



03
ABUSÕES
volume03 ano02

SUMÁRIO

EDITORIAL	2
APRESENTAÇÃO DO NÚMERO	4
A INSÓLITA CONTRUÇÃO DA PERSONAGEM POST-MODERNISTA	7
FIGURAÇÕES DA PERSONAGEM FEMININA EM BARBEY D’AUREVILLY	35
ERRÂNCIA E TRANSGRESSÃO EM CAIM, DE JOSÉ SARAMAGO.....	62
FIGURAÇÕES DO CORPO INSÓLITO EM PERSONAGENS DE SAMUEL BECKETT	78
ALDEIA INSÓLITA	102
POR QUAL CAMINHO DEVEMOS IR? UMA LEITURA DE THE ROAD, DE CORMAC MCCARTHY	123
“NO HAY VIRTUD SIN EXPERIENCIA”: PRETENDIENTES INESPERADOS Y DAMAS AL ACECHO EN LA TRAGEDIA DEL SIGLO DE ORO	144
O MÉDICO, O MONSTRO E OS OUTROS	188
ENTREVISTA COM CARLOS REIS	230
ENTREVISTA COM PATRÍCIA MELO	245
DEPOIMENTOS	255
PESSOAS DE LIVRO. ESTUDOS SOBRE A PERSONAGEM. CARLOS REIS. 2015.	266
DE MONSTROS E MALDADES. LUIZ EDUARDO DA SILVA ANDRADE E JOSALBA FABIANA DOS SANTOS (ORGS.). 2015.	274

EDITORIAL

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

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

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

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

Editores Gerentes

Flavio García (UERJ)

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

Júlio França (UERJ)

Líder do GP Estudos do Gótico

APRESENTAÇÃO DO NÚMERO

Flavio Garcia
Luciana Morais da Silva

Estávamos, Flavio García e Luciana Morais da Silva, em Portugal, fazendo nossas pesquisas sob os cuidados do Prof. Doutor Carlos Reis, catedrático da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC). Flavio gozava bolsa CAPES de Estágio Sênior no Exterior e desenvolvia seu projeto de pós-doutorado em torno dos “Estudos Narrativos do Insólito Ficcional: mundos possíveis”, entre abril de 2015 a março de 2016. Luciana gozava bolsa FAPERJ de Doutorado-Sanduíche no Exterior, e desenvolvia seu projeto de tese acerca das “Figurações da personagem e o universo insólito nos novos discursos fantásticos: narrativas curtas de Murilo Rubião, Mário de Carvalho e Mia Couto”, entre junho de 2015 a maio de 2016.

Uma vez ao mês, sempre às quartas-feiras, o Prof. Doutor Carlos Reis, coordenador do Projeto de Investigação “Figuras da Ficção”, fazendo parte do Grupo “Teoria da Literatura”, por ele também coordenado, que integra o Centro de Literatura Portuguesa (CLP), que o mesmo igualmente dirige, reunia a equipe do “Figuras da Ficção” para discussões de trabalho sobre o projeto e atividades em andamento. Nesses encontros, havia comunicação de pesquisas individuais, apresentação de convidados externos e definição de tarefas a serem cumpridas, e, sempre, variados aspectos de ordem teórica, conceitual e metodológica surgiam ao longo dos trabalhos. Nós mesmos fizemos comunicação acerca de nossas pesquisas.

No encontro de 24 de fevereiro de 2016, o último de que Flavio participou, uma vez que retornou ao Brasil em 13 de março, e antepenúltimo encontro para Luciana, que retornaria em 27 de maio, em determinado momento, comentando o encontro do final do ano anterior, que se centrou no piloto do *Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa*, que viria a ser posto no ar, digitalmente, em outubro de 2016, o Prof. Doutor Carlos Reis, despretensiosamente, referiu-se a possibilidades de abordar “a personagem em tal, qual contexto”, exemplificando, em linhas gerais, alguns desses possíveis contextos. Imediatamente, Flavio anotou a ideia de dali despontava e pensou, primeiro para si, por que não: “Figurações de personagem em contextos insólitos”?

Personagens, pessoas, figuras... Contextos. Entrelaçando as convivências entre Flavio e Luciana – orientador e orientanda, desde a graduação –, entre Flavio e Carlos – supervisando e supervisor de estágio de pesquisa de pós-doutorado, representantes de suas universidades em Acordo de Cooperação Interinstitucional, um, membro do grupo de pesquisa do outro, ambos orientadores de Luciana –, entre Luciana e Carlos – orientanda e orientador –, tinha-se, à vista, um cenário contextual propício a ações conjuntas. Nesse contexto, aquelas figuras atuavam em parceria, como protagonistas e coadjuvantes, permutando papéis.

Depois de, primeiro, haver pensado apenas para si, Flavio compartilhou sua ideia com Luciana, contextualizando-a em novos espaço e tempo. Na UERJ, onde Flavio atua como professor e pesquisador, e Luciana foi aluna de graduação, cursou mestrado e está em vias de concluir o doutorado, Flavio divide a Editoria da Revista *Abusões* com seu colega Júlio França, podendo, portanto,

dedicar um número ao tema pensado: “Figurações de personagem em contextos insólitos”. Podia mais ainda: fazer com que este número temático da Revista corporificasse uma homenagem à pessoa do Carlos Reis, ao professor e pesquisador Carlos Reis e, ainda às suas pesquisas e produções.

Foi como resultado desse percurso conjunto que Flavio e Luciana chegamos à organização deste nº 3 da Revista *Abusões*, homenagem em vida, em momento de apogeu, ao Prof. Doutor Carlos Reis, privilegiando aspectos de seus estudos e produção que nos aproximam. Seguem ensaios dedicados à temática da Revista, em forma de dossiê, uma entrevista com o homenageado, reunião de alguns depoimentos de pessoas que lhe são ou foram próximas e resenha de seu mais recente livro. E fizemo-lo com gosto e prazer.

01

A INSÓLITA CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM POST-MODERNISTA

Ana Paula Arnaut (UC)

Recebido em 28 set 2016. Ana Paula Arnaut – doutorada com agregação pela Universidade de Coimbra, onde leciona Literatura Portuguesa Contemporânea. Publicou, entre outros títulos, *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo: Fios de Ariadne-Máscaras de Proteu* (2002); *José Saramago* (2008), *António Lobo Antunes* (2009), *As mulheres na ficção de António Lobo Antunes. (In)variantes do feminino* (2012). Tem também artigos publicados em inúmeras revistas nacionais e internacionais. Colabora no projeto de investigação *Figuras da Ficção*, coordenado por Carlos Reis, e no *Observatório da literatura hipercontemporânea em língua portuguesa*, que reúne investigadores de várias Universidades francesas, brasileiras e portuguesas. Contato: arnaut@ci.uc.pt

Aprovado em 25 out 2016.

Resumo: O paradigma post-modernista traduz-se em relações simultâneas de oposição e de permanência de características já existentes em passados mais ou menos próximos ou mais ou menos remotos. Por isso, num efeito semelhante a uma manta de retalhos, a máxima *non nova, sed nove* (não uma coisa nova, mas de uma nova maneira), constitui a melhor forma de, em termos englobantes, ilustrar a sensibilidade que, desde finais da década de sessenta, tem vindo a marcar o panorama literário em Portugal. Em termos

mais particulares, como tentaremos provar, mas não esquecendo, no caso do português, a importância da influência modernista no ecletismo da estética em apreço, esta fórmula revela-se também passível de aplicação (e de ilustração, portanto) ao modo como se constrói uma das mais importantes categorias da narrativa – a personagem.

Palavras-chave: Post-Modernismo; Personagem; Tradição; Subversão

Abstract: The post-modernist paradigm reflects, in concurrent relationships of opposition and permanence, some of the existing features of previous literary periods. Thus, in an effect similar to a patchwork, the maxim *non nova, sed nove* (not a new thing, but in a new way), is, in large part, the best way to illustrate the sensitivity that, since the end of the 60s, has come to mark the literary landscape in Portugal. More specifically, we will attempt to prove that this formula is applicable to the ways to the way the authors build one of the most important categories of narrative – character. In this endeavor, it is necessary to remember the importance of the modernist influence on the aesthetics of Post-Modernism, in the Portuguese case

Key-words: Post-Modernism; Character; Tradition; Subversion

Comecei a acreditar que um dos mais complexos problemas da humanidade nos dias que correm, é a entropia comunicativa.

A maka da literatura, porém, é que, frequentemente, as personagens se rebelam contra os seus próprios criadores, recusando-se a agir tal como pré-determinado ou furtando-se mesmo ao fim que anteriormente lhes foi reservado.

São os leitores livres, portanto, se considerarem isso fulcral para uma narrativa pós-moderna que se preze, de lhe desenhar o perfil sociológico, poupando o autor de explicações óbvias. Não é preciso ler Bakhtin para saber que não é apenas o peixe que morre pela boca.

João Melo, *O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida*

Sem pretendermos nos alargar em considerações teóricas sobre a complexidade semântica do termo e do conceito Post-Modernismo, não podemos, contudo, deixar de registar que a falta de consenso em torno do seu uso se situa, em primeiro lugar, no estabelecimento de fronteiras relativas às áreas a que se reporta. Daí a utilização quase sempre sinonímica dos termos Post-Modernismo e Post-Modernidade, independentemente da referência à Literatura ou a uma determinada época histórica e social. Em segundo lugar, a dificuldade reside na delimitação *a quo* de ambos os períodos. Em terceiro lugar, e intrinsecamente ligado ao ponto anterior, põe-se a questão das relações estabelecidas com o passado: Continuidade? Ruptura? Continuidade e ruptura?

Finalmente, entenda-se o advérbio de forma retórica, encontra-se a indagação simultânea sobre a *bondade* e a validade da instauração do(s) novo(s) paradigma(s), cuja designação, para alguns, não é mais do que “um hífen cercado por uma contradição” (NEWMAN, 1985, p.17), ou uma espécie de unicórnio do século: uma criatura de que todos falam, mas “nunca chegou a ser muito vista pelos deleitosos bosques [literários] portugueses” (Matthias Politycki, *Apud* BARRENTO, 1990, p.31).

Seja como for, aceito por muitos, repudiado, talvez, por um número consideravelmente maior de escritores e ensaístas, o Post-Modernismo, e, por extensão, a Post-Modernidade, é, como afirma Fredric Jameson, um termo que não podemos deixar de usar (1991, p.xxii).

Relativamente à primeira questão, na linha de orientação de Thomas Docherty (1983, p.3), de Matei Calinescu (1987, p.268-269), ou mais estritamente na de Richard Palmer (1977, p.363-364), e contrariamente à posição defendida por Fernando Pinto do Amaral (1991, p.24), propomos que o termo post-modernidade se reporte a um contexto social abrangente, ao que podemos designar por macroparadigma sócio-político-cultural, em que se encontra inserido o Post-Modernismo, entendido como microparadigma estético-literário. Assim, no que toca à post-modernidade em Portugal, cumpre referir que, de acordo com proposta de Boaventura de Sousa Santos, o seu início remonta à não distante década de noventa do século XX¹.

Aceitando embora a validade da proposta, julgamos, no entanto, ser viável delimitar o início da nova época em meados da década de setenta, depois da Revolução de Abril, génese de radicais mudanças políticas, económicas, sociais e intelectuais². Reportamo-

1 Boaventura de Sousa Santos subdivide o vasto lapso de tempo compreendido entre 1500 e 1990) em fases que incluem a formação da modernidade (séculos XVI-XVIII) e o teste do seu cumprimento, coincidindo este com a emergência do capitalismo cujo desenvolvimento se apresenta, por seu turno, de modo tripartido: século XIX o capitalismo liberal, final de XIX a fim de 1960 o capitalismo organizado, fim de 1960 até à data de publicação do estudo, o capitalismo financeiro ou desorganizado (1994, p.72-73; cf., também, 74-82). Gianni Vattimo, apesar de considerar que 'O «pós» de pós-modernidade indica de facto uma despedida da modernidade', refere 'uma dificuldade real: a de isolar uma característica de autêntica viragem nas condições – da existência do pensamento – que se consideram pós-modernas em relação aos traços gerais da modernidade' (1987, p.8-9).

2 Visão menos optimista é a de Vítor Manuel de Aguiar e Silva, para quem, 'em sociedades como a portuguesa, nas quais o projecto da modernidade iluminista representa um projecto relativamente abortado, ou pelo menos em atraso, pretender aplicar este

nos, como é evidente, ao cenário português, já que no panorama norte-americano, e apesar da prolixidade de conceptualizações glosadas à volta do(s) termo(s) e do(s) conceito(s) em apreço, a mudança de paradigma no Post-II Grande Guerra parece ser um aspecto relativamente consensual.

Acrescente-se, todavia, que talvez seja possível, ainda que de forma muito embrionária, recuar até ao ano de 1968 para começar a entrever a viragem radical que no Portugal de 1974 se consolida. Tal justifica-se em virtude de ser essa a data em que um ‘novo estilo’ é inaugurado por Marcelo Caetano, um ‘salazar’ de tonalidades um pouco menos obscuras e escusas que o anterior (SOARES, 1990, p.157, *passim*).

A proposta de Adolfo Casais Monteiro, que em meados da década de cinquenta faz coincidir o fim da modernidade com a descoberta da bomba atómica, parece-nos, pois, demasiadamente remota para se aplicar ao cenário social português e, conseqüentemente, e não obstante as repercussões à escala mundial advenientes de tal descoberta, mais próxima de uma delimitação cronológica aplicável a outros cenários sociais:

A modernidade tornou-se um mito como outro qualquer. A modernidade já acabou. Já não é «O grande Pã é morto» que se ouve no fundo das florestas. Agora, por entre o rumor dos arranha-céus, ouve-se: «A modernidade é morta». Precisa-se de um nome, porque outra coisa nasceu. Se não nasceu, precisa de nascer, porque o homem da modernidade morreu, e enquanto a nova idade não tiver nome, como será possível ela nascer? A modernidade morreu com a descoberta da bomba

modelo da pós-modernidade, como a norte-americana, a inglesa, a alemã, a francesa e até a italiana, não pode deixar de ser, pelo menos, questionável’ (1989, p.6).

atómica. A modernidade não é suficientemente apocalíptica, nela não cabe a força, a persistência necessária para fazer o homem mais forte do que a bomba atômica. Morreu de medo. (1972, p.19-20)

No que respeita à Literatura Portuguesa, é hoje relativamente consensual que o início do Post-Modernismo deve ter como ponto de referência a publicação de *O delfim*, de José Cardoso Pires, em 1968. Com efeito, são nas páginas deste romance que confluem, ainda que por vezes em embrião, as principais marcas estéticas, e também ideológicas, do que, na esteira do movimento originário dos Estados Unidos, se consubstancia como uma diferente maneira de fazer e de entender a arte literária.

Da *nova literatura* sobressaem os seguintes aspectos: a mistura de géneros e a decorrente fluidez genológica, num culto ostensivo e quase sempre subversivo; a insistente e crescente polifonia, em algumas situações a tocar as fronteiras do indecível, da fragmentação e da (aparente) perda de narratividade; os exercícios metaficcionais, já presentes em romances cómicos e satíricos do século XVIII, mas agora renovados em grau e qualidade e alargados da escrita da história à (re)escrita da História. Sublinhe-se, a propósito do modo como se processa a recuperação do passado, a imposição da paródia como elemento de fundamental importância para a deslegitimação das grandes narrativas que, num entendimento que nos parece pertinente, estendemos a códigos genológicos e periodológicos e, por que, não para o que agora nos interessa, e como verificaremos, ao cânone, ou, se não quisermos ser tão impositivos, à tradição relativa à construção da personagem³.

3 As estratégias de construção da personagem post-modernista continuarão (com as inevitáveis oscilações) a ser praticadas no que poderá vir a designar-se literatura hipercontemporânea (tendo como ponto de referência o ano 2000). O conceito que se

À semelhança do que sucedeu na constituição de períodos literários anteriores, também neste caso a implementação da novidade se traduz, de modo inevitável, em diferentes práticas de escrita, de acordo com o estilo e com as intenções de cada autor, tornando-se válido e aceitável pluralizar o termo e o conceito em apreço: Post-Modernismos e não somente Post-Modernismo. Mas, como acima indicámos, a implementação do novo traduz-se, ainda, em relações simultâneas de oposição e de permanência de características já existentes em passados mais ou menos próximos ou mais ou menos remotos. Por isso, num efeito semelhante a uma manta de retalhos, parece-nos que a máxima *non nova, sed nove* (não uma coisa nova, mas de uma nova maneira), constitui a melhor forma de, em termos englobantes, ilustrar a sensibilidade que se tem vindo a impor no panorama literário português. Como escreveu Jean Perreault, “Postmodernism is not a particular style but a cluster of attempts to go beyond modernism. In some cases this means a ‘revival’ of art styles ‘wiped out’ by modernism. In others it means anti-object art or what have you” (*Apud* BERTENS, 1986, p.25)⁴.

Em termos mais particulares, como tentaremos provar, mas não esquecendo, no caso do português, a importância da influência modernista no ecletismo da estética em apreço, esta fórmula

propõe, não esquecendo que se coloca em relevo um sufixo de graduação aumentativa, parece-nos resultar tanto do culto mais sistemático da variante celebratória do Post-Modernismo, quanto de uma necessidade de mudança terminológica, correspondente à própria evolução da dinâmica histórica e social, e, por conseguinte, ao imperativo de inscrever novos temas e novos cenários que espelhem as inflexões comportamentais, (inter)individuais e (inter)sociais, decorrentes de um novo mundo, globalizado e em constante transformação. A hipótese de delimitação periodológica está a ser investigada pelo *Observatório da literatura hipercontemporânea em língua portuguesa*, que reúne investigadores de várias Universidades francesas, brasileiras e portuguesas.

⁴ A propósito do que acabamos de expor, ver ARNAUT, 2002 e ARNAUT, 2010, de onde retiramos, com variantes, as considerações acima registadas.

revela-se passível de aplicação (e de ilustração, portanto) ao modo como se constrói uma das mais importantes categorias da narrativa – a personagem. Como escreveu Aguiar e Silva,

A personagem constitui um elemento estrutural indispensável na narrativa romanesca. Sem personagem, ou pelo menos sem agente [...], não existe verdadeiramente narrativa, pois a função e o significado das acções ocorrentes numa sintagmática narrativa dependem primordialmente da atribuição ou da referência dessas acções a uma personagem ou a um agente. (1988, p.687)

De acordo com o uso tradicional, a personagem era (deveria ser) composta (física, psicológica e socialmente) de acordo com processos de caracterização direta (auto e heterocaracterização) e indireta (inferida pelo leitor). Convocando a autorizada voz de Mário de Carvalho, que no seu recente livro *Quem disser o contrário é porque tem razão* (2014) desvenda o(s) bastidor(es) da escrita ficcional, para, segundo as normas, “dar uma personagem”, “instalá-la”, “traçar-lhe o arco” (2014, p.162), é necessário, em primeiro lugar, atribuir-lhe um nome, sendo que “A regra é a de que não se devem usar personagens com nome começado pela mesma letra” (2014, p.163). “A seguir à nomeação”, continua o autor,

no «perfil da personagem» enumeram-se, habitualmente, os aspectos físicos (descrição); a gestualidade (brusca, suave, lenta, desenvolta, acanhada); os traços de aparência (vestuário, penteado); os sociais (classe social, família, relações de trabalho, círculo de amigos, hábitos); os psicológicos (terno, bondoso, pérfido, etc., etc.); a história ou *background* (infância e por aí fora, até

ao início da acção) e mesmo particularidades como tiques [...]; peculiaridades de ornamentação [...]; tatuagens [...]; ou jeitos (esfregar obsessivamente as mãos, por exemplo). [...].

Pessoas que são mais experimentadas na didáctica da escrita que na escrita propriamente dita recomendarão que, à partida, se conheça e se enumere tudo sobre a personagem, e incitem à construção de um pormenorizado inventário. O passado, os jogos de infância, o ambiente familiar, tudo é trazido à colação [...]. (2014, p.164)

A ilustração do que “habitualmente” se faz, ou, talvez, a ilustração do que o leitor formatado pelo cânone do romance tradicional espera, pode, ainda segundo Mário de Carvalho, ser efetuada a partir de algumas personagens de Eça de Queirós – Juliana, de *O primo Basílio*, por exemplo (e também de Maria Eduarda, de *Os Maias*, podemos acrescentar) –, ou, de modo talvez mais intenso, a partir de João José Dias (do romance *O que fazem as mulheres*, de Camilo Castelo Branco) e das duas páginas e meia de pormenores, sarcásticos ou não, não importa, que lhe traçam “arco” (2014, p.154) e que, naturalmente, não excluem a apresentação de outros detalhes sobre a personagem, com ou sem a alternância de pontos de vista.

A propósito do que se diz, não parece difícil identificar, para já, a dimensão subversiva patente em alguns dos romances de autores como José Saramago ou António Lobo Antunes (o primeiro, pertencente ao que podemos classificar como Post-Modernismo moderado, e o segundo como representante de Post-Modernismo celebratório).

Seguindo uma estratégia parcial e embrionariamente anunciada em *Manual de pintura e caligrafia* (1977), em que os protagonistas

são identificados pelas iniciais H. e M., romances como *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *Ensaio sobre a lucidez* (2004), ou *Todos os nomes* (1997) (em que apenas uma personagem cumpre o critério onomástico), são percorridos por personagens não nomeadas por um nome próprio, sendo este substituído por atributos identificativos, como é possível verificar no romance de 1995, por exemplo: a mulher do médico, o homem da venda preta, o rapazinho estrábico, a rapariga dos óculos escuros, entre outros. No caso de *Memorial do convento* (1982), sendo embora verdade que as personagens são nomeadas, quebra-se o que se supõe como regra básica de não “usar personagens com nome começado pela mesma letra”. Lembre-se, a propósito, a santíssima trindade (terrestre, não celeste) constituída por Bartolomeu, Baltasar e Blimunda⁵.

A título parentético, mas de não pouca importância e interesse, mencionem-se, ainda, os casos dos recentes *Livro sem ninguém* (2014), de Pedro Guilherme-Moreira, e *Gnaïsse* (2015), de Luís Carmelo. No primeiro, subsiste a subversão levada a cabo pela inexistência de nomes próprios porque, conforme indicado pelo título, a narrativa assume-se ‘sem ninguém’, isto é, sem personagens-pessoas. Porém, tal como sucede com Raimundo Silva de *História do cerco de Lisboa* (1989), que, ao escrever a sua versão da conquista da cidade aos mouros, verifica a impossibilidade de negar totalmente os factos históricos oficiais e canonicamente transmitidos, também Pedro Guilherme-Moreira, ou o narrador em sua substituição, acaba por manter “mesma música baixando

5 Julgamos ser também possível considerar que a transgressão a esta ‘regra básica’ se verifica no facto de, em *Levantado do Chão* (1980), o nome dos latifundiários apresentar o mesmo segundo elemento: -berto (Norberto, Alberto, Dagoberto, Sigisberto, Adalberto, Ansberto, Gilberto, Contraberto, Angilberto, Floriberto, ou, apenas, Berto).

de meio-tom todas as notas” (SARAMAGO, 1989, p.254): não há, de facto ninguém, mas as coisas, os objetos e os espaços, tomam o lugar de personagens, tornam-se os “agentes” de que fala Aguiar e Silva, a eles se substituindo na construção dos enredos. Quando ao segundo título, *Gnaïsse*, e sem pretendermos desvendar muito deste tão estranho quanto brilhante livro, convocamo-lo não só porque mantém a não nomeação, na primeira parte, como, além disso, o protagonista (o professor) assume a incapacidade para proceder à caracterização, física (e de modo claro), pelo menos, da protagonista (a aluna): “Porventura o mais curioso é que nunca fui capaz de a descrever fisicamente” (CARMELO, 2015, p.10).

Quanto a António Lobo Antunes, e ainda no que toca à questão do nome, podemos destacar *Eu hei-de amar uma pedra* (2004), com o Pimpolho, a senhora do medalhão (ou do crochet), entre outros, ou o mais recente *Da natureza dos deuses* (2015), em que as personagens Raquel, Fátima ou Marçal coexistem com uma série de outras nunca referidas pelo seu nome próprio: a senhora, o senhor doutor, o adjunto, a secretária do adjunto, a rapariga loira, a criatura de vermelho, etc.

Além disso, o que sobressai é o facto de o ‘arco’ que se traça das personagens passar a ser conseguido, essencialmente, a partir de referências não tão extensas e pormenorizadas. Com efeito, as informações conducentes à caracterização dos seres que povoam as narrativas são, agora, disseminadas, se não estilhaçadas, ao longo da narrativa, numa prática que, exigindo uma participação mais ativa do leitor, seguramente desestabiliza a sua relação com o *mundo* da ficção, levando-o, não a voluntariamente suspender a descrença no que lhe é dado a ler,

mas, antes, a voluntariamente suspender a crença na realidade dos universos apresentados.

Por outras palavras, se uma prática tradicional de composição da personagem implica que ela surja praticamente *acabada*, completa, através de listas mais ou menos longas de atributos que fazem corresponder o *real* do texto ao real do mundo extratextual, no caso do romance post-modernista o leitor deve vestir a pele de um detetive para tentar fazer sentido dos fragmentos que lhe vão sendo apresentados. Estes, dependendo dos autores, podem surgir mais ou menos fundidos e confundidos, de acordo com o nível de entropia causado não só por diversos graus de ausência de narratividade, mas principalmente, pelo recurso a estratégias de polifonia (e a outras, como diferentes tipos de letra – caso de Lobo Antunes –, ou uso peculiar da pontuação – caso também de José Saramago) que, tantas vezes, impedem o leitor de estabelecer correspondências absolutamente certas e exatas entre o que se diz (direta ou indiretamente) e sobre quem se diz.

Acresce que, no caso de António Lobo Antunes, a impressão, a certeza, sobre a disseminação da e na caracterização das personagens decorre do facto de, com muita frequência, esta resultar de um processo que julgamos poder classificar como *em segunda mão*, isto é, do paralelismo que se torna necessário estabelecer entre a personagem (personalidade, vivência, físico) e representações (pictóricas e escultóricas) de diversas figuras (religiosas ou não).

Assim, as *almas* quebradas, as vidas tortas e agónicas, as dores causadas por violências de índole diversa, e também os medos e os dilaceramentos interiores, não são facultados de

modo preciso e inequívoco, antes devendo ser adivinhados, ou, melhor, decodificados, a partir de uma técnica de transferência das imagens/figuras/ícones para as personagens: “um Cristo (...) torto na parede”, como réplica dos sentimentos do autista, de *O arquipélago da insónia* (ANTUNES, 2008, p.17); uma “Nossa Senhora numa nuvenzinha de barro com um ângulo quebrado”, similar à incompletude sentida por Fátima de *Exortação aos Crocodilos* (ANTUNES, 1999, p.201); uma boneca “com o verniz das bochechas a estalar”, “uma Branca de Neve, a que faltavam dois anões”, “um leão de veludo só com três patas”, correspondentes à fragmentação interior de algumas das personagens de *Da natureza dos deuses* (ANTUNES, 2015, p.16,145,212, respetivamente); um outro Cristo que, em *Comissão das Lágrimas*, agoniza “na parede, tentando agarrar os pregos das mãos com os dedos curvados”, torna-se ilustrativo do desespero dos prisioneiros que são torturados na Cadeia de São Paulo (ANTUNES, 2011, p.190)⁶.

De acordo com o que acabamos de expor, e numa ilustração retirada do domínio da música, talvez possamos dizer que a personagem passa a ser construída em *vibrato*, ou em diferentes escalas de *vibrato*, de acordo com as particularidades técnicas do autor, isto é, não através de uma *sonoridade* límpida, clara, mas, pelo contrário, através de ondulações e de modulações expressivas, de quase ecos, em certos momentos, do som tornado escrita. Numa outra dimensão, igualmente ilustrativa do efeito de caracterização não linear, isto é, não resultante da apresentação de listas de características mais ou menos exaustivas e, tantas vezes, repetitivas, a imagem que nos vem à mente é a do efeito *spin ball*,

6 Sobre este assunto, ver ARNAUT, 2012, p.170-179.

do *cricket* (ou *top spin*, no caso do ténis), com as consequentes implicações no modo como se recebe a *bola*. Lembre-se, ainda, de *A natureza dos deuses*, a flutuante e líquida caracterização das personagens, espalhada pela narrativa de quase seiscentas páginas em ténues e instáveis timbres de voz própria e/ou de vozes alheias; timbres tão ténues e tão instáveis que a figuração física que delas fazemos as transforma em quase fantasmas, de corpo e de rosto indistintos.

Retomado o universo da Literatura, e convocando agora a aliança entre a construção da personagem e o recurso a estratégias metaficcionalis de índole diversa, o efeito que assim se obtém é muito semelhante ao da dupla pintura de que nos fala H. em *Manual de pintura e caligrafia*. Abandonando a representação realista por que era conhecido, o resultado, a diferença do *novo* quadro do pintor, causa uma impressão de desconforto que levará os retratados, os senhores da Lapa, a recusar a encomenda feita:

A semelhança dos modelos não podia ser posta em dúvida, mas, na verdade, este quadro não era um digno sucessor das escorridas e dessoradas telas à custa das quais eu vinha vivendo. Tanto a mulher como o homem, estavam (como vou dizer?) duplamente pintados, isto é, com as primeiras tintas necessárias para lhes reproduzir os traços e os planos do rosto, da cabeça, do pescoço, e depois, sobre tudo isto, mas de uma maneira que não permitia descobrir facilmente onde estava o excesso, outra pintura se sobrepunha, que, por assim dizer, não fazia mais do que acentuar o que já lá estava. No caso da mulher o efeito era mais visível porque com ela tivera eu de interpor

a pintura intermédia que era a maquilhagem. O quadro produzia uma impressão de desconforto, como a de um riso súbito no interior duma casa deserta. (SARAMAGO, 1985, p.242)

A dupla pintura, ou, se preferirmos, a exposição das costuras da obra, com o conseqüente desconforto causado pela subversão das expectativas relativamente a uma técnica tradicional, pode ser ilustrada a partir de *História do cerco de Lisboa*, quando, depois de alertar o leitor para a ‘hábil mudança do plano narrativo’ (SARAMAGO, 1989, p.120-121), o narrador chama a atenção para a tentativa de “encontrar por aqui [arraial português] alguém que possa servir de personagem a Raimundo Silva, pois este, tímido por natureza ou feitio, infenso a multidões, deixou-se ficar na sua janela da Rua do Milagre de Santo António” (SARAMAGO, 1989, p.184). Em outras situações, as hipóteses relativas a opções linguísticas são claramente mantidas na tessitura narrativa: “estranho caso, um sinal de inquietação toca algures o corpo de Raimundo Silva, perturbação seria a palavra justa, agora deveríamos escolher o adjectivo adequado para acompanhá-la, por exemplo, sexual, porém não o faremos” (SARAMAGO, 1989, p.87).

Seja como for, a verdade é que a nova arte de fazer a personagem, e, por extensão, o novo entendimento do género romance, se encontram estreitamente relacionados com o mundo que subjaz à sua concepção. E, assim, acompanhando o ritmo cada vez mais frenético dos tempos coevos e as conseqüentes dispersões vivenciais, numa linha de prolongamento, sublinhe-se, da prática estética do Modernismo, as personagens surgem cada vez mais afastadas de uma concepção positivista, iluminista, isto é, de “um

indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado de capacidades de razão, de consciência e de ação”, um indivíduo “cujo «centro» consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou «idêntico» a ele – ao longo da [sua] existência” (HALL, 1997, p.11).

Pelo contrário, adaptando ao contexto o que António Lobo Antunes escreve sobre um dos seres que transitam em *Da natureza dos deuses*, o sujeito post-moderno e, por consequência, a personagem post-modernista, parece despenhar-se “no parapeito de si mesm[a]” (2015, p.179), transformando-se numa “celebração móvel” resultado, como já sugerimos, de uma sociedade também ela em crescente grau de desagregação e de transformação. “A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente’ passa a ser ‘uma fantasia” (HALL, 1997, p.13-14) e “Os projectos de vida individuais não encontram nenhum terreno estável em que acomodem uma âncora, e os esforços de constituição da identidade individual não podem retificar as conseqüências do ‘desencaixe’, deter o eu flutuante e à deriva” (BAUMAN, 1998, p.32). Não por acaso, portanto, ainda na sequência do Modernismo do início do século XX, recorram os tópicos do espelho ou da fragmentação do eu, traduzido, este, no caso da constelação ficcional antuniana, na reiteração constante da pergunta sobre quem se é⁷, numa linha, portanto, ainda obsessivamente presente no romance acima mencionado (ANTUNES, 2015, p.18 *passim*). Citamos:

7 Ver, a propósito, ARNAUT, 2011, p.392-394. Sobre o tópico do espelho em *Da natureza dos deuses*, ver, por exemplo, pp.50, 76, 120, 201, 281, 284, 290, 465; sobre quem se é, ver, entre outras, p.18, 27, 143, 312, 324, 337, 457.

À noite, quando não sou capaz de dormir, e há tantas noites em que não sou capaz de dormir, **ando pela casa** de pijama, descalço, sem acender a luz, no meio de sombras, corredores, móveis, escadas, sentindo o mármore nos pés, **querendo fazer parte de mim**, e a pensar

– Não é aqui que eu moro

cercado de ecos sem vozes e brilhos parecidos com soslaio cujos olhos não conheço, a quem pertencerão, onde é que os foram buscar, ando pela casa sem ver a janela lá em cima nem a secretária do meu adjunto a passar por mim já não zangada, cúmplice

– Não lhe apetece mais senhor doutor?

sinto as rosas de cheiro, sinto o vento nas dunas, se me encontrasse levava-me, não mencionando os estalos dos pinheiros e os cotovelos do mar que os empurram, em pequeno ficava na cama, igual a uma sementinha na terra, agora **tento encontrar quem fui e não acho [...]**. (ANTUNES, 2015, p.361 – grifo nosso)

Neste outro exemplo, torna-se muito claro não só a incapacidade para criar âncoras, simbolizada no estranho e indecifrável(?) sem abrigo que percorre toda a narrativa, mas também o papel de primordial importância que a nós, leitores, cabe na (tentativa) de fazer sentido de um mundo vagamente apresentado e das suas personagens não menos vagamente construídas:

[mãe da senhora] **o sem abrigo a contornar a estufa continuando sempre, nunca o vi parado, resoluto, com pressa, quem de nós tem nome neste livro, quem existe de facto, quem sou eu realmente, ou o meu marido, ou vocês que lêem**, será que o livro, agora a sério, existe, com as bolas e as pancadas

nas bolas o som das palavras inaudível, não é, ou desarrumadas como as figueiras bravas e as dunas, os pingos da concha de Vénus tombando um a um no meio das páginas dispersando as sílabas, **a sombra rápida do voo dos pássaros escurecendo os parágrafos conforme escurecem as vossas caras e a minha**, o meu marido desligava a luz antes de se deitar ou ao deitar-se, tanto faz, de modo que **para continuarem comigo têm de acender uma lâmpada vossa**, se não a tiverem talvez consigam percebê-lo ao meu lado por um suspiro de molas e uma vibração do corpo. (ANTUNES, 2015, p.312 – grifo nosso)

A incapacidade, se não a impossibilidade, de saber quem se é (ou quem se foi), em estreita ligação com a dimensão fragmentária da personagem⁸, encontra ainda *tradução formal*, neste como em outros romances, na manutenção de diversas estratégias de suspensão da ideia, ou da palavra⁹, que pode ou não ser posteriormente completada:

se bem que nesse caso Amélia a telefonista do armazém onde trabalhava, agora César, que se soubesse, nenhum, um companheiro da **es**, as marcas a cal do ténis **apa, cola**, um colega da, **gadas**, as cadeiras dos palhaços **com**, da tropa, **com** folhas secas já duras, até este escritório um abandono de cave mas não se acabou ainda, não acabei ainda, tenho receio que, quando os gansos bravos voltarem a passar, o sem abrigo parta com

8 Por exemplo: [Fátima] “eu até então sem importância para ninguém incluindo o meu filho de gatas com o seu brinquedo a que faltava uma roda, nunca houve nada inteiro perto de mim, o meu pai, virados os quarenta, quase nenhum dente nas gengivas, alheado, o meu filho herdou o egoísmo sei muito bem de que parte, oxalá não tenha herdado os maus hábitos”, [Cantora] “uma janela ao fundo com três ou quatro pessoas, entre elas a médica gorda, com um vestido horrível, debruçadas a estudarem fragmentos de mim, apontando fosse o que fosse com um lápis”. (ANTUNES, 2015, p.20 e 531, respetivamente)

9 Sobre o assunto, ver ARNAUT, 2009, p.41-45.

eles e o sujeito que nos escreve desista do livro [...].
(ANTUNES, 2015, p.380 – grifos nossos)

Aliada às estratégias de composição da personagem que acabamos de referir, uma outra deve ser considerada, ainda que, naturalmente, nessa linha de continuidade descontínua traduzida pela máxima non nova sed nove, que já propusemos caracterizar a prática do Post-Modernismo. Referimo-nos ao facto de, num uso que vemos como crescente, a personagem passar a ser o resultado de processos de figuração mais complexos e, por isso, mais interessantes. Deste modo, como já propusemos em outra ocasião¹⁰ fazendo apelo às competências culturais de quem lê (ou, se quisermos, aos modelos mentais do leitor¹¹) e exigindo, por isso, uma participação mais ativa, ou, melhor, ainda mais ativa, na decifração progressiva¹² do retrato ('como modelação discursiva e descritiva'¹³), a estratégia que é posta em jogo é a intertextualidade (por vezes, uma intertextualidade desviada, ou uma intertextualidade de sentido(s) alargado(s), abrindo-se a uma dinâmica de relação não apenas entre textos, mas entre o texto e o

10 Arnaut, no prelo.

11 Uri Margolin (2005, p.52) propõe dois modelos teóricos de construção da personagem, o mimético ou representacional ('treating character as a human or human like being') o não mimético ('reducing it to a text-grammatical, lexical, or compositional unit'), distinguindo, no primeiro, três paradigmas, diversos mas, naturalmente, complementares: o semântico ('possible world theories'), o cognitivo ('readers' mental models') e o comunicativo ('the processo of narrative mediation').

12 Segundo Philippe Hamon (1977, p.126), a 'etiqueta semântica' da personagem 'n'est pas une *'donnée' a priori*, et stable, qu'il s'agirait purement de *reconnaître*, mais une *construction* qui s'effectue progressivement, le temps d'une lecture, le temps d'une aventure fictive'. Ver também Garrido Dominguez, 1996: 90. Sobre o papel fundamental do leitor na (re)construção das personagens a partir de dados extra e intertextuais, ver Jouve, 2008, p.29.

13 Além desta funcionalidade, Carlos Reis (2013a) atribui ao retrato uma outra, vendo-o "como objeto ficcional, pintado, desenhado ou fotografado e presente numa ação narrativa antes de mais como elemento decorativo".

real a que se reporta)¹⁴, como nos parece suceder com a dinâmica relacional estabelecida entre a representação de personagens e a representação de figuras religiosas ou outras a que acima fizemos referência a propósito da constelação ficcional antuniana.

Antes, porém, de avaliarmos o modo como se desenham esses laços intertextuais, cabe lembrar que, segundo Carlos Reis,

O conceito de *figuração* designa um processo ou um conjunto de processos constitutivos de entidades ficcionais, de natureza e de feição antropomórfica, conduzindo à individualização de personagens em universos que as acolhem e com os quais elas interagem. Tal individualização verifica-se sobretudo em contextos narrativos e em contextos dramáticos, mas acontece, igualmente de modo residual, em contextos de enunciação poética; passa-se isto, em especial, quando estão em causa composições dotadas de um certo índice de narratividade. Ou seja: a personagem pode ser *figurada* na poesia lírica. Por outro lado, a *figuração* deve ser encarada em aceção translata, quando observamos a sua ocorrência em discursos que não são formal ou institucionalmente literários. (...)

Assim, sendo um processo ou um conjunto de processos, a *figuração* é dinâmica, gradual e complexa. Isto significa três coisas: que normalmente ela não se esgota num lugar específico do texto; que ela se vai elaborando e completando ao longo da narrativa; e que, por aquela sua natureza dinâmica, a *figuração* não se restringe a uma descrição, no sentido técnico e narratológico do termo, nem mesmo a uma caracterização, embora esta possa ser entendida como seu componente importante. O que me leva a realçar o

14 Para Laurent Jenny (1979 [1976], p.21), a intertextualidade dá origem a “um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto”.

seguinte: a figuração não é simplesmente um outro modo de entender a convencional caracterização, sendo antes um processo mais amplo, englobante e consequente. (2015, p.121-123)

De acordo com o que lemos, a personagem *faz-se*, então, através da interação entre vários dispositivos: “retórico-discursivos”, “de ficcionalização (ou paraficcionais)” (REIS, 2015, p.123), em que nos parece fazer sentido inserir a questão da intertextualidade, em conjunto também com o ponto de vista do narrador, e “de conformação acional”. Se os primeiros nos parecem passíveis de identificação com as tradicionais técnicas de caracterização, que não deixam de existir no romance post-modernista, embora, como já escrevemos, não nos pareça que a personagem seja sujeita a processos de caracterização tão exaustivos quanto antes, os seguintes consubstanciam uma sistematização de uma *nova* forma de *ler*, e, antes, de construir, a personagem romanesca.

A *nova* forma permitida e ilustrada pela intertextualidade (exata ou de sentido alargado, em que podemos incluir a caracterização em segunda mão que acima mencionámos), agora praticada em grau mais intenso e ostensivo, do que no passado¹⁵, evita a já referida listagem exaustiva, requerendo, por isso, mais uma vez, a participação ativa do leitor que, com muita frequência, vê posta em causa a sua *enciclopédia*. Em *Astronomia*, o mais recente livro

15 Recordem-se, a título de exemplo, a caracterização de Maria Monforte também feita a partir da referência/comparação entre a sua pele e um mármore grego (QUEIRÓS, s./d., p.29) e o contributo facultado pela escolha do nome Judite para a protagonista de Nome de guerra de Almada Negreiros: “Judite é um nome de mulher a quem a Bíblia faz cortar a cabeça de Holofernes. Ambos são verdadeiros e garantidos” (2016 [1938]: 13). A nova dimensão intertextual que se põe em prática pode trazer para o centro da literatura referências que algumas mentalidades conservadoras consideram marginais (ou ex-cêntricas, como escreveu na sua Poética do pós-modernismo (1988, p.65), isto é, menos literárias.

de Mário Cláudio (2015), as potencialidades do recurso a técnicas intertextuais podem ser verificadas a partir do excerto em que o narrador-autor relembra alguns dos seus professores do liceu:

O rosto do professor Rosa dá agora lugar a cinco outros, o da de Português, **uma senhora roliça como a fada madrinha, imaginada por Walt Disney para a Gata Borralheira**, o da de Francês, uma megera escanifrada, e inexorável nas notas, que consta carregar no cérebro um tumor colossal, o de Ciências Naturais, um segundo gordo, que passa o tempo a levantar a perna esquerda, no intuito de acamar as bolas confortavelmente, **o do de Matemática, uma variante da cobra-cuspideira**, que lança em torno de si, e nas lentes dos próprios óculos, um chuvisco cintilante de perdigotos, e **o do de Desenho, um cavalheiro melancólico, que assume na fisionomia, e sucessivamente, o traçado dos polígonos que exige executados a tinta-da-china**. Descontam-se deste elenco três mestres menores, o de Canto Coral, **um anão cruzado de marciano**, que se resigna ao papel de vítima da crueldade dos pequenos demónios, o de Religião e Moral, um padreco untuoso, que impõe à ganapada absurdos sacrifícios durante a Semana Santa, e o de Ginástica, um médico desacreditado, que obriga os catraios a glaciais duches no pino do Inverno. (p.191 – grifo nosso)

Independentemente do facto de os laços intertextos e intermundos serem mais ou menos explicados (mais para menos do que para mais), sempre se exige a ativação da *enciclopédia* de quem lê, ficando o *verdadeiro retrato* sujeito à qualidade e à bondade desta. Por outras palavras, e a título de exemplo, a composição do retrato da professora de Português só fará sentido se soubermos distinguir a fada madrinha idealizada por Walt

Disney (Figura 1) da concebida, entre outras, para a série *Once upon a time*, em 2011 (criada por Edward Kitsis e Adam Horowitz, personagem interpretada por Catherine Lough Haggquist) (Figura 2), ou para a versão do filme *Cinderela*, de 2015 (dirigido por Kenneth Branagh, personagem interpretada por Helena Bonham Carter) (Figura 3). Neste caso, as imagens – a (re)construir – valem, francamente, as palavras.

Em outros momentos, e já numa escola diferente, a caracterização de outros educadores é feita apenas a partir de uma inscrição intertextual onomástica, como sucede com os professores “Tournesol¹⁶ e Palomar, impagáveis personagens das aventuras de Tintim” (CLÁUDIO, 2015, p.197) (Figura 4).

Para quem conhece o professor Girassol dos livros de Tintim, não parece haver necessidade, na verdade, de qualquer informação adicional, ou das “explicações óbvias” mencionadas por João Melo numa das nossas epígrafes, quer no que respeita ao aspeto físico do docente que se recorda quer, julgamos legítimo considerar, no que concerne à sua dimensão psicológica. Mas, para quem não domina o mundo criado por Hergé, a situação é de índole bem diversa: o trabalho poupado ao autor é trabalho duplamente cobrado ao leitor, sob pena de a incapacidade para descodificar a *caracterização* levar à “entropia comunicativa”. Uma entropia comunicativa que se agrava, no caso de *Astronomia*, com citações sistemáticas (com remissão para notas finais), nas três partes da narrativa (Nebulosa, Galáxia e Cosmos), de livros do próprio autor ou de outros companheiros de ofício.

16 Trifólio Girassol (Tryphon Tournesol) – cientista cuja quase surdez o leva a agir de forma equivocada e trapalhona nas mais diversas situações. Terá sido inspirado no explorador suíço Auguste Piccard.

Seja como for, portanto, recuperando parcialmente a exigência patente na citação da mãe da senhora do romance *Da natureza dos deuses*, parece que, de facto, para compormos o retrato da personagem em contexto post-modernista, para podermos continuar com ela e assim fazer-lhe e dar-lhe sentido(s), há, sempre, que “acender uma lâmpada [n]ossa” (ANTUNES, 2015, p.312). Ou talvez várias, dependendo da entropia dos universos oferecidos.

REFERÊNCIAS

- _____. (2004). *Eu hei-de amar uma pedra*. Alfragide: Dom Quixote.
- _____. (2008). *O arquipélago da insónia*. Alfragide: Dom Quixote.
- _____. (2011). *Comissão das lágrimas*. Alfragide: Dom Quixote.
- _____. (2015). *Da natureza dos deuses*. Alfragide: Dom Quixote.
- ARNAUT, Ana Paula (no prelo). “Intertextualidade e figuração da personagem em *As Pessoas Felizes* (Agustina Bessa-Luís)”. In: *Ética e política na obra de Agustina Bessa-Luís*.
- _____. (2012). *As mulheres na ficção de António Lobo Antunes*. (In)variantes do feminino. Alfragide: Texto.
- _____. (2011). “Sóbolos rios que vão de António Lobo Antunes: quando as semelhanças não podem ser coincidências”. In: João Amadeu Carvalho da Silva et alii (Orgs.), *Pensar a literatura no séc. XXI*. Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia/Universidade Católica Portuguesa. p.385-394.
- _____. (2010). “Post-Modernismo: o futuro do passado no romance português contemporâneo”. In: *Via Atlântica*. n17. p.129-140.
- _____. (2009). *António Lobo Antunes*. Lisboa: Edições 70.
- _____. (2002). *Post-Modernismo no romance português contemporâneo: Fios de Ariadne-máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina.
- BARRENTO, João (1990). “A razão transversal: requiem pelo pós-moderno”. In: *Vértice*, 25 de abril. p.31-36.

BAUMAN, Zygmunt (1998). O mal-estar da pós-modernidade. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

BERTENS, Hans (1986). "The Postmodern Weltanschauung and its Relation with Modernism". In: FOKKEMA, Douwe e BERTENS, Hans (Eds.). *Approaching Postmodernism*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

CALINESCU, Mattei (1987). *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press.

CARMELO, Luís (2015). *Gnaisse*. Lisboa: Abysmo.

CARVALHO, Mário de (2014). *Quem disser o contrário é porque tem razão. Letras sem tretas*. Porto: Porto Editora.

CLÁUDIO, Mário (2015), *Astronomia*. Alfragide: Dom Quixote.

DOCHERTY, Thomas (1993). *Postmodernism: A Reader*. New York: Harvester Wheatsheaf.

HALL, Stuart (1997). *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, DP & A.

HAMON, Philippe (1977). "Pour un statut sémiologique du personnage". In: BARTHES, Roland et alii, *Poétique du récit*. Paris: Seuil. p.115-180.

HUTCHEON, Linda (1988). *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago.

JAMESON, Fredric (1991). *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. London: New York: Verso.

JENNY, Laurent (1979 [1976]). "A estratégia da forma". In: *Poétique (Intertextualidades)*. n27, p.5-49.

JOUVE, Vincent (2008). *L'effet-personnage dans le roman*. Paris: PUF.

MARGOLIN, Uri (2005). "Character". In: D. Herman [et al.] (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge.

MELO, João (2006). *O dia em que o pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida*. Lisboa: Caminho.

MONTEIRO, Adolfo Casais (1972). "A ideia de modernidade". In: *A palavra essencial*. 2.ed. Lisboa: Verbo.

MOREIRA, Pedro Guilherme (2014). *Livro sem ninguém*. Alfragide: Dom Quixote.

NEGREIROS, José de Almada (2016). *Nome de guerra*. 4.ed. Porto: Assírio & Alvim.

NEWMAN, Charles (1985). *The Post-Modern Aura. The Act of Fiction in an Age of Inflation*. Evanston: Northwestern University Press.

PALMER, Richard E. (1977). "Postmodernity and Hermeneutics". In: *Boundary 2*. Vol.5, n2, Winter. p.363-388.

REIS, Carlos (2015). *Pessoas de livro. Estudos sobre a personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

_____. (2013). "Figuração, Retrato". In <http://wp.me/p2twYC-cw> Acesso em 30.Jun.2016.

QUEIRÓS, Eça de (s./d.). *Os Maias*. 13.ed. Lisboa: Livros do Brasil.

SANTOS, Boaventura de Sousa (1994). *Pela mão de Alice. O social e o político na pós-modernidade*. Porto: Afrontamento.

SARAMAGO, José (1985). *Manual de pintura e caligrafia*. 3.ed. Lisboa: Caminho.

_____. (1980). *Levantado do chão*. Lisboa: Caminho.

_____. (1982). *Memorial do convento*. Lisboa: Caminho.

_____. (1989). *História do cerco de Lisboa*. Lisboa: Caminho.

_____. (1995). *Ensaio sobre a cegueira*. Lisboa: Caminho.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1988). *Teoria da literatura*. 8.ed. Coimbra: Almedina.

_____. (1989). "Vítor Manuel de Aguiar e Silva: Pós-modernismo e pós-modernidade", entrevista conduzida por Américo Lindeza Diogo et alii. In: *O Primeiro de Janeiro. Suplemento das artes e das letras*, 2 de Agosto.

SOARES, Mário (1990). "Da queda de Salazar (1968) às «Eleições» de 1969". In: *MEDINA, João (dir.), Post-Modernismo no romance português contemporâneo. Fios de Ariadne-máscaras de Proteu*. Vol. Estado Novo II. Camarate: Multilar.

VATTIMO, Gianni (1987). *O fim da modernidade. Niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Lisboa: Presença.

ANEXO



Figura 1 (fada madrinha – Walt Disney)



Figura 2 (fada madrinha – série *Once upon a time*)



Figura 3 (fada madrinha – *filme Cinderela*)



Figura 4 (Professor Tournesol)

02

**FIGURAÇÕES DA PERSONAGEM FEMININA EM
BARBEY D'AUREVILLY**

Maria Cristina Batalha (UERJ/CNPq)

Recebido em 07 jul 2016. Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense desde janeiro/2013. Professora na Universidade do Estado do Rio de Janeiro na Graduação e na Pós-Graduação. Pesquisadora do CNPq (Centro Nacional de Pesquisa). Membro associada do CREPAL (Centre de Recherche sur les Pays Lusophones), da Université Sorbonne-Nouvelle, Paris 3. Bolsista do Programa Prociência (FAPERJ/ UERJ). Membro do Grupo de Pesquisa “Nós do insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica”, do CNPq; filiada à ANPOLL, como membro do Grupo de Pesquisa “Vertentes do insólito ficcional”.

Resumo: Na coletânea de contos *Les Diaboliques* (1874), Barbey D'Aurevilly constrói suas personagens femininas com traços que podemos remeter à estética realista-naturalista. Entretanto, a fisionomia descrita em seus detalhes físicos e morais não representa ou tampouco simboliza seu “estado de alma” nem seu “caráter”. O autor nos fornece imagens falsas, que nos conduzem à ambiguidade; a caracterização deforma, mascara, induz ao erro, ao invés de “revelar” e confirmar uma suposta hereditariedade ou uma esperada “vocaçãõ”, pressuposto da estética naturalista. O estudo levará em conta essa maneira particular de figuração da personagem feminina, com

enfoque particular da personagem Albertine, figura central do conto “A cortina encarnada”, e eixo em torno do qual o relato se estrutura, examinando seu efeito de leitura.

Palavras-chave: Figuração; Personagem feminina; Insólito; Diabolismo.

Résumé: Dans son recueil de contes *Les Diaboliques* (1874), Barbey D’Aureville bâtit ses personnages féminins avec des traits que l’on pourrait renvoyer à l’esthétique réaliste-naturaliste. Néanmoins, la physionomie peinte en ses détails physiques et moraux ne représente ni symbolise non plus son “état d’âme” ni son vrai “caractère”. L’auteur nous livre des images fausses qui nous mènent à une ambigüité; la caractérisation déforme, masque, induit à des erreurs au lieu de “révéler” et de confirmer un soi-disant héritage ou encore une vocation prévisible, selon le protocole naturaliste. Cette étude prendra en compte ce mode particulier de figuration du personnage féminin, en mettant l’accent sur le personnage Albertine, protagoniste du conte “Le rideau cramoisi”, et axe autour duquel se structure le récit, pour en examiner l’effet de lecture.

Mots clés: Figuration; Personnage féminin; Insolite; Diabolisme.

No rastro do terror desencadeado pela Revolução francesa, a crueldade, o mal e o crime dominam a cena romântica europeia. Escritores e artistas de modo geral, grandes ou *petits romantiques*, adotam, em maior ou menor escala, a estética do sangue e do horror e a incorporam a suas poéticas. A beleza se redefine em relação à violência e ao crime, ultrapassando as fronteiras genéricas e, se estes já eram o componente fundamental do romance negro, do melodrama e do folhetim,

eles passam a figurar também no teatro, no romance e na poesia. Enfim, os gêneros são orientados por essa mesma cena capital, um mesmo sublime *noir* a alimentar a sua retórica e seus diferentes modos de representação. O crime, como toda forma de transgressão moral, torna-se fonte de um novo prazer literário e instrumento de uma nova topografia do imaginário, fazendo com que o corpo seja um local de beleza e de violência, suscitando reações e sentimentos ambíguos, inspirando gestos suspeitos, troca de olhares coniventes, amores e paixões mais ou menos violentas e arrebatadoras. (MARCANDIER-COLARD, 1998, p.8-9) Segundo Christine Marcandier-Colard:

Les stratégies d'attrait que l'écrivain met en oeuvre pour faire partager à son lecteur la fascination qu'exerce la violence sont diverses, mais systématiquement soumises à un rapport de pouvoir et de séduction sur le lecteur. Il s'agit de jouer sur des procédés d'illusion, en créant un territoire du désir et de la curiosité. (1998, p.170-171)

Na segunda metade do século XIX, surge então um fenômeno estético que encontra suporte na figura da mulher fatal, monstro de beleza e violência, figura mítica cuja duplicidade já se encontrava desgastada pelo romantismo, e que recebe novos avatares no período conhecido como “decadentista”. A mulher fatal ganha assim um lugar de destaque na cena literária, já que, como preconizou Peter Gay, a história das mulheres vitorianas “era mais cheia de peripécias e em muitos casos mais interessante que a dos maridos”, pois “as aspirações delas eram maiores” (2002, p.54).

Com isso, o estatuto da personagem - e particularmente a personagem da mulher fatal - deixa de ser uma mera categoria narratológica, para exercer o papel de eixo em torno do qual a narrativa se organiza. É nesse quadro de referências que surge a coletânea *Les Diaboliques*, de Barbey d'Aurevilly, que anuncia, em seu Prefácio de 1874, que “suas heroínas são anjos com ‘la tête en bas’” (1973, p.24). Como sugere o título, as mulheres ocupam em sua obra um lugar preponderante; elas serão numerosas, atuantes, maquiavélicas e, paradoxalmente, atraem a simpatia do leitor. Esse modo de representação de personagens apóia-se em uma construção discursiva que traduz essa duplicidade, oscilando então entre o dizer e o não-dizer, entre a exibição e o encobrimento, explorando com exaustão toda uma retórica baseada no oxímoro, figura chave da construção narrativa do insólito ficcional.

É o processo de elaboração da personagem na coletânea *Les Diaboliques*, notadamente no conto de abertura, “A cortina encarnada”, que o presente ensaio propõe-se a explicitar. Escrevendo em uma época dominada pelo Realismo-Naturalismo, ou seja, quando ocorre o transbordamento da literatura médica para o cotidiano, pressuposto fundamental para a construção de um novo modelo de observador, a operar no discurso científico e, progressivamente, apropriado por outras formas de discurso, dentre os quais, o ficcional, Barbey d'Aurevilly reverte a figuração de viés naturalista, para exibir as contradições presentes no homem de modo geral, suas surpresas, assim como as fissuras e incongruências de uma escola estética que pressupunha a relação direta entre a coisa e sua representação. Sabemos que os aspectos ideológicos associados ao Naturalismo literário,

sobretudo a influência do darwinismo e do positivismo, ou ainda o peso do meio sobre os indivíduos, são roteiros a que se propõem os escritores naturalistas para a construção de um padrão narrativo para seus personagens. Ora, ao apresentar a personagem central do conto “A cortina encarnada”, Albertine, Barbey promove a reversão desse paradigma, questionando a pertinência de tal programa estético, abrindo caminho para a incerteza que caracteriza a ficção fantástica: “Mlle Albertine, que ses parents appelaient Alberte, pour s’épargner la longueur de son nom, mais ce qui allait parfaitement mieux à sa figure et à toute sa personne, ne semblait pas plus la fille de l’un que de l’autre” (D’AUREVILLY, 1973, p.53). Como se observa, Barbey d’Aurevilly, ao apresentar sua protagonista, mostra que a descrição da personagem contraria o pacto realista – naturalista, que dispõe que o físico reflete necessariamente um caráter psicológico e o meio no qual ela vive, já que os pais da jovem Alberte, “étaient, au demeurant, de très braves gens, aux moeurs très douces, et de très calmes destinées” (D’AUREVILLY, 1973, p.50). Esse modelo descritivo já sugere a quebra do paradigma e aponta para o “inabitual”, o incomum da personagem, em contraposição ao protocolo do realismo, que repousa sobre a previsibilidade do “sólito”. Se, em *Les Diaboliques*, a fisionomia é importante, ela não representa ou tampouco simboliza o estado de espírito nem o temperamento dos personagens; a descrição física apenas nos dá imagens falsas; ela deforma seu verdadeiro estado ao invés de revelá-lo. As figuras que surgem no conjunto dessas seis novelas não são, em suma, senão máscaras que levam a pistas falsas. Ao invés de dizer ao leitor fatos a respeito de sua

personagem, o autor mostra-a através dos olhos de uma outra personagem, explorando o recurso do discurso indireto livre e a focalização interna como estratégia de dissimulação, levando o leitor a um terreno movediço. Diferentemente, como revelam os estudos de Philippe Hamon sobre a personagem do romance realista, este produz:

(...) un “effet” sémantique diffus qui, à la fois, côtoie, supporte, incarne, produit et est produit par l’ensemble des dialogues, des thèmes, des descriptions, de l’histoire, [...]; “unité” à la fois constituante et constituée, synthèse simultanée d’événements sémantiques alignés, régissante de l’intrigue et régie par elle, son analyse relève donc, peut-être plus que tout autre objet d’étude, d’une décision arbitraire de l’analyste, et réclame des précautions particulières dans sa construction. (2011, p.19 – grifo nosso)

É neste sentido que, em seu estudo sobre as figurações da personagem na ficção do insólito, Carlos Reis afirma que só é “pertinente falar no insólito em confronto com a ficção a que chamamos de *realista*. Para ser adequadamente descrito, esse insólito deve ser observado tendo-se em atenção a lógica do realismo e mesmo, de certa forma, a necessidade de se agir **contra** essa lógica” (2015, p.97 – grifo nosso). E, mais adiante, Reis chama a atenção para o fato de que

o romantismo, o barroco, o realismo ou o surrealismo definem-se como contextos periodológicos que explicam diversas manifestações do insólito, tendo-se em atenção a sua condição histórica, bem como os reajustamentos que ele sofre, em função de mudanças contextuais projetadas na evolução literária (2015, p.98).

Por essa razão, o exame de personagens nos permite aceder a uma certa determinação histórica e ideológica, assimilando-o a um “tipo de pacto de comunicação” e a um “estilo de época”, mais do que a um dado filosófico ou moral (HAMON, 2011, p.14).

Ora, na passagem dos anos 50 para os 60, na França, a chamada literatura frenética já perdia seu fôlego, ao passo que, no fluxo de inovações literárias, impunham-se as novas exigências do cânone naturalista, corolário do realismo, deixando de lado os comportamentos extremos, os cenários de horror e os arroubos melodramáticos. Assim, subgêneros decorrentes de novos modos de produção ficcional, e respondendo a novas expectativas do leitor durante o século XIX, promovem alterações significativas na ficção do insólito, tendendo, sob a égide de Edgar Allan Poe, para o mistério e o romance policial, caso particularmente pertinente para o conjunto de contos em tela. Por conseguinte, interessa-nos aqui examinar os processos de construção da categoria da personagem feminina do conto “A cortina encarnada”, como uma importante figura de ficção e suporte para uma nova proposta estética, situada na confluência de diferentes manifestações literárias e artísticas, que marcaram substancialmente o cenário finissecular europeu.

A CORTINA ENCARNADA

O motor do relato é constituído pela confiança do jovem oficial Brassard feita ao amigo Valognes que, por seu turno, torna-se o narrador da história que ouvira do amigo. Estabelece-se assim uma cumplicidade entre os dois e os fatos ocorridos com Brassard também contaminam e marcam indelevelmente a vida de Valognes. Os acontecimentos de 1813 são narrados por Brassard

em 1848, logo trinta e cinco anos mais tarde; o amigo que os ouve os transcreverá em 1866, e a publicação das *Diaboliques* só acontecerá em 1874. Assim, a história nos chega através de um tríplice prisma: de pessoas, do tempo e das janelas (as janelas da diligência onde estão os dois amigos e de onde observam a janela atrás da qual ocorreram os episódios narrados e que continuam a proliferar). Como observa Serge Caffie:

La narrative fonctionne donc, à la faveur du temps écoulé, comme un écho des propos tout autant recueillis que provoqués par ses soins, et tel que le magnifiait le blason de la fenêtre éclairée, sans rien dissiper de la nuit qui les a portés et dont ils continuent de s'envelopper, soit que leur énigme demeure à ses yeux, soit par souci de s'en tenir à leur seule teneur, soit encore qu'il tienne la vérité qui s'y cache pour inséparable de l'ascèse. (1999, p.152)

A personagem Alberte, protagonista da trama, torna-se um álibi que revela ao protagonista masculino, Brassard, uma privação que lhe é inerente, mas da qual ele não estava consciente, pois esta lhe mostra que “la volupté a son épouvante” (D’AUREVILLY, 1973, p.64), já que, como descreve, este foi “un événement mordant sur [s]a vie comme un acide sur de l’acier, et qui a marqué à jamais d’une tache noire tous [s]es plaisirs de mauvais sujet” (D’AUREVILLY, 1973, p.43). E a insuportável revelação do Outro em si mesmo traduz-se por uma dupla constelação figurativa antagônica, pois à medida que Alberte se impõe, sua figuração evolui, seu rosto torna-se o centro da descrição, sobretudo os olhos - com poder paralisante - e a boca. Misto de horror e fascinação, o retrato desliza do rosto para as mãos, ao mesmo tempo que a descrição torna-se cada vez

mais enfática e aterrorizadora. Como consequência, dividido entre o horror e a piedade, Brassard torna-se o intermediário entre a necessidade de verossimilhança do relato e o caráter totalmente inverossímil do quadro, o que nos remete aos protocolos de leitura da ficção fantástica, uma vez que, na maioria dos casos, uma dupla explicação para o desfuncionamento da personagem é possível, ora sugerida pelo próprio narrador, ora rechaçada por ele. Assim, os sinais da sobrenaturalidade perpassam todo o texto, contribuindo com o mistério predominante, como definem Dano-Bloch e Zorlu:

Le fantastique de Barbey repose donc bien sur une ambiguïté fondamentale, un doute qui relève de l'indécidable, illustré par l'ambivalence du narrateur lui-même, et les interrogations des derniers paragraphes du roman: **hésitation** inscrite dans le texte, et sans laquelle il n'est point de fantastique. (1994, p.111 – grifo nosso)

E a última página da novela acentua o caráter trágico dessa “expiation naturelle” (DANO-BLOCH; ZORLU, 1994, p.112). Ela tem o objetivo maior, ao devolver a palavra ao primeiro narrador, de ceder ao fantástico a última palavra, ou seja, produzir como efeito final de leitura a impossibilidade de atribuir ao acontecimento uma explicação lógica para a manifestação do sobrenatural.

Trata-se aqui de uma dupla narração e o primeiro narrador retoma o relato de um segundo narrador, que faz uma espécie de confidência ao final. Embora o narrador heterodiegético seja caracterizado por sua credibilidade de homem confiável e pragmático para que sua aventura seja levada a sério, o relato termina em uma impossibilidade e a explicação fica completamente em aberto, contrariando o contrato ficcional do realismo. Na

verdade, o segundo narrador, aquele que toma a palavra, é apenas um desdobramento do primeiro, e isso reforça significativamente o desenho ambíguo que traça da personagem feminina: “Et nous roulâmes, et nous eûmes bientôt dépassé la mystérieuse fenêtré que je vois toujours dans mes rêves, avec son rideau cramoisi.” (D’AUREVILLY, 1973, p.84). Quer dizer, o primeiro narrador, quando se propõe a contar a história que ouviu de Brassard, também foi marcado para sempre pelo seu relato e tampouco irá esquecê-lo. Não há índices que nos permitam decidir sobre a origem do ocorrido, e a brecha que se abre para o fantástico permanecerá aberta: “Et après? - lui dis-je. - Eh bien! voilà - répondit-il, - il n’y a pas d’après! (D’AUREVILLY, 1973, p.83).

O inacabamento do texto coincide com o esgotamento da possibilidade de narrar, pois o narrador, embora desejoso de compreender o acontecimento, mostra-se decepcionado por não conseguir ir mais adiante na compreensão dos fatos; esgota-se portanto o potencial narrativo. Por isso, conclui Jean Decottignies (1985, p.371): “Le diabolique, c’est l’inénarrable” (1985, p.371 – grifo nosso). Assim como a personagem que contou sua história vivida, o segundo narrador também permanece no entre lugar entre a vida e a morte, sem poder ir mais além; situação típica do relato fantástico. “Alberte était morte. De quoi?... Je ne savais pas. Je n’étais pas médecin” (D’AUREVILLY, 1973, p.82). Ora, sabemos que o médico é o representante do pensamento positivo, suporte da literatura naturalista e poderia ser acionado para trazer subsídios para o esclarecimento dos fatos. Mas este está ausente da narrativa e não serve como álibi. Além disso, ao passar novamente diante da janela, uma sombra de mulher insinua-se por detrás da cortina, objeto

simbólico que invalida qualquer abordagem racional e unívoca do relato, tornando artificial qualquer tentativa de delimitação absoluta do real. A janela, como diz o narrador, “ajoute la poésie du rêve à la poésie de la réalité” (D’AUREVILLY, 1973, p.39), pois podemos imaginar “derrière ces rideaux des intimités et des drames” (D’AUREVILLY, 1973, p.42), e, como sugere Carlos Reis aqui, “o retrato de personagem, processo retórico que no tempo do realismo traduz uma concepção da pessoa como entidade racionalmente descrita, é aqui um não-retrato, porque, construída a partir de contrastes e sugestões vagas” (2015, p.110), e a “radicalização de contrastes inviabiliza qualquer abordagem socialmente representativa” (2015, p.110). Ao traçar um retrato ambíguo e desfocado da personagem feminina, o narrador ultrapassa o terreno do visível para alcançar a esfera ameaçadora dos fantasmas e dos temores que subjazem a toda sociedade, adentrando em terreno no qual a descrição realista não consegue penetrar.

Com efeito, apesar de não ter voz, a personagem Albertine é o objeto central do conto emoldurado de Barbey D’Aureville, “A cortina encarnada”. É essa personagem que faz a ligação entre os dois planos: realidade e o sobrenatural, cuja simbiose tem a sombra como metáfora. É ela que enseja as reações e os sentimentos do narrador segundo, o visconde de Brassard, e que, como vimos, também contamina o segundo narrador, Valognes, fazendo com que a história contada se confunda com o próprio conto. Brassard, jovem oficial do exército francês, instala-se na pensão de dois respeitáveis pequenos burgueses, em uma pacata cidade do interior. A chegada da filha do casal, Albertine, introduz uma ruptura completa da narrativa até então regida pela monotonia

regular de um cotidiano banal e sem surpresas, monossemântico e transparente. Albertine será a responsável pela intrusão brusca do irracional, do excesso, de tudo que invalida e ultrapassa a aparente normalidade daquele mundo pequeno burguês. Por entre todas as “diabólicas”, Alberte é aquela cuja condição de existência revela-se mais obscura. Há um mistério quanto à sua origem e um enigma com relação ao seu fim; somos então autorizados a nos questionar se a amante do visconde seria uma criatura humana ou não. Sua aparição repentina, à hora das refeições da família e de seu hóspede ocasional, revela um contraste, já que seus modos elegantes, seu comedimento, sua distinção e beleza enigmática em nada apontam para uma conformidade com sua origem familiar. Pouco se pode saber dela e seu quase mutismo não permite avançar muito sobre sua pessoa ou sua personalidade. O que chama a atenção de Brassard são os olhos da moça: “(...) deux yeux noirs, très froids, auxquels ses cheveux, coupés à la Titus et ramassés en boucles sur le front, donnaient l’espèce de profondeur que cette coiffure donne au regard” (D’AUREVILLY, 1973, p.51).

É nesse quadro familiar em torno da mesa de refeição, local da vida comum por excelência, portanto de conjunção, que se introduz a disjunção e a reversão das expectativas, pois Albertine, ao apertar a mão do oficial sob a mesa de jantar, convida-o a uma aventura amorosa e, a partir desse momento, é o seu corpo que “fala” em seu lugar:

celle-ci [a mão] étreignait la mienne avec un despotisme si intensément passionné! (...) mes yeux cherchèrent l’autre de ces deux mains que je n’avais jamais remarquées, et qui, dans ce périlleux moment, tournait froidement le bouton

d'une lampe qu'on venait de mettre sur la table...
(D'AUREVILLY, 1973, p.55).

O universo até então previsível e de fronteiras bem demarcadas mergulha pouco a pouco na escuridão da noite e na atmosfera nebulosa, onde o “diabolismo” de Albertine eclode em toda sua força e poder de desregramento. Esse universo silencioso e sem limites visíveis, sem referenciais confiáveis, é colocado sob o signo de contornos vagos, luminosidade duvidosa e embaçadas próprias do mundo noturno, mundo indefinido, fora do tempo, contribuindo para uma impressão geral de inquietação. Ou seja, entramos no universo desestabilizador do “diabolismo”:

Le diabolisme, avènement d'une dualité qui fait voler en éclats toute idée reçue, tout postulat moral, toute catégorisation, est anarchie, forme de révolte absolue. Il institue, à rebours d'une société codée, stérile et aliénante, un contre-état, où l'inversion et la contradiction, l'affirmation de l'impossible font foi. (AURAIX-JONCHÈRE, 1999, p.143)

Segundo a definição do próprio Barbey, a palavra “diabólico” aplica-se à “l'intensité des jouissances” e designa “des sensations qui vont jusqu'au surnaturel” (1973, p.23). Mas sabemos também que a origem vem de *diabolo*, significando divisão, ruptura, disjunção. O motivo do diabolismo aqui permite revelar e dar visibilidade a um tipo humano incomum, distante do indivíduo integrado à sociedade; um tipo com vocação para o pecado, para a crueldade e para a violência. Neste sentido, Alberte, enigmática e silenciosa, é um modelo privilegiado de amante insólita, uma exceção na natureza e na sociedade. Encontrada morta nos braços de seu

amante, ela encena uma diferença radical: a união impossível entre a normalidade e a anormalidade; daí a sua monstruosidade, pois ela encarna a incongruência de uma relação antinatural. Nesse caso, como destaca Decottignies, “a dimensão moral de ambos os lados só poderia ser superlativa” (1985, p.12).

É Albertine que inicia o embate amoroso, decide sobre seu final, regula sua frequência, manipula os movimentos; enfim, é ela que assume a responsabilidade do jogo amoroso e o comando de toda a ação. E é também o seu silêncio incondicional que desconserta o rapaz, pois o visconde de Brassard nos é apresentado como refratário à qualquer disciplina, dotado de um temperamento avesso ao sentimentalismo e adepto às delícias de toda “martingale d’indétermination” (D’AUREVILLY, 1973, p.14). Brassard encarna o tipo do dandy que, segundo a definição de Carlos Reis, “é a figura que, no romantismo e depois dele, cultiva a transgressão, a provocação e a excentricidade anti-burguesa” (2015, p.104). Com efeito, o jovem oficial é assim descrito por Valognes: “ce dandy, le plus carré et le plus majestueux des dandys, lesquels - vous le savez! - méprisent toute émotion, comme inférieure, et ne croient pas, comme ce niais de Goethe, que l’étonnement puisse jamais être une position honorable pour l’esprit humain” (D’AUREVILLY, 1973, p.40). Ora, o comportamento de Albertine promove a desconstrução do tipo do dandy encarnado por Brassard, aquele que exerce sem trégua um poder de sedução, inspirando paixão em todo tipo de mulher, da virtuosa à corrompida. Entretanto, essa sedução é na maioria das vezes ilegítima e acaba levando à morte ou à perdição. Por detrás da cortina encarnada, o jovem militar vê-se confrontado a uma outra espécie de revolta, por força da volúpia e da angústia

que experimenta. Diante da avalanche e da força dos sentimentos que o assediam, diante do “não” fundamental, implacável, as aventuras amorosas que o jovem oficial havia vivenciado até então parecem brincadeiras de criança. A mão de Alberte que procura a de Brassard sob a mesa de jantar, por detrás de um espaço tão “conveniente”, com uma audácia tão tranquila e impassível, pulveriza completamente um universo que parecia até então estar sob seu domínio. Esse simples gesto é suficiente para aniquilar toda a vida anterior de Alberte, de seus pais, do quadro familiar tranquilo e previsível, no qual vem imiscuir-se repentinamente um monstruoso sinal de contradição. A reviravolta torna-se ainda mais inquietante por não ser um gesto impetuoso nem tampouco fazer desencadear, por parte de Alberte, um fluxo explicativo de palavras de revolta contra o seu meio familiar ou contra sua condição. Fazendo de conta aceitar integralmente o ambiente pequeno burguês que a circunscreve, ela introduz sublinearmente seu protesto no próprio âmago dessa moral, pela contaminação e o desregramento que seu gesto desencadeia. Como ressalta Philippe Berthier: “ce qui est le plus terrible dans son refus, c’est son calme contaminé d’hypocrisie ou de naturel” (1968, p.61) . E Brassard está consciente da dimensão desagregadora desse gesto, pois, diz ele: “L’amour ne procède pas avec cette impudeur et cette impuissance et je savais aussi que ce qu’elle me faisait éprouver n’en était pas non plus” (D’AUREVILLY, 1973, p.76). Brassard sabe que está obcecado por “cette main qu’il] avai[t] maintenant à travers la cervelle” (D’AUREVILLY, 1973, p.78) .Vindo desse homem viril por excelência, para o qual “les trois choses qu’on ne peut pas oublier” representam três metáforas da glória sexual: “Le premier

uniforme qu'on a mis, la première bataille où l'on a donné, et la première femme qu'on a eue", garantia da segurança do ponto de vista masculino na relação amorosa, esse gesto imprevisível que lhe escapa ao controle abre uma brecha na própria realidade e não pode deixar de ser desestabilizador, comprometendo a velha e segura cumplicidade que se estabelece entre os homens: narrador/confidente; escritor/leitor. (CAFFIE, 1999, p.146)

No embate amoroso entre Brassard e Albertine, três atitudes diante do amor se superpõem: a paixão destrutiva por parte da mulher, que contrasta com sua frieza inquietante, e as aventuras amorosas inconsequentes dos aristocratas, que se veem abaladas pelo inusitado da paixão dominadora que se sobrepõe à simples vontade de prazer do rapaz. A própria Alberte é por si só uma personagem que surge a partir desta inquietação, deste medo diante da sexualidade, que por sua vez não exclui a atração como contraponto, já que, pela focalização interna, o que podemos saber sobre ela nos é dado pelo narrador:

(...) ses traits de Princesse n'avaient pas bougé. Ils avaient toujours l'immobilité et la fermeté d'une médaille (...) Seulement, sur sa bouche aux lèvres légèrement bombées errait je ne sais quel égarement, qui n'était pas celui de la passion heureuse (...) avait quelque chose de si sombre dans un pareil moment, que, pour ne pas le voir, je plantai sur ces belles lèvres rouges (...) La bouche s'entrouvrit... mais les yeux noirs, à la noirceur profonde, et dont les longues paupières touchaient presque alors mes paupières, ne se fermèrent point, - ne palpitérent même pas; - mais tout au fond, comme sur sa bouche, je vis passer de la démence! (D'AUREVILLY, 1973, p.69)

Assim, o arsenal narrativo acionado para descrever a personagem Alberte é, sobretudo, composto de interrogações por conta de seu mutismo e de seu mistério crescente; esse mutismo contribui para desorientar o narrador - e nós leitores que somos levados a aderir à sua causa -, pois o que é revelado não nos permite saber mais sobre sua personalidade. Percebe-se então um sistema narrativo duplo: por um lado, descreve-se segundo o pacto realista, mas essa descrição traz ambiguidade e funciona como veículo de duplicidade que deixa supor a existência de um sentido oculto por detrás das simples aparências. A construção narrativa joga com os contrastes entre luz e escuridão, o narrador e os outros, a curiosidade e a violência latentes. Alberte vive sob o signo da dicotomia noite-dia; criatura diurna e noturna, e, permanentemente, nos interrogamos sobre sua verdadeira motivação: sofrimento compulsivo somatizado, possessão demoníaca, loucura, doença, dissimulação, ou um ser de uma outra natureza? E, paradoxalmente, a própria surpresa que o final da história provoca não nasce do surgimento de um fato realmente inesperado, pois há vários índices e alusões que se disseminam ao longo do texto, já que o esquema narrativo trabalha para a construção dessa ambiguidade, afastando o leitor do conforto que o pacto realista estabelece com ele. (PETIT, 1973, p.7-25)

Com efeito, sob pretexto de pintar o retrato de Alberte, o narrador não faz senão multiplicar as perguntas, as suposições, as suspeitas, deixando-nos diante de hipóteses contraditórias, mascarando a personagem; muito mais do que pintando verdadeiramente seu retrato:

Est-elle effrontée? Est-elle folle? Et je la regardais du coin de l’oeil, cette folle qui ne perdait pas une seule fois, durant le dîner, son air de Princesse en cérémonie, et dont le visage resta aussi calme que si son pied n’avait pas dit et fait toutes les folies que peut dire et faire un pied, - sur le mien! (D’AUREVILLY, 1973, p.56)

As transformações, progressivas ou bruscas, que se operam nos seres não vêm seguidas de nenhuma explicação. Isso faz com que os personagens pareçam, de certa forma, “monstruosos”; ou com que pareçam “anormais”, já que fogem à lógica do protocolo de escrita do realismo. O retrato que surge diante de nós é o de uma mulher-esfinge, imagem símbolo do segredo que envolve todo ser humano e que só nos é parcialmente exibido. Alberte tem um jeito de fazer amor que não nos revela nada sobre sua paixão, seus sentimentos ou suas impressões: “cette froideur inexplicable et démentie, puisque je la tenais dans mes bras (...) elle ne me répondit jamais que par de longues étreintes. Sa bouche triste demeurerait muette de tout... excepté les baisers!” (D’AUREVILLY, 1973, p.71) e ela permanece “silenciosa”, deitada sobre o coração de seu amante, indiferente à sua curiosidade e só responde através de longos e acalorados abraços, única forma de comunicação entre os amantes, “un monosyllabe qui ne faisait pas grande lumière sur la nature de cette fille, qui me paraissait plus sphinx, à elle seule, que tous les Sphinx dont l’image se multipliait autour de moi” (D’AUREVILLY, 1973, p.72).

Através desse recurso narrativo, Barbey joga com essas oposições/contradições: antítese da “madona” e da prostituta. E neste aspecto, o autor obedece à tradição em sua época, já que, de certa forma, toda narrativa romanesca deveria contemplar o aspecto

psicológico dos personagens que, ao fim e ao cabo, justificaria um determinado comportamento tido como desviante. Ao obscurecer voluntariamente sua personagem, deixa intacto o seu segredo que não conseguimos captar e, ao recusar-se a terminar a sua história, ele nos acena com uma denúncia: a presença inelutável de uma zona obscura e de um mistério irreduzível que ultrapassa os limites de qualquer discurso. Com o pretexto de pintá-la, o narrador apenas multiplica as questões e as suposições, deixando-nos desorientados diante de hipóteses contraditórias.

Ora, para dar conta da contradição, a figura predominante nessa narrativa é o oxímoro, aquela que torna simultâneos os múltiplos desdobramentos que envolvem a personagem: vida e morte, celestial e infernal, afirmação e negação, palidez mórbida e sensualidade absoluta, mármore e vulcão: “je ne savais pas que sous ces marbres dormaient des volcans” (D’AUREVILLY, 1973, p.72). O oxímoro é sem dúvida uma das figuras mais convenientes para designar a personagem “diabólica”, além da presença de traços que apontam para uma certa animalidade, para a frieza, a palidez; traços estes que são pertinentes à retórica dos seres monstruosos de um modo geral, como súcubos e vampiros, e que trazem consigo incongruências de ordem moral e física, excedendo os limites da dimensão humana. Por isso não somos surpreendidos ao final do relato como apontamos aqui, já que os signos que nos remetem à malignidade são evocados com frequência e estes contribuem e anunciam um final trágico para o conto.

Por suas características, Albertine torna-se uma personagem “diabólica” em sua dimensão própria e também no sentido de recusa do enquadramento nos moldes do retrato realista, pois, como afirma Decottignies:

Il devient dès lors impossible d'attribuer l'étude des caractères à un savoir physiologique ou psychologique; c'est, à proprement parlé, un regard visionnaire qui s'acquitte de cette tâche, la représentation des personnes relève d'un parti pris fantasmagorique, la dimension des êtres outrepassa l'humanité connue. La marque la plus visible du tempérament diabolique est qu'il s'active dans la démesure (1985, p.383-384 – grifo nosso).

Assim, Alberte nos é mostrada como uma jovem bem comportada e devassa ao mesmo tempo; por um lado, apenas uma simples moça de passagem pela casa dos pais e, por outro, uma Bacante audaciosa, precoce, sem o menor pudor, sem medo, mas, sobretudo, sem qualquer emoção. Age como se estivesse ausente em sua impassibilidade, no fechamento em si mesma, como se sofresse “cette sorte de **philautia** ou d'**autisme** qui lui interdit toute relation, toute complicité, toute parole, elle est absente dans son **aplomb**, son calme hiératique, elle est absente aussi dans sa **folie**, tel est le dilemme”, conclui Crouzet (1988, p.91 - grifo nosso). Na composição da personagem, a figura do oxímoro, longe de limitar-se a uma simples figura retórica, torna-se “figure narrative, elle soutient et organise les grandes masses de la narration, elle en contient dans sa ténébreuse clarté les principes et le sens, ou l'absence de sens définissable” (CROUZET, 1988, p.83). Se o oxímoro é a figura que melhor retrata as profundezas e os abismos de todo homem por ter como função expressar uma intelegibilidade paradoxal, ela nos obriga, por isso mesmo, a pensar o impensável das contradições que nos assolam.

No conto em tela, a ambiguidade de caráter de Alberte espelha-se na duplicidade dos mundos aqui presentes, o da realidade e o da imaginação, tendo como metáfora, de um lado,

a cortina/janela, “tamisée par un double rideau cramoisi dont elle traversait mystérieusement l’épaisseur” (D’AUREVILLY, 1973, p.39), e, de outro, o quarto dos pais adormecidos, comparados a “duas cabeças de medusa”, que Albertine precisa ultrapassar para chegar ao quarto de Brassard. Ora, atravessar esse limite é um exercício perigoso; o quarto dos pais torna-se emblematicamente a fronteira entre o permitido e o mundo proibido das pulsões inconscientes. A barreira invisível que separa os dois universos, materializada no quarto dos pais, deve permanecer intransponível, pois tem a ver com questões reais de vida e morte, que vão muito além dos riscos assumidos por ambos: ele, pelo sentimento de uma hospitalidade traída; ela, pela plena consciência da transgressão.

Assim, o ato amoroso se traduz pela contradição que ele encerra. Acentuado pelo perigo que envolve, ele une a volúpia e a ansiedade, a felicidade e o prazer que se realizam no medo: “ses spasmes voluptueux” são como desmaios, e o gozo leva à morte. Por isso, ao tentar reanimá-la, Brassard hesita entre procedimentos médicos e gestos amorosos. A impossibilidade dessa relação exacerbada que leva à morte transforma o corpo de Albertine, amante do jovem oficial, morta em seus braços, em um “cadavre, horrible chape, plus lourde (...) que celle des damnés dans l’Enfer du Dante” (D’AUREVILLY, 1973, p.78). Brassard tem então a revelação de uma verdade que deveria permanecer interdita, mas que vem abalar inexoravelmente as referências consoladoras do cotidiano. Senão, como explicar a história do medo experimentado pelo rapaz, suas hesitações, suas fugas a não ser pela curiosidade que ela suscita e que repercute em nós, leitores? A este questionamento, Serge Cafie acena com a seguinte reflexão: “Le sacrilège est assumé

de part et d'autre au point qu'ils leur assure, par sa continuité même, une heureuse tranquillité, ce que Barbey a nommé ailleurs 'le bonheur dans le crime' (...)" (1999, p.148). A conjugação de Eros e Tanato permite trazer à tona uma revelação insustentável:

o amor não pode estar dissociado da morte. Eros, longe de proporcionar um ideal de comunhão perfeita - que seria o reforço da identidade pela presença de um espelho euforizante -, torna-se um elemento de destruição. (AURAIX-JONCHÈRE, 1999, p.135)

Assim, Alberte exerce sua soberania até a morte, na medida em que Brassard cai na armadilha que ela constrói para ele desde o começo. Entretanto, nesse duelo, apesar dos inúmeros índices evocados, é ela que sucumbe, embora tenha preparado o terreno para que seu império se estendesse para além dos próprios limites da morte física. Brassard não logra se desvencilhar de sua imagem, assim como tampouco o seu confidente, narrador da história, e nem nós, "qui continuons d'interroger son ombre, si vivante de l'autre côté que je me surprends à parler d'elle encore à présent" (CAFFIE, 1999, p.148).

A sensação de inconclusão é reforçada por um outro movimento, mais sutil, que nos devolve, nas últimas linhas do conto, em uma quebra brusca na narrativa, à cena que dá início ao relato. A diligência onde viajavam os dois homens retoma seu caminho e a conversa entre os dois prossegue durante o jantar, como se estivessem a nos acenar com um movimento de retorno à realidade por um momento suspensa. À volta da diligência, o silêncio e a escuridão da noite como espaço enigmático; dentro do veículo, Brassard e seu ouvinte, como reduto da realidade. Entre ambos, a

“cortina encarnada” que os dois observam. Findo o relato, “l’ombre svelte d’une femme” (D’AUREVILLY, 1973, p.84) atrás da cortina é um índice que nos joga de volta à incerteza sobre os acontecimentos e sobre a natureza da personagem. Mas o encantamento se desfaz e o carro dá a partida. A vida volta ao normal e os dois planos distinguem-se nitidamente: o cenário é real, mas o relato é ilusório. Porém, em um jogo de espelhamento, um remete ao outro. O que fica é a “sombra de Alberte”. Ou seja, para além disso, não se pode mais decidir e o interdito deve permanecer como tal; fica a sombra da mulher a metaforizar um enigma insolúvel da vida humana: o sexo e a morte. Isso aponta para a impossibilidade de reduzir o indivíduo à qualquer regra de causalidade previsível, deixando a cada leitor a tarefa de tirar suas conclusões. Modelo de todas as virtudes virginais e Bacante queimando de paixão: qual dos dois perfis correspondem à personagem? Qual seria o seu verdadeiro rosto? Impossível chegar-se a uma conclusão, pois a construção da personagem opera no sentido do efeito de ambiguidade que é, por seu turno, o mesmo que está presente no erotismo; prática estética que combina audácia e comedimento, traduzidos por uma enunciação ao mesmo tempo direta e oblíqua.

Por essa razão, pondera Philippe Berthier:

Inutile d’essayer d’interpréter son acte: est-ce l’amour qui pousse Alberte? La nymphomanie? Rien ne nous permet d’élucider sa pulsion. Barbey nous trouble de façon durable car il nous empêche de ramener le comportement de son héroïne à une rubrique connue, étiquetée. Le tragique naît précisément de ce décalage irréductible entre les deux Alberte: laquelle est la vraie? (1968, p.62)

Assim, o pacto realista estabelecido entre os leitores e um certo modo particular de composição ficcional - contrato que implica coerência e coesão lógico-semântica interna ao relato -, a vontade de descrever exaustivamente o real, protocolo sustentado por uma proposta de cunho didatizante, por conta da presença de elementos que dão segurança ao leitor para garantir a veracidade dos fatos narrados, fica completamente comprometido. Tampouco o conto seria uma narrativa de teor psicológico, pois recusa-se à análise do comportamento de Alberte. Ao invés de esclarecer, as longas dissertações a respeito do comportamento de Alberte acabam contribuindo por mascarar-lo. Os sinais de transformação, progressiva ou brusca, de suas atitudes, não vêm acompanhados de nenhuma explicação; há simplesmente a constatação das suas contradições, sem qualquer justificativa plausível. Tampouco seu comportamento pode ser interpretado como a conclusão esperada para um desvio comportamental de uma mulher inserida num meio pequeno burguês que recebe o justo castigo pela sua falta. No caso de Alberte, o seu comportamento quebra com a lógica do realismo e do naturalismo, com seu raciocínio determinista, pois ela não corresponde a uma lógica da hereditariedade. Ela destoa em tudo da família onde foi gerada. Alberte não corresponde tampouco ao modelo da mulher adúltera, transformada em “tipo” pela sua presença quase infalível nos romances realistas do período oitocentista, já que, como discorre Carlos Reis, “o tipo, mesmo individualizado, é uma figura representativa que fala por uma classe”, e, “como uma subcategoria da personagem, emerg[e] a sua figuração em tempos literários e ideológicos que justificam a sua presença” (2015, p.106), agindo de forma

redundante e previsível, o que, segundo o crítico, “dificulta e inviabiliza o insólito”. Nesse caso, “é **contra o típico** que o insólito ousa afirmar-se como tal” (REIS, 2015, p.106 – grifo do autor). Com efeito, também como observa Decottignies:

Dans les productions même de la pratique romanesque, la théorie de la littérature a montré que ces figures que l’on dénomme **caractères** n’ont pas à revendiquer la vérité, mais plutôt la **pertinence** eu égard à un certain système, pour lors narratif. La représentation des caractères dépend effectivement d’une espèce de **code**, sur lequel se fait l’accord des romanciers d’une génération. C’est donc relativement à ce code qu’il convient d’examiner, en tel ou tel récit, l’élaboration des caractères. (1985, p.380 – grifo do autor)

Uma vez que o tipo condiciona o comportamento e impõe sua lógica determinista, ao fugir desse programa que supõe um contrato de leitura e de escritura, Barbey d’Aurevilly torna sua personagem Alberte - assim como o dandy Brassard - em o oposto do “tipo”. No caso de Alberte, ela desmonta o tipo da mulher fatal que domina a literatura no período conhecido como decadentista, introduzindo o efeito de surpresa e contrariando a previsibilidade que a construção do tipo supõe.

Como conclui Philippe Berthier, “Alberte n’est peut-être diabolique que parce qu’elle est inexplicable” (1968, p.63). Assim, a diabólica define-se pelo efeito que ela suscita; isto é, a busca pela satisfação de um desejo intenso e incontrolável que ela precisa legitimar. De fato, em “A cortina encarnada”, o confidente do visconde de Brassard gostaria muito que o caso que lhe foi narrado ficasse reduzido a uma simples aventura amorosa de um jovem oficial.

Entretanto, exclama Brassard, “Eh bien non, ce n’était pas cela! Si vous le croyiez, vous vous tromperiez” (AUREVILLY, 1973, p.84). Com isso, o caráter subjetivo do ponto de vista (focalização internas do relato) é, contraditoriamente, o que não nos deixa nenhum álibi que nos permita interpretar a cena à margem desse ponto de vista. Nós somos levados a vivê-la através dele. Instala-se então o fracasso do bom senso e, se o texto é fechado, o sentido da obra permanece aberto.

Deixamos com o autor as palavras finais sobre a construção de suas personagens femininas que, no Prefácio à edição das *Diaboliques* de 1874, declara:

Quant aux femmes de ces histoires, pourquoi ne seraient-elles pas les Diaboliques? N’ont-elles pas assez de diabolisme en leur personne pour mériter ce doux nom? Diaboliques! Il n’y en a pas une seule à qui on puisse dire sérieusement le mot de “Mon ange!” sans exagérer. Comme le Diable, qui était un ange aussi, mais qui a culbuté, - si elles sont des anges, c’est comme lui, - la tête en bas, le... reste en haut! Pas une ici qui soit pure, vertueuse, innocente. Monstres même à part, elles présentent un effectif de bons sentiments et de moralité bien peu considérables. Elles pourraient donc s’appeler aussi “les Diaboliques”, sans l’avoir volé... On a voulu faire un petit musée de ces dames, - en attendant qu’on fasse le musée, encore plus petit, des dames qui leur font pendant et contraste dans la société, car toutes choses sont doubles! L’art a deux lobes, comme le cerveau. La nature ressemble à ces femmes qui ont un oeil bleu et un oeil noir. Voici l’oeil noir dessiné à l’encre – à l’encre de la petite vertu. On donnera peut-être l’oeil bleu plus tard. Après les Diaboliques, les Célestes... si on trouve du bleu assez pur... Mais y en a-t-il? (D’AUREVILLY, 1973, p.24-25)

REFERÊNCIAS

AURAIX-JONCHÈRE, Pascale. (1999). Notes et Présentation à *Les Diaboliques*, de Barbey d'Aurevilly. Paris: Gallimard.

BERTHIER, Philippe. (1968). "Barbey d'Aurevilly et la vérité". In: *La revue des lettres modernes*. Barbey d'Aurevilly. "Les obsessions du romancier: l'amour, la révolte, la mort". Direction de Jacques Petit, (189-192), p.35-71.

CAFFIE, Serge (1999). "Barbey d'Aurevilly, Entre l'un et l'autre; Le rideau cramoisi; Une lecture analytique". In: *La revue des Lettres modernes*, Direction Philippe Berthier. Paris: Caen, p.143-171.

CROUZET, Michel (1988). "Barbey d'Aurevilly et l'oxymore: ou la rhétorique du diable". In: *L'ensorcelée; Les Diaboliques; La chose sans nom*. Actes do Colloque du 16 janvier 1988. Société des Études Romanes. Paris: SEDES, p.83-98.

DANO-BLOCH, Évelyne; ZORLU, Jacqueline (1994). *L'ensorcelée*, de Barbey d'Aurevilly. Paris: Nathan, p.111.

D'AUREVILLY, Barbey (1973). *Les Diaboliques*. Présentation de Jacques Petit. Paris: Gallimard.

DECOTTIGNIES, Jean (1985). Préface, Commentaires et Notes. D'Aurevilly, Barbey. *Les Diaboliques*. Paris: Librairie Générale de France.

GAY, Peter (2002). *O século de Schnitzler. A formação da cultura da classe média [1815-1904]*. São Paulo: Companhia das Letras.

HAMON, Philippe (2011). *Le personnel du roman*. Genève: Librairie Droz.

MARCANDIER-COLARD, Christine (1998). *Crimes de sang et scènes capitales*. "Essai sur l'esthétique romantique de la violence". Paris: PUF.

PETIT, Jacques (1973). Présentation à D'Aurevilly, Jules Barbey, Préface [1874]. *Les Diaboliques*. Paris: Gallimard.

REIS, Carlos (2015). "Figurações do insólito: a reversão do típico". In: REIS, Carlos (Org.). *Pessoas de livro: Estudos sobre a personagem*. Portugal: Imprensa da Universidade de Coimbra.

03

**ERRÂNCIA E TRANSGRESSÃO EM CAIM,
DE JOSÉ SARAMAGO**

Valéria Aparecida de Souza Machado (PUC Minas)

*Recebido em 05 ago 2016.**Aprovado em 11 out 2016.*

Valéria Aparecida de Souza Machado - Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa. Vínculos institucionais: Doutoranda em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC/MG. Bolsista da CAPES. Níveis de atuação: Estudante de doutorado/integrante de grupo de pesquisa/membro de corpo editorial Revista Contraponto. Áreas de atuação: Letras/Língua Portuguesa/Literatura Brasileira/Literatura Portuguesa. Produção Bibliográfica: O eu e o outro na violência do assalto: (im)possibilidades de constituição subjetiva na e pela linguagem. Revista Crioula (USP), v. 7, p.1-20, 2010/ Ética, estética e política: alteridade e subjetivação em Gaibéus, de Alves Redol. Biblos (Coimbra), v. 11, p.511-527, 2014/ Construção da identidade nacional: outras histórias, outros olhares. Diadorim (Rio de Janeiro), v. 13, p.234-249, 2014. Participação em grupos de pesquisa: Literatura Comparada e polis: rotas alternativas (2011-atual); Leitura para sempre: ampliando redes de leitores (2009-2011); DA RUA: olhares sobre histórias da literatura brasileira (2008-2011); Programa Nacional Biblioteca na Escola - PNBE. 2014. Distinção: Título de Mestre concedido com LOUVOR pela dissertação "O eu e o outro na violência do assalto: vozes e olhares que se (re)velam no espaço do texto". Áreas de interesse: literatura brasileira, literatura portuguesa, literatura africana,

leitura, produção de texto. Acesso ao CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8767353697713178> Email: marisouzaval@yahoo.com.br

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar as estratégias de construção e organização textuais utilizadas em *Caim*, de José Saramago, de modo a discutir aspectos da transgressão operada pelo romance no diálogo com o texto bíblico e sua atualização para outros contextos.

Palavras-chave: Literatura; Estratégias textuais; Diálogo; Transgressão.

Abstract: This article analyses textual strategies of construction and organization used by José Saramago in his book *Caim*, so as to discuss the way the romance infringes the biblical text of which it takes hold and updates for other contexts.

Key-words: Literature; Textual strategies; Dialogue; Transgression.

A leitura do texto literário requer de seu intérprete um olhar atento e um trabalho afinado de escuta, vez que ele, o texto, não se configura como algo transparente, mas envolvido por tensões de ordem psíquica e subjetiva e por aspectos culturais que engendram todo o processo social.

Alfredo Bosi, em “A interpretação da obra literária” (2003), nos fala do hiato entre o “querer-dizer e o texto ultimado”, isto é, entre o evento, tido como aquele acontecer que se torna experiência quando passa pelo sujeito inserido em certo contexto social, e a forma na qual esse evento se encerra. Nesse processo, deparamo-nos com a “perspectiva” e o “tom”, conceitos que o crítico considera essenciais no trabalho de interpretação do texto literário. Por perspectiva entendamos o ponto de vista do sujeito em relação a

uma experiência social, ou seja, a percepção e o julgamento diante de fatos e situações que envolvem o evento em si. Já o tom designa a “tonalidade afetiva” com que o evento é expresso textualmente.

Ler um texto, pois, não é o mesmo que ler uma informação, dados meramente factuais, nem tampouco fixar-se nas palavras escritas sobre a página como se o texto, voltado apenas para si mesmo, apresentasse, sozinho, todas as possibilidades de resposta. A literatura é, ao mesmo tempo, experiência e ato criativo (Cf. MORAIS, 2004), já que lida com as percepções de um sujeito que escreve em e a partir de um contexto social e, também, com o desejo de fantasia desse mesmo sujeito, advindo de sua passagem pela experiência social. Nesse entremeio a linguagem manifesta-se como forma simbólica de expressão dessa experiência.

Assim, o texto literário, aberto que é às manifestações culturais, sociais e subjetivas, não se faz acabado, mas em constante processo no qual se cruzam e se tensionam sujeitos, vozes e textos diversos. Por isso mesmo, podemos pensar o texto literário como trânsito; trânsito de sujeitos, espaços e tempos, o que nos aproxima do conceito de enunciação. (Cf. WALTY & PAULINO, 2005). Como nos mostram Bakhtin (1981) e Benveniste (2005), a enunciação pode ser entendida como um ato social e subjetivo de apropriação da linguagem, em que o sujeito depende da interação com o outro para que o processo comunicativo se realize. É, portanto, um processo dialógico, interlocutório, no qual se cruzam uma pluralidade de discursos.

Se tomarmos o texto literário como uma grande cadeia enunciativa, veremos que aí se relacionam não só autor e leitor

– sujeitos reais – mas sujeitos fictícios, criados pelo texto. Tais sujeitos, veiculando diferentes vozes e discursos, relacionando-se em espaços e tempos diversos, acabam por desvelar conflitos e paradoxos que envolvem as próprias relações sociais. É importante não perder de vista, no entanto, que esse processo operado pelo texto literário é performático, nos termos de Wolfgang Iser (1983; 1996; 2002), já que a literatura não apresenta determinado contexto social tal como ele é, mas assimila situações sociais. O que fica ali encenado é uma outra realidade, criada pelo texto ficcional, numa espécie de jogo com o dado referencial por ele assimilado (Cf. WALTY & PAULINO, 2005). Nos meandros desse jogo é a própria linguagem que se encena exigindo, na leitura do texto, um olhar capaz de perceber o que está sendo proposto para, então, iniciar-se o processo de construção de sentidos.

Não por acaso a importância de entrarmos no jogo do texto e percebermos, para lá do enunciado, o modo como ele foi construído, quais discursos se cruzam, como se relacionam os sujeitos nos tempos e espaços textuais, não apenas escolhendo, mas, como nos diz Bosi, elegendo “na messe das possibilidades semânticas, apenas aquelas que se movem no encaixe da questão crucial: o que o texto quer dizer?” (2003, p.469).

A partir dessas reflexões este trabalho propõe ler a obra *Caim*, de José Saramago, privilegiando aspectos relevantes quanto ao modo de construção e organização textuais para perceber, no diálogo estabelecido com o texto bíblico do qual se apropria, como este último é transgredido e atualizado para contextos diversos.

O livro de Saramago (re)conta a história de Caim. Depois do assassinato do irmão Abel, Caim é marcado por Deus e destinado a viver como errante pelos tempos. Nesse trânsito pelos tempos Caim presencia/vivencia alguns episódios bíblicos do Antigo Testamento e, como testemunha ocular do que ocorria nas cidades, palácios, campos de batalha torna-se um grande questionador das atitudes e decisões de Deus sobre a terra, estabelecendo um embate mordaz com o Criador.

Primeiramente, é interessante observar como o livro de Saramago transita pelos textos bíblicos e o diálogo que estabelece com o discurso religioso. A grande maioria dos textos retomados pelo romance refere-se aos livros de Gênesis, Êxodo e Josué, histórias que, passadas oralmente de geração a geração, foram fixadas pela escrita e sacralizadas pela religião cristã. Há, inclusive, no livro, uma referência às histórias passadas adiante, o que já derruba a ideia de uma verdade única relativa aos textos bíblicos:

De muitas destas histórias não poderia Caim, obviamente, ter sido testemunha directa, mas algumas, quer fossem verdadeiras ou não, chegaram ao seu conhecimento pela sabida via de alguém que o havia ouvido de alguém e o veio contar a alguém. (2009, p.102).

Composto por poemas, crônicas, cânticos, provérbios, o Antigo Testamento pode ser comparado a uma epopeia. O conteúdo da epopeia, como se sabe, carregava o estatuto de não poder ser contestado, configurando-se como um tipo de verdade absoluta. Nesse sentido, *Caim* já apresenta uma primeira transgressão quando, ao se apropriar dos textos bíblicos, subverte o discurso religioso introduzindo acréscimos e intervenções de várias ordens.

Tais textos são utilizados para um fim diferente, o da crítica, o que se percebe no modo mesmo como as histórias são narradas, cujo tom aparece investido de chacota e injúria, tocando no que seria considerado intocável. A história narrada em *Caim* é mais uma história que pode ser contada entre várias outras, o que coloca em causa o estatuto de verdade veiculado pelo discurso religioso:

Dos escritos em que, ao longo dos tempos, vieram sendo consignados um pouco ao acaso os acontecimentos destas remotas épocas, quer de possível certificação canônica futura ou fruto de imaginações apócrifas e irremediavelmente heréticas, não se aclara a dúvida sobre que língua terá sido aquela, se o músculo flexível e húmido que se mexe e remexe na cavidade bucal e às vezes fora dela, ou a fala, também chamada idioma, de que o senhor lamentavelmente se havia esquecido e que ignoramos qual fosse, uma vez que dela não ficou o menor vestígio, nem ao menos um coração gravado na casca de uma árvore com uma legenda sentimental, qualquer coisa no gênero amo-te eva. (SARAMAGO, 2009, p.10).

Vale realçar que a religião é um dos mecanismos utilizados no processo civilizatório com vistas a inibir transgressões de comportamento julgadas socialmente inaceitáveis, além de carregar a prerrogativa de estabilizar as emoções humanas, justamente pela promessa de vida eterna. É assim que, ao longo do tempo, a religião fixou algumas verdades absolutas no sentido de moldar o comportamento humano, preconizando a obediência aos mandamentos divinos e o cultivo dos bons sentimentos e da boa conduta, como preparação para alcançar a vida eterna e se encontrar definitivamente com Deus. Não por acaso, o texto bíblico

mostra que muitos dos conflitos, guerras, perdas e sofrimentos humanos são resultado do castigo divino pela desobediência aos ensinamentos de Deus. Ao retomar esses textos Caim realça questões que são próprias do homem não só em relação a guerras e conflitos, mas à bondade, à maldade, à luta pelo poder, elementos que engendram as próprias relações sociais. Bem e mal são postos como constituintes de todo ser, humano e até mesmo divino, já que no livro Deus também é investido de maldade e insensatez:

Eu não fiz mais que matar um irmão e o senhor castigou-me, quero ver agora quem vai castigar o senhor por estas mortes, pensou caim, e logo continuou, Lúcifer sabia bem o que fazia quando se rebelou contra deus, há quem diga que o fez por inveja e não é certo, o que ele conhecia era a maligna natureza do sujeito. (SARAMAGO, 2009, p.101).

Ao que parece, o romance de Saramago derruba uma questão inerente ao mito – e aqui se fala do mito religioso – que é a não possibilidade de diálogo, uma vez que o mito procura explicar a realidade, apresentando respostas prontas, nas quais não cabe reformulação. Ao retomar a história bíblica para contá-la de outro jeito, pode-se dizer que *Caim* propõe um diálogo. Entretanto, parece que a perspectiva adotada no livro é muito mais dialética que dialógica, já que mostra apenas um ponto de vista, nitidamente contrário ao discurso religioso. Percebe-se, inclusive, a forte presença autoral interferindo na narrativa: “[...] Por motivos que não está nas nossas mãos dilucidar, simples repetidores de histórias antigas que somos, passando continuamente da credulidade mais ingênua ao cepticismo mais resoluto [...]” (2009, p.102).

Entretanto, mesmo que o ponto de vista adotado pareça estar muito mais próximo de uma crítica contestatória, por vezes até esbarrando em certo proselitismo – o que não é de se estranhar quando se recorre à pessoa do autor – não se pode retirar da obra o seu valor em relação ao modo de narrar e às estratégias usadas na construção do texto, dos personagens e da proposta transgressora que se liga não só ao nível do conteúdo, mas da própria linguagem que transgride regras e realidades das quais se apropria para delas dizer.

Há passagens do livro que podem, sim, colocar-se em diálogo com outros contextos e outros discursos. Por exemplo, quando o livro toca na questão filosófica que diz respeito à angústia do homem por não saber quem realmente é, o que o leva a uma incessante busca por respostas. Em muitos momentos da narrativa a personagem procura o entendimento para certas coisas com as quais se depara, questionando e pedindo respostas que nem sempre existem:

Matei o meu irmão. Se os tempos fossem outros, talvez tivesse chorado, talvez se tivesse desesperado...mas sendo as coisas o que são, praticamente o mundo só agora foi inaugurado, faltam-nos ainda muitas palavras para que comecemos a tentar dizer quem somos e nem sempre daremos com as que melhor o expliquem... (SARAMAGO, 2009, p.42).

No trânsito de Caim pelos tempos e espaços e diante dos questionamentos que faz, a narrativa vai desmanchando o discurso religioso. Em sua errância Caim percebe que não há nada fixo ou definitivo. Ironicamente, é o próprio Deus, em sua fala, que também

sinaliza quanto à incerteza da existência de uma verdade absoluta que possa ser encontrada na religião ou no mito: “[...] os deuses são como poços sem fundo, se te debruçares neles nem mesmo a tua imagem conseguirás ver [...]” (SARAMAGO, 2009, p.153).

Interessante é pensar, também, no confronto entre os gêneros: de um lado, o mito religioso que opera no sentido de estabelecer verdades que devem ser aceitas como absolutas; é um movimento que se faz de fora para dentro. De outro lado, o romance: gênero por natureza inacabado, que mais pergunta do que responde, que deixa as coisas em aberto e que representa a própria angústia do homem em relação à sua existência. O movimento, aí, inverte-se, pois vem de dentro (do homem) para fora. Assim, o livro se vale do mito bíblico para provocar o seu desmanche através de outro gênero, o romance. Dito de outra forma, o profano mancha o sagrado.

Como algo que também não é definitivo, a própria identidade de Caim vai sendo (re)construída. À medida que testemunha acontecimentos e vive as mais diversas experiências, a personagem despe-se da culpa anteriormente imposta a ele por Deus e, de réu e condenado, passa a interlocutor que não só julga, mas contesta as atitudes daquele, colocando em causa um poder exagerado a ele atribuído:

[...] onde é que nasceu essa peregrina ideia de que deus, só por ser deus, deva governar a vida íntima de seus crentes, estabelecendo regras, proibições, interditos e outras patranhas do mesmo calibre?... (SARAMAGO, 2009, p.158-159).

Ao longo da narrativa vários deslocamentos são operados. Interessante é que o livro se inicia justamente com a cena de

Deus dotando Adão e Eva de linguagem. É a partir daí que o romance, como linguagem, vai deslocando e tirando do lugar aquilo que se supunha já fixo e determinado, como faz com o texto/discurso do qual se apropria. Ao introduzir a linguagem cotidiana, próxima do homem comum, o romance derruba o tom de grandiosidade do texto/discurso religioso. Ocorre uma atualização do texto bíblico, já que as histórias são contadas de outro jeito, utilizando-se uma linguagem comum, sem rebuscamentos e mais próxima do leitor, como se o narrador estivesse contando oralmente a história de Caim. É a própria linguagem que explica tal opção, quando se volta para si mesma num movimento metalinguístico:

[...] as palavras têm os seus quês, os seus comos e os seus porquês. Algumas, solenes, interpelam-nos com ar pomposo, dando-se importância, como se estivessem destinadas a grandes coisas, e, vai-se ver, não eram mais que uma brisa leve que não conseguiria mover uma vela de moinho, outras, das comuns, das habituais, das de todos os dias, viriam a ter, afinal, conseqüências que ninguém se atreveria a prever, não tinham nascido para isso e, contudo abalaram o mundo. (SARAMAGO, 2009, p.52).

Comentários, reflexões e interferências do narrador, em sua maioria de cunho irônico, aparecem constantemente entremeados à narrativa:

Agora somente nos interessa a família de que o papá adão é cabeça, e que má cabeça foi ela, pois não vemos como chamar-lhe doutra maneira, já que bastou trazer-lhe a mulher o proibido fruto do conhecimento do bem e do mal para que o inconseqüente primeiro dos patriarcas, depois de

se fazer rogado, em verdade mais por comprazer consigo mesmo que por real convicção, se tivesse engasgado com ele, deixando-nos a nós, homens, para sempre marcados por esse irritante pedaço de maçã que não sobe nem desce. (SARAMAGO, 2009, p.14-15)

O deslocamento também se dá em relação ao leitor que, retirado do lugar de conforto da leitura linear e encadeada, experimenta o estranhamento causado pelo texto, tanto em relação ao desmanche do texto bíblico como algo sagrado, quanto em relação à própria escrita: pontuação precária, parágrafos longos, diálogos misturados no corpo da narrativa, sem marcação, o que quebra a maneira usual de leitura: “[...] Revolveu-se o senhor contra a mulher e perguntou, Que fizeste tu, desgraçada, ela respondeu, A serpente enganou-me e eu comi, Falsa, mentirosa, não há serpentes no paraíso [...] (SARAMAGO, 2009, p.17).

Há, ainda, além das idas e vindas de Caim, num movimento de embaralhamento de tempos, as antecipações de fatos feitas pelo narrador que ainda não aconteceram, o que rompe com a forma tradicional de se apresentar um enredo, quando se espera que as coisas aconteçam no seu devido tempo. Na seguinte passagem o narrador já antecipa qual será a atitude de Noah em relação a seu plano de matar Caim: “[...] Sonhos, fantasias, delírios, noah não matará ninguém e terá ele próprio a sorte de escapar à morte sem fazer nada por isso.” (SARAMAGO, 2009, p.62).

Como num tipo de recurso retórico, o leitor é envolvido o tempo todo na narrativa, muitas vezes incluído na fala do narrador, como se compactuasse com a perspectiva deste: “[...] Precisava de um burro, ainda que tivesse de o roubar, mas nós, que o

vamos conhecendo cada vez melhor, sabemos que não o fará.” (SARAMAGO, 2009, p.143).

O movimento de deslocamento ocorre, também, em relação à imagem de Deus: o todo poderoso e onipotente que aparece no início do livro: “[...] Eu sou o senhor, gritou, eu sou aquele que é. [...]” (SARAMAGO, 2009, p.16), vai sendo, no decorrer da narrativa, colocado ao lado do homem comum, até ocupar um lugar de igualdade. Há uma dessacralização do divino; Deus é colocado no mesmo nível do humano, enfraquecido em seu poder de comandar e determinar o destino dos homens:

[...] é que a vida de um deus não é tão fácil quanto vocês crêem, um deus não é senhor daquele contínuo quero, posso e mando que se imagina, nem sempre se pode ir direito aos fins, há que rodear, é verdade que pus um sinal na testa de Caim, nunca o viste, não sabes quem ele é, mas, o que não se compreende é que não tenha poder suficiente para o impedir de ir aonde sua vontade o leve e fazer o que entender... (SARAMAGO, 2009, p.119).

Em outra passagem ocorre a mesma inversão de papéis quando um anjo, atraído sexualmente por Eva, é colocado no mesmo nível do humano:

A espada silvou com mais força como se tivesse recebido um súbito afluxo de energia, a mesma energia que levou o querubim a dar um passo em frente, a mesma que o fez erguer a mão esquerda e tocar no seio da mulher. [...]”. (SARAMAGO, 2009, p.25).

O texto também se constrói como lugar de trânsito de vozes que se cruzam ao longo de toda a narrativa. À voz do narrador se

mistura a voz da personagem: “[...] Bem, tudo isso pode ser certo, mas o que ninguém me explica é a razão de as nuvens não poderem passar de lá para cá. A não ser, diz a voz que fala pela boca de Caim, que o tempo seja outro [...]” (SARAMAGO, 2009, p.77). Da voz dos anjos ecoa a voz do senso comum religioso: “[...] Os desígnios de deus são inescrutáveis [...]” (2009, p.135). Por vezes, a voz autoral se confunde com a voz do próprio narrador: “[...] Ao terceiro, como também ficou dito, chamaram-lhe set, mas esse não entrará na narrativa que vamos compondo passo a passo com melindres de historiador [...]” (2009, p.14). A cultura popular também é evocada através do uso de ditos populares: “[...] digamos que o engano, repetindo a voz popular, é como o comer e o coçar, a questão é começar. [...]” (, 2009, p.99).

Ao atualizar a linguagem do texto bíblico, o romance atualiza também contextos. Apesar de se valer de relatos muito antigos, o modo como estes são recontados traz à cena situações comuns que fazem parte da dinâmica das sociedades, a exemplo das relações de trabalho: “[...] Podes começar a trabalhar já, eu levo-te à pisa do barro, Quanto vou ganhar, perguntou caim [...]” (SARAMAGO, 2009, p.48); da rotina do casamento: “[...] Em situações como esta, há quem defenda que o nascimento de um filho pode ter efeitos reanimadores, senão da libido...ao menos dos sentimentos [...]” (2009, p.12); da presença de sinais que remetem ao progresso da cidade moderna: “[...] faltam aqui os automóveis e os autocarros, os sinais de tráfego, os semáforos, as passagens subterrâneas, os anúncios... numa palavra, a modernidade [...]” (2009, p.47). Ao misturar esses contextos no contexto bíblico o livro tira de foco as coisas que estão longe

do homem para apresentar situações cotidianas com as quais o homem tem que lidar.

De certa forma, o romance também toca nas relações familiares ao mostrar, por exemplo, o sentimento de ciúme que envolve os dois irmãos na disputa pelo amor do pai, representado pela figura de Deus. Por outro lado, a autoridade paterna é questionada e colocada em crise com a perda da autoridade e do poder de Deus quando este é igualado aos homens.

O que se coloca, também, em causa é a posição do homem na sociedade machista, abalada pela ascensão social da mulher. Exemplo disso é a cena em que Adão tenta impor sua voz de autoridade diante da decisão de Eva em buscar, junto ao anjo, alimento para saciar a fome: “– Mas não te esqueças de quem manda aqui sou eu”. Desafiando as ordens do marido, Eva se sente, enfim, liberta de sua autoridade: “[...] Estava surpreendida consigo mesma, com a liberdade com que tinha respondido ao marido... Era como se dentro de si habitasse uma outra mulher [...]” (SARAMAGO, 2009, p.23). O novo lugar ocupado pela mulher também se mostra na figura de Lilith que, sem perder sua feminilidade e poder de sedução, assume o lugar masculino no comando da cidade. A própria relação de Caim e Lilith derruba pré-conceitos do senso comum em relação a valores familiares tradicionais, como o relacionamento extraconjugal e a infidelidade.

Interessante, ainda, é a mudança de posição que se observa em relação à personagem Caim. É ele, tido como o mais fraco, o errante, o homicida, o que estaria, a princípio, ocupando um lugar à margem, quem tece a narrativa. O livro dá voz justamente à

voz que se calou na história bíblica, já que após matar Abel e ser condenado a vagar pelo mundo, Caim não mais aparece no Antigo Testamento. No romance há uma inversão de posições: à medida que a personagem transita pelos tempos e vive experiências as mais diversas, ele ganha força e autonomia para narrar a história bíblica a partir de outra perspectiva, tensionando e até mesmo colocando em causa o discurso religioso. É outra história que desmancha, ou pelo menos mancha, a história religiosa oficial. Ironicamente, o livro faz referência a isso na fala do próprio Deus quando, admitindo sua incapacidade no controle absoluto do mundo e dos homens, ordena a Josué qual versão da história deverá prevalecer para registro futuro: “[...] Não falarás a ninguém sobre o que foi tratado aqui entre nós, a história que virá a ser contada no futuro terá de ser a nossa e não outra, Josué pediu ao senhor que detivesse o sol e ele assim fez, nada mais [...]” (SARAMAGO, 2009, p.119-120).

Tudo isso pode ser relacionado à questão do conhecimento, pois conhecendo é que o homem passa a questionar. Assim ocorre com Caim: quando conhece o modo como Deus agia e decidia as coisas e o que os homens eram capazes de fazer em nome de uma fé e de uma promessa de vida eterna, ele passa da posição de passividade à de questionamento e contestação. Questionamento e contestação que não têm fim. Apesar de o fim da viagem da arca coincidir com o fim do livro e com o fim da própria humanidade, já que na perspectiva de Caim não valia a pena um recomeço, o final fica em aberto; a história não se fecha, dando a entender que na eterna discussão entre deus e o homem, prevalecerá a ausência de respostas ou verdades absolutas.

Ao protagonizar a história de Caim, o livro de Saramago protagoniza a história do próprio homem em sua errância. E é por ser um ser “errante” que não se pode impor ao homem uma única verdade, uma única história, uma única identidade.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail (1981). “A interação verbal”. In: *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo: Editora Hcitech. p.110-127.

BENVENISTE, Émile (2005). “Da subjetividade na linguagem”. In: *Problemas de lingüística geral I*. Campinas, SP: Pontes Editores. p.284-293.

BOSI, Alfredo (2003). “A interpretação da obra literária”. In: *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. ed. 34. São Paulo: Duas Cidades. p.461-479.

ISER, Wolfgang. “Os atos de fingir, ou o que é fictício no texto ficcional” (1983). In: LIMA, Luiz Costa . *Teoria da literatura em suas fontes*, vol. II, Rio de Janeiro: Francisco Alves.

_____. (1996). *O fictício e o imaginário – perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ.

_____. (2002). “O jogo do texto”. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor: textos da Estética da Recepção*. 2.ed. revista e ampliada. São Paulo: Paz e Terra, p.106-118.

MORAIS, Márcia Marques. “Ensino de/com literatura: objetivos e desafios”. *Jornal Estado de Minas*, Belo Horizonte/MG, 01-01. In www.ich.pucminas.br/posletras/publicacoes.htm Acesso em 06.Mar.2004.

SARAMAGO, José (2009). *Caim*. São Paulo: Companhia das Letras.

WALTY, Ivete; PAULINO, Graça (2005). “Leitura literária: enunciação e encenação”. In: MARI, Hugo et al. *Ensaio sobre leitura*. Belo Horizonte: Editora da PUC Minas. p.138-154.

04

FIGURAÇÕES DO CORPO INSÓLITO EM PERSONAGENS DE