... Por mi experiencia anterior en Brasil, estoy seguro de que será un congreso inmenso en todos los sentidos, tanto por el número de participantes como por la calidad de las ponencias. Es una pena no poder asistir, pues por las fechas me es imposible, pero asistiré, en representación del Grupo de Estudios de lo Fantástico, Teresa López-Pellisa, excelente investigadora, que, además, es la Jefa de Redacción de la revista *Brumal* y con la que trabajo codo a codo desde 2011. Es una de las voces que más y mejor están trabajando en español sobre ciencia ficción.

P.: David, ficcionista do fantástico. David, um professor de teoria literária e literatura comparada, pesquisador do fantástico. Se David fosse mandar um recado para ficcionistas que queiram se dedicar ao fantástico ou que vêm se dedicando ao fantástico – não só no Brasil, mas no mundo como um todo –, que mensagem o David ficcionista, sem esquecer que é crítico e teórico, mandaria para esses escritores?

R.: Pues, que sigamos trabajando en lo fantástico, pues es una categoría (yo prefiero considerarla así), o un modo, o un género, da igual, que necesita, todavía, de mucha investigación. Creo que estamos abriendo muchos caminos a otros lados del Atlántico para que lo fantástico sea considerado una categoría

digna de estudio. Además, lo fantástico sigue muy vivo, porque nunca desaparecerá: seguimos y seguiremos teniendo miedo de lo que no conocemos, de lo que no comprendemos, de lo que escapa a nuestra idea de realidad. Lo fantástico es una vía fundamental de reflexión sobre la realidad y sobre nosotros mismos. Nos muestra, en el fondo, lo absurdos y minúsculos que somos, que la realidad es un caos... Es una vía para experimentar lo que sabemos (o creemos saber) sobre la realidad, de pensar en todo lo que se nos escapa de ella. Por eso, está vinculado al horror, que surge de nuestra incompreensión. Lo fantástico no se agota, nunca dejaremos de pensar sobre esta categoría porque, como decía, nuestros miedos no desaparecen.

P.: Não particularmente para o escritor, mas especialmente para o crítico, para o teórico – David é crítico, teórico, professor –, que mensagem daria?

R.: No lo sé... Yo creo que la maravilla de trabajar en lo fantástico es darse cuenta de lo antes decía, de que no se agota, de que es una categoría, un género que merece toda nuestra atención y yo creo que, sobre todo, tenemos que hacer mucho trabajo para reivindicar lo fantástico en nuestras literaturas, en nuestras culturas. La literatura española ha sido aplastada por una crítica empeñada en entender la literatura – y el arte en general – como una producción exclusivamente realista. Lo mismo ha ocurrido en Perú, Brasil, México, Chile, Costa Rica... En Argentina no porque tienen a Borges y Cortázar... Por eso debemos reivindicar un cambio de mentalidad y perspectiva en los estudios literarios en nuestros países. Porque – no exagero – nos han engañado con nuestra historia, con nuestra tradición:

han tratado de convencernos de que somos realistas. Y eso es mentira. Si uno examina nuestras literaturas comprobará que es muy importante la presencia de lo fantástico, del realismo mágico, de lo real maravilloso, de la ciencia ficción. Y todo eso debe salir a la luz. Esa es nuestra misión en los próximos años, a través de congresos, proyectos, publicaciones... Conseguir una transformación radical de la historia. Si se me permite: reescribirla y poner en su lugar todos esos géneros minusvalorados, pero que fueron y son muy cultivados y leídos. Tenemos que participar en esa transformación de los estudios literarios y en la transformación de la historia literaria y artística en general para mostrar lo que no han querido que esté – hasta ahora – en la historiografía cultural de nuestros países. Yo creo que eso es la idea fundamental: batallar por convertir la historia en algo más cercano a la realidad y desterrar esa construcción falsa de una literatura realista apegado a la cotidianidad. Basta examinar la obra de los grandes autores y autores de nuestros países (en literatura o cine) y comprobar la importante presencia de obras fantásticas.

P.: Tudo que o David disse até agora foi, de certa maneira, conduzido por perguntas. Para encerrarmos, o que o David gostaria de dizer que não tenhamos perguntado, motivado, provocado?

R.: Hoy hemos hablado de cosas muy, muy interesantes acerca del estudio de la ficción fantástica. Por eso quiero volver a reivindicar lo que antes planteé: pese a la distancia entre nuestros países, entre los dos continentes, debemos unir esfuerzos y energía para colaborar y difundir lo que hacemos a uno y otro lado del Atlántico. Olvidarnos de las distancias

– en todos los sentidos – y colaborar, ampliar los canales de comunicación. Los contacto que mantenemos entre el grupo de Flavio García en la UERJ, los grupos de la UNESP, el GEF y otros grupos que empiezan a crearse en Perú, Chile o México nos permitirán crear una amplia red de estudios sobre lo fantástico. Y el diccionario hipertextual va a ser una obra muy importante y un medio excelente para desarrollar esas colaboraciones... Yo creo que más que preguntar, lo que quiero es volver a insistir en ello: en la necesidad de trabajar en común, de unir esfuerzos, perspectivas, metodologías, conocimientos... Y el mundo digital es perfecto para ello.

01

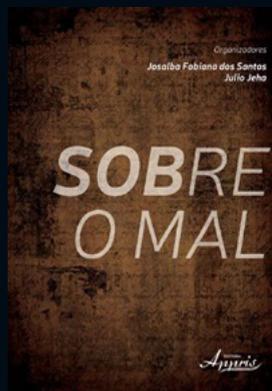
**SOBRE O MAL. JOSALBA FABIANA DOS SANTOS
E JULIO JEHA. 2015. P. 197.**

Luciano Cabral (UERJ)

*Recebido em 25 fev 2016.**Aprovado em 07 abr 2016.*

Luciano Cabral doutorando em Literaturas de Língua Inglesa (UERJ). Mestre em Literaturas de Língua Inglesa (UERJ). Bolsista CNPq entre 2013 e 2015. Editor da revista acadêmica online Palimpsesto-UERJ em 2013 e 2014. Membro dos grupos de pesquisa “Estudos do Gótico” e “A Voz e o Olhar do Outro”, atuando principalmente nos seguintes temas: Narrativas de Serial Killers, Blank Narrative, Narratologia, Estudos Culturais, Teoria da Literatura, Literaturas Inglesa e Americana, e Literatura do Medo. Licenciado em Letras (Língua inglesa e literaturas inglesa e americana) pela UERJ em 2012. Atualmente, pesquiso a construção do horror nas narrativas ficcionais de serial killers. Contato: lucianocabraldasilva@gmail.com

Em *Between the Monster and the Saint*, livro em que reflete sobre os extremos do comportamento humano, Richard Holloway relembra um incidente de infância que ficou marcado em sua memória. Ele conta que, enquanto trabalhava como mensageiro em uma quitanda, certa manhã, os funcionários homens, entre cochichos e burburinhos, reuniram-se no depósito localizado nos fundos do estabelecimento. Holloway, que tinha nove anos, acompanhou-os com o intuito de saber o que se passava. Em dado momento, entra uma funcionária no local, para buscar um produto qualquer. Os homens então agarram-na, colocam-na de pernas abertas sobre um balcão e o mais velho dentre eles enfia a mão por baixo do vestido da mulher e a apalpa. Feito isso, todos voltam aos seus afazeres e nada é mencionado sobre o assunto. A cena é descrita como possuindo um clima amistoso, e não hostil, pois todos riem, inclusive a funcionária. Entretanto, o que parece incomodar Holloway é menos o incidente em si do que sua participação no ataque: ele confessa ter segurado os tornozelos da mulher para que o funcionário pudesse melhor boliná-la. Tantos anos depois, Holloway ainda procura uma razão para aquele comportamento: o que foi que lhe fizera tomar parte do ataque nos fundos da quitanda? Em outras palavras, por que ele agiu de forma maldosa contra aquela mulher?



A narrativa de infância de Holloway parece confirmar a ubiquidade do mal. Nossa existência é perpassada por este estado e nossas atitudes (embora tentemos evitar) conduzem-nos para

ele. Não surpreende então que o livro *Sobre o Mal*, organizado pela professora Josalba Fabiana dos Santos e pelo professor Julio Jeha, esteja interessado neste tema. Lançado em 2015 pela editora Appris, sua primeira edição conta com dez ensaios que se valem de arcabouços prevalentemente literários em suas abordagens, mas também contam com a interpretação psicanalítica e filosófica.

Uma das primeiras preocupações que se tem quando se reflete sobre o mal é saber o que ele é. Conhecer a natureza da atitude maléfica implica crer que ela pode ser entendida e posteriormente combatida. No entanto, se visto como o oposto do bem, o mal surgiria da ausência de comportamentos bondosos. Assim sendo, ele não existiria por si só, mas sua presença poderia ser mensurada apenas com base em seus efeitos, tais como o sofrimento, a dor e o medo. Ainda que seja complicado defini-lo, afirmar sua inexistência parece contrariar os fatos, como os relatos de Primo Levi sobre Auschwitz comprovam. Talvez seja preferível falar de males, no plural, já que homogeneizar os atos maldosos (difícilmente mal sofrido e mal perpetrado igualam-se, por exemplo) pode se tornar uma tarefa inglória.

Se é complexo definir o mal, apontar sua origem também tende a ser. Agostinho de Hipona preocupou-se com este ponto, posto que seu Deus cristão, como criador de todas as coisas, adquiria um caráter paradoxal diante da maldade presente no mundo, ou seja, ele seria o causador do bem e do mal ao mesmo tempo. Para resolver este impasse, Agostinho transferiu a responsabilidade pelo mal para o ser humano, através do livre-arbítrio. Para o teólogo, afastar-se dos preceitos divinos implicava rejeitar a bondade e, por consequência, escolher a maldade.

Mas o livre-arbítrio invoca a total autonomia como fator para a escolha pelo mal, desconsiderando as influências sociais e psicológicas das atitudes humanas. Se somos considerados animais que interagem com nossos semelhantes – e se esta interação instiga nossos atos (ou parte deles) – nossas escolhas não são totalmente livres, mas também socialmente e psicologicamente determinadas. Por isso, Marx apontou para as relações de produção capitalista e Freud para as pulsões inconscientes como as causas do mal.

A despeito das posições marxista e freudiana, circula entre nós a expressão “pura maldade”. Ela qualifica aquelas atitudes maldosas que parecem ser irracionais e inexplicáveis (como a narrada por Richard Holloway), ações sem origem ou causa, que podem nos levar a concluir que o mal não tem sentido – ou colocado de maneira inversamente proporcional, quanto menos sentido tem, mais maléfico ele se torna. Pode-se destacar então a característica banal que o mal assume nesta perspectiva, como frisou Hannah Arendt sobre o julgamento de Adolf Eichmann. O mal, entendido como um ato despropositado, incompreensível, sem origem ou causa, torna-se independente, passa a existir por si só (não mais mensurado pelos efeitos que provoca) e dispensa o bem como prerrogativa para sua compreensão.

Os ensaístas reunidos no livro estão cientes da ubiquidade e da complexidade do mal. Entendendo que as ações maléficas, como objeto de escrutínio, têm admitido múltiplos pontos de vista, suas interpretações apoiam-se em diferentes instrumentos críticos e teóricos. Julio Jeha aproxima o mal e a cidade ao analisar duas obras que apresentam a destruição de Chicago como pano de fundo, ambas escritas pelo jornalista e romancista Michael

Harvey. Em *The Fifth Floor* (2008) e *We All Fall Down* (2011), Harvey oferece suas versões do grande incêndio ocorrido naquela cidade americana em 1871. Jeha apresenta-nos o termo “urbicídio”, que, segundo ele, deve ser tomado como parte do campo semântico de genocídio, pois destruir a moradia das pessoas equivale a destruir as pessoas que ali habitam. Contudo, Jeha também explica que o termo não deve ser empregado para todo mal praticado contra a cidade, mas sim àquele cujo intuito é aniquilar a diferença por meio da destruição de suas bases materiais.

O mal sofrido e o mal perpetrado talvez estejam iguados apenas no suicídio. Praticar o mal contra si é reunir assassino e vítima na mesma pessoa. Émile Durkheim compreendia-o como um ato coletivo, afetando toda a sociedade. Por sua vez, Albert Camus, que comparou o ser humano em busca de sentidos para a vida a Sísifo empurrando seu pedregulho colina acima, via-o como uma ação estritamente individual. O ensaio de Josalva Fabiana dos Santos e Danielle Santos Rodrigues traz à tona este tema ao analisar a cartaconto “A Quem Interessar Possa”, de Caio Fernando Abreu. As ensaístas investigam as reminiscências de um protagonista prestes a se suicidar, buscando aumentar as possibilidades de significação desta narrativa. Fluxo de consciência, pontuação escassa, excesso de memória e culpa são elementos que se unem para ativar uma certa hiperconsciência das mazelas históricas durante um período caro para nós brasileiros: a ditadura militar.

Paul Ricoeur e Theodor Adorno asseveram que, por ser essencialmente um mistério indecifrável e impenetrável, o mal não pode ser representado. Mas, embora possivelmente reconheçamos ser inviável decifrá-lo, podemos ao menos metaforizá-lo, e o

mais frequente modo de fazê-lo é através de monstros. Como materializações da maldade, os monstros transgridem categorias. Por conta disso, são habitualmente classificados como coisas contraditórias e intersticiais, abarcando sempre mais de uma categoria, tais como morto/vivo, animal/humano e corpo/máquina. Além do mais, sua transgressão envolve a incompletude (sem traços característicos que os definam), a informidade (exclusão da possibilidade de categorização) e deformidade (em desacordo com parâmetros de normalidade). Este último traço, mais especificamente, é importante para o ensaio de Ana Claudia Aymoré Martins. A professora lança mão do quadro *O Pesadelo*, do pintor suíço Henrich Füssli para iniciar sua análise da imagem monstruosa no romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos. Ao esmiuçar tanto os atributos físicos quanto os psicológicos do violento Paulo Honório, Aymoré Martins destaca suas deformidades monstruosas a fim de construir uma teratologia deste personagem.

Mesmo que os efeitos de fenômenos como enchentes, furacões e terremotos sejam catastróficos, desastres naturais não são normalmente compreendidos como uma atitude maléfica. Sendo uma das três fontes de sofrimento listadas por Freud, a força da natureza, indomável e severa, tende a ser tomada mais como uma fatalidade do que como uma intencionalidade. A intenção de causar o mal pressupõe uma consciência, e é assim que este mal, intencional e consciente, associa-se à moralidade – ou melhor, ao seu contrário, à imoralidade. Maurício Cesar Menon trata deste mal que é praticado conscientemente com base no conto *Bucólica*, de Monteiro Lobato. Seu ensaio procura reconhecer o mal, corporificado na figura do monstro, que invade as narrativas brasileiras por conta

da colonização europeia, daí encontrando condições propícias no Romantismo para se fortalecer e se alastrar. O ensaísta esclarece que a amplitude territorial, o isolamento de algumas comunidades rurais (afastadas das áreas urbanas), o sincretismo religioso, assim como fatores sociais e culturais, forneceram material para a ficção gótica dos escritores. Estes, adaptando temas sombrios trazidos da Europa para a conjuntura nacional, foram responsáveis pela disseminação de temas ligados ao insólito, aos monstros e ao mal. A análise do conto de Lobato – que narra o caso de uma mãe que, por crueldade, deixa a filha deficiente morrer de sede – corrobora a alegação de Menon.

Das três fontes freudianas de sofrimento, nossa relação com o outro é a que mais nos aflige, segundo o psicanalista. Estamos propensos a considerar a imprevisibilidade das ações humanas como algo temeroso, justamente porque tais ações são aleatórias e desconhecidas. Zigmunt Bauman aponta que o medo que sentimos tem raiz na incerteza e na ignorância da ameaça que está diante de nós. Quando não sabemos o que podemos fazer para enfrentá-la, pará-la ou afastá-la, ficamos amedrontados. Entretanto, Bauman também explica que, mais recentemente, nós sofremos tanto por ameaças diante de nós quanto por ameaças distantes e menos imediatas. Este sofrimento é chamado por ele de “medo derivado” e caracteriza-se por um sentimento perpétuo de insegurança e invulnerabilidade (que perdura mesmo que o perigo não seja iminente), que mais se assemelha à sensação conhecida por nós como angústia. São estes dois sentimentos, medo e angústia, que interessam à investigação de Luiz Eduardo da Silva Andrade. Em seu ensaio, ele demonstra como o romance *A Menina Morta*, de Cornélio Penna, utiliza as estratégias literárias para dobrar e desdobrar – ora

revelando e ora escondendo – uma narrativa que gira em torno dos preparativos para o sepultamento da filha do Comendador, morta precocemente. O problema que o ensaísta coloca localiza-se na conciliação destas duas emoções: a presença do Comendador e a ordem estabelecida representam o medo; o clima de insegurança e a sensação de vigilância constante marcam a angústia.

Quando nos servimos da óptica cristã, o mal passa a ser qualquer conduta que negue as prerrogativas divinas. Não foi gratuito, então, dar o nome de mandamentos ao decálogo recebido por Moisés, pois crê-se que, estipulados pelo próprio Deus, estes teriam força de lei. Se a ficção corporifica as atitudes maldosas através dos monstros, o cristianismo elege Judas Iscariotes como a figura histórica que melhor representa o mal. Judas é tido como o mais malévolo não só por pecar contra os mandamentos, seu pecado maior foi tramar contra Jesus, pois traí-lo equivaleria a trair o próprio Deus. Tão odiado a ponto de ter seu evangelho rebaixado à condição de apócrifo, Judas perdeu qualquer direito de ter sua história como um dos livros da Bíblia. No entanto, este personagem nunca foi esquecido literariamente. Se se rejeita uma versão bíblica da vida de Judas, suas versões ficcionais proliferam. Este é o interesse do ensaio de Lyslei Nascimento e Késia Oliveira. As ensaístas examinam as representações do mal nas obras de ficção brasileiras em que Judas está presente. Elas reconhecem que há uma relativização do mal, já que, na paráfrase, Judas é retratado como uma encarnação maléfica; mas, na paródia, ele está afastado da qualidade de traidor.

O cristianismo também tem seus monstros. Os anjos, que auxiliam Deus, tem sua contrapartida nos demônios, entidades

sempre atreladas ao diabo, o arauto do mal por excelência. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa faz emergir estes entes infernais ao admitir que o diabo assemelha-se à literatura, pois ambos têm o poder de ser, a um só tempo, reais e imaginários. Indo mais além, a professora declara que não há espaço mais propício para o mal do que o literário, “lugar do imaginado, do difuso e do misturado”. Seu ensaio resgata o mito das sereias, nas viagens de Odisseu, para construir a crença de que a literatura possui uma voz bela e doce, mas diabólica. Para embasar suas afirmações, Tereza Virgínia aposta na relação entre Maria Mutema e o padre Ponte, personagens do romance *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. Maria Mutema pratica o mal sem razão (fazendo jus à expressão “pura maldade”) ao confessar uma paixão inexistente. O padre então é morto não por faca mas pela palavra, tal qual faz o canto das sereias, na *Odisséia*.

Mesmo que se resista à ideia de que a literatura como um todo seja morada para o mal, um gênero ao menos não escapa desta alegação. A ficção de horror, que privilegia espaços lúgubres, personagens macabros, crimes e monstros, vem evocando a maldade em suas histórias desde o castelo de Otranto, no século dezoito, até os marginais e assassinos em série do nosso presente cotidiano. A popularidade do gênero é inquestionável. Porém, quando a rubrica moral entra em cena, este segmento recebe duros julgamentos. Os críticos que rechaçam a ficção de horror atacam tanto o leitor quanto o autor: aquele seria um masoquista e este um psicótico. Em seu ensaio, Júlio França, atuando “como o advogado do diabo”, defende o horror e discute sua utilidade. Para ele, o caminho para lidar apropriadamente com o tema não é saber para que serve a narrativa de horror. É necessário inverter os elementos e indagar

para que serve o horror nas narrativas. O ensaísta acredita que somente após esta inversão será possível aceitar que o mal pode ser educativo. Tais histórias, embora afrontem os leitores, fazem-nos ao mesmo tempo em que os obrigam “a repensar seus modos de encarar o mundo”.

Que seja talvez uma derrota admitir, mas o fato é que o mal participa da existência do ser humano, ora por atração e ora por rejeição. Isso pode ser explicado pelo caráter relativo da maldade e pela natureza multifacetada do indivíduo. Afinal, não há nenhuma novidade em dizer que os conceitos de bem e de mal são, em última instância, circunstanciais. Este é um dos pontos discutidos por Ana Leal Cardoso. Em seu ensaio, a professora aborda a presença da maldade na vida moderna, aproximando as reflexões do filósofo Paul Ricoeur das análises psicológicas de Carl Jung e John Sanford. Este último por exemplo, de maneira fatalista (ou realista), sustenta que o mal é inevitável. Ricoeur, por sua vez, enxerga uma certa duplicação da ação maldosa ao constatar que “o mal cometido por uma pessoa encontra seu correlato no mal sofrido por outra”. Assim, o filósofo detecta na conduta violenta (pois toma mal e violência como sinônimos) a raiz do mal, e sugere que ações éticas e políticas que contribuam para diminuir a violência podem reduzir o sofrimento humano.

O último ensaio do livro traz as palavras de Agostinho de Hipona em diálogo com Plotino. Cícero Cunha Bezerra interpreta o mal adotando uma perspectiva que funde as tradições cristã e neoplatônica. Da primeira, o ensaísta salienta a afirmação agostiniana de que a maldade não está nas coisas, mas no uso que se faz delas. Este uso tem estreita relação com as escolhas e desejos

do indivíduo. Neste sentido, o mal acontece quando se opta por desviar das virtudes cardeais – estas sendo a justiça, a prudência, a fortaleza e a temperança. Da segunda tradição, Bezerra extrai a compreensão do mal a partir da concepção plotiniana de matéria. O professor explica que, sendo uma não-forma, o mal portanto só pode ser apreendido como a ausência de todo bem.

Os dez ensaios que o livro contempla apresentam-nos o mal de formas diferentes e em espaços distintos. Neles, os atos maldosos estão na cidade, no suicídio, corporificados em um personagem ou na própria literatura. Os ensaístas reunidos em *Sobre o Mal* sabem entretanto que o tema não se esgota nesta publicação. A maldade que é hábil em se multiplicar literariamente, é também capaz de provocar academicamente. Outras edições, sem dúvida, serão produzidas. Não importa se visto em seu estado puro ou através de seus efeitos, o mal tem sua ubiquidade garantida nestas páginas.

02

**PATOLOGÍAS DE LA REALIDAD VIRTUAL:
CIBERCULTURA Y CIENCIA FICCIÓN. TERESA
LÓPEZ-PELLIZA. 2015.**

Ana Lúcia Trevisan (Universidade Presbiteriana Mackenzie)

Recebido em 01 fev 2016. Ana Lúcia Trevisan - possui graduação em FFLCH - Curso: Letras Português/ Espanhol pela Universidade de São Paulo (1988), mestrado em Letras (Língua Espanhola e Literatura Espanhola e Hispano-Americana) pela Universidade de São Paulo (1994) e doutorado em Letras (Língua Espanhola e Literatura Espanhola e Hispano-Americana) pela Universidade de São Paulo (2002). Atualmente é professor do Programa de Pós-Graduação da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira e Hispano-americana, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura comparada, narrativa Latino-Americana contemporânea, fronteiras e identidades culturais, relações dialógicas do discurso histórico e do discurso literário e os limites do fantástico e do mitologismo.

Aprovado em 22 mar 2016.

O VERSO E O REVERSO DA REALIDADE VIRTUAL

O livro de Teresa López-Pellisa, *Patologías de la realidad virtual: cibercultura y ciencia ficción* (2015), apresenta a seus leitores uma ampla e aprofundada visão crítica a respeito das mais variadas formas de expressão da cibercultura e da ficção científica. Permite, ainda, um mergulho em teorias científicas diversificadas, que abarcam diferentes áreas do conhecimento e instigam a reflexão sobre questionamentos humanos perenes. Ao longo do estudo surgem reflexões sobre cultura contemporânea, revelando algumas perguntas sem resposta que acompanham a humanidade em temporalidades diversas. Nesse sentido, a obra discute textos literários e produções fílmicas que indagam sobre a origem do Homem e do mundo conhecido, sobre o desejo da eternidade ou, ainda, sobre as proposições de um mundo perfeito.

Ao longo do texto de Teresa López-Pellisa, percebemos que as relações dos diferentes sujeitos históricos com a arte e com a imaginação ocupam o centro de sua pesquisa, no entanto, intermediando essas relações, surgem o pensamento científico e os produtos da tecnologia. Desta forma, gravitando ao redor do espectro, que envolve a imaginação e a ciência, observa-se a análise profícua daquilo que a autora nomeou de “patologia da realidade virtual”. A leitura se torna interessantíssima justamente porque cada uma das patologias assinaladas, representadas fortemente nas expressões da arte e da cultura, são ecos de experiências



humanas vivas e cotidianas na atualidade. As obras literárias e os filmes que tratam da interação, a cada dia mais intensa, do homem com a realidade virtual, tornaram-se o espelhamento de um feixe de relações cotidianas que permeiam a vida de qualquer pessoa no século XXI. Não obstante, o estudo proposto apresenta, também, uma dimensão diacrônica dos efeitos da interseção das esferas do real e do virtual. Afinal, desde as narrativas míticas mais antigas até os relatos de ficção científica mais atuais é possível identificar a expressão de certos anseios que se alinham na forma de inquietações humanas.

No primeiro capítulo, quando a autora tece uma exaustiva explicação sobre os limites que envolvem a realidade virtual, é possível perceber a profundidade implícita na discussão que trata dos questionamentos a respeito do conceito de real. Afinal, o real é o que ocorre verdadeiramente? O virtual seria uma oposição ao real efetivo? A proposição dessas perguntas já anuncia a complexidade das muitas definições abordadas e, além disso, remete à experiência pessoal de todo e qualquer sujeito histórico que percebe sua imersão na virtualidade do real, ou nas múltiplas realidades virtuais. Teresa López-Pellisa conduz seu raciocínio resgatando as inquietações humanas manifestas desde o mito da caverna presente na *República* de Platão até o mundo virtual do filme *Matrix* (1999).

A imaginação humana já produziu formas estéticas de representação da realidade que anunciavam a presença dos mundos virtuais, haja vista os espetáculos teatrais, o teatro de sombras, as pinturas, o cinema, enfim, são muitas as formas de expressão da arte que, aliadas a tecnologias cada vez mais desenvolvidas,

permitiram as múltiplas e surpreendentes expressões de realidade virtual. O que vemos, o que sentimos, ou o que percebemos do real significa uma experiência efetiva da realidade ou estamos imersos em um mundo engendrado pela imaginação ou pela invenção de outrem? Essa pergunta é uma dimensão dos questionamentos que nos propõem os estudos sobre as patologias da realidade virtual.

A primeira patologia destacada no texto trata, justamente, da “esquizofrenia nominal”, que procura desvendar os usos e abusos dos vocábulos: virtual, ciberespaço e realidade virtual. Segundo a autora, os diferentes conceitos são fronteiraços nos seus significados, mas não devem ser usados indistintamente. O espaço virtual possui leis e dimensões espaço-temporais diferentes do espaço real e, para ingressar nesse espaço é necessário saber navegar em seus domínios, ou seja, exige-se iniciativa e esforço individual. No espaço virtual pairam certos riscos inevitáveis, denominados como “síndrome de Don Quixote”, alusão explícita à perda de discernimento dos limites que separam o real do virtual.

O espaço digital para poder existir necessita da intervenção da tecnologia, pois sem a tecnologia informática, não seriam possíveis os espaços digitais. Dessa forma, o ciberespaço e a realidade virtual são uma categoria específica do que se denomina como virtual e poderiam ser bem definidos pela ideia de virtualidade digital. No espaço digital, mesmo prescindindo de uma conexão *on-line*, é possível submergir na realidade virtual. Dele podem surgir a vida artificial, o próprio ciberespaço, a realidade virtual, a realidade artificial, a realidade aumentada, a realidade alternativa, metaversos, a realidade sintética ou as realidades cruzadas, como enumera Teresa López-Pellisa.

O ciberespaço, como esclarece a estudiosa, possui uma especificidade: é sempre um espaço digital que exige a conexão com alguma rede, ou seja, é preciso estar *on-line* para nos introduzirmos no ciberespaço. Do ciberespaço surgem diferentes tipos de virtualidade e interações, derivadas de diversas tecnologias e interfaces. Sempre que se conecta ao ciberespaço, entra-se em contato com o espaço digital.

Cabe a ressalva de que tudo o que propõem os espaços da virtualidade digital estão em sintonia com as propostas do mundo da ficção literária. Os sentidos da leitura e da literatura, nas suas manifestações imaginativas e interacionais, também descrevem as qualidades básicas para o funcionamento da realidade virtual. A imaginação, a imersão e a interação são chaves para o desenvolvimento de mundos artificiais, sejam eles literários ou marcados pela tecnologia. Logo, a imersão em contextos artificiais é uma característica compartilhada tanto pela literatura como pela tecnologia informática que repercute no espaço real.

A segunda patologia estudada é a “metástase dos simulacros”, nela são analisadas e discutidas a proliferação cumulativa dos espaços virtuais e digitais. Tanto a literatura como o cinema podem oferecer diferentes níveis de virtualização e propiciar a experiência de diferentes contextos virtuais. Alguns textos propõem a experiência de espaços virtuais e digitais, desconcertando, assim, seus personagens e seus leitores que passam a duvidar de sua própria existência ou do espaço real no qual habitam. Nas análises literárias e filmicas que compõem as explicações sobre a metástase dos simulacros, são apresentadas obras como: os romances *La afirmación* (1981) e *Experiencias extremas S.A* (1998) de Christopher

Priest; os filmes *Proyecto Brainstorn* (1983), dirigido por Douglas Trumbull, *Días extraños* (1995), de Katheryn Bigelow e *Sleep dealer* (2008), de Alex Rivera, *Simulacron-3* (1967), de Daniel F. Galouye, *El mundo conectado* (1973), de R.W. Fassbinder, *Nivel 13* (1999), de Josef Rusnak, entre outros exemplos.

A terceira patologia é a “síndrome do corpo fantasma”, que leva a um questionamento inquietante: estaríamos diante da obsolescência do corpo? Quando submergimos na realidade virtual, o corpo ocuparia o lugar de um paciente que, uma vez imerso na cultura *high tech*, será acometido por patologias que advêm da sua inter-relação com o espaço digital. Pensar tais aspectos do corpo, significa rever a concepção do significado do Humano e, nesse ponto, a discussão de Teresa López-Pellisa tangencia os aspectos tecnológicos e éticos da biotecnologia. O corpo pode ganhar nova existência na realidade virtual quando mediado por aparatos tecnológicos, como luvas especiais ou capacetes com visores superpotentes, enfim, são as denominadas “próteses de hardware”, mediadoras da interação entre o organismo de carne e osso e o espaço digital. O corpo não desaparece, no entanto, pode, sim, ocupar o lugar de um corpo virtual, um simulacro perfeito para ações multissensoriais. Em contrapartida, toda essa modificação do corpo pode conduzir a percepção de que as máquinas também podem humanizar-se e, nesse aspecto, todas as relações homem-máquina ou máquina-homem, corroboram para redimensionar a concepção do ser humano. No âmbito dessa patologia, surge a análise do ciborg, do robô e do pós-humano.

A quarta patologia, “misticismo agudo”, parte do desejo pela eternidade ou da esperança de imortalidade, ambições humanas que

provocam efervescência no âmbito dos discursos científicos. A ficção científica, algumas vezes, parece ter se transformado em uma forma de seita milenarista, pois promete mundos de simulacros utópicos, anuncia novos “*el Dorados*”, passíveis de serem encontrados em nosso tempo histórico. O “misticismo agudo” mantém uma relação estreita com a ideia do “corpo fantasma”, pois a possibilidade de criar seres (artificiais, de silício) dotados de vontade e arbítrio, exemplifica a ideia de que poderes demiurgos podem ser concedidos aos homens. Esses novos seres aludem a uma nova humanidade, que poderia ser completamente aprimorada, logo, evidencia-se uma conduta mística e de sentimentos metafísicos que, ao serem transportados ao ciberespaço e a realidade virtual, ressurgem na forma de “sacerdotes de silício e piás batismais de puro hardware”, como assinala a autora (LÓPEZ-PELLISA, 2015, p. 192).

A quinta e última patologia é a “síndrome de pandora”, que pode ser observada nos muitos textos que tratam dos personagens femininos gerados artificialmente. A análise da autora resgata diferentes formas de reflexão sobre o feminismo e constrói uma discussão valiosa a respeito da objetualização do corpo feminino. As imagens femininas surgem, neste tipo de ficção, a partir do ponto de vista masculino, de seus fetiches. Apoiando-se nas ideias de Michel Foucault, a autora observa a presença de três figuras, exemplificadas pelo filósofo, nas ficções: a) o monstro humano, representado, nas ficções, pela imagem de homens que projetam seus fetiches e fantasias sexuais em mulheres simulacro, as quais existem, tão somente, para garantir o prazer do seu criador; b) o indivíduo a ser corrigido, ou seja, o louco e o criminoso com desvios sexuais, surge representado nos textos por suas “anomalias” de

ordem sexual; c) o masturbador, que aparece em ficções nas quais o corpo feminino se manifesta no jogo da presença e da ausência, evidenciando a sexualidade que se manifesta sem a necessidade do contato com o outro corpo.

Nas ficções em que se surge a “síndrome de pandora” é possível identificar a presença dos mitos de Pigmaleão e Galatea e da figura de Narciso. O surgimento de uma mulher criada para agradar o seu criador, também remete às patologias destacadas anteriormente, como a “síndrome do corpo fantasma” e o “misticismo agudo”. A criação dos simulacros corresponde ao desejo de manipular a vida, de controlar o destino, as relações sentimentais, o sexo e a reprodução. A humanização da máquina, levada aos extremos, conduz justamente a desumanização dos sujeitos. Movimento contraditório e singular, que parece permear as experiências virtuais no ciberespaço.

O mergulho nas obras de ficção científica, bem como o encontro com os contornos da cibercultura, garante uma avalanche de questionamentos. As projeções literárias e fílmicas tornam-se um espaço da arte que permite aos sujeitos históricos o encontro com a veleidade dos desejos e, ao mesmo tempo, a frustração com as mazelas dos sentimentos humanos. Em seu diálogo com o mundo, a arte bebe nas fontes da realidade, mas, tantas vezes, é a própria realidade que necessita das construções ficcionais para exprimir suas verdades mais contundentes. A arte transforma-se em uma grande provocadora, uma vez que pode caminhar pelos temas mais surpreendentes, rompendo direta ou indiretamente com as ideologias dominantes ou marginais, estabelecendo outros limites geográficos, podendo subverter expectativas e o senso comum.

 ABUSÕES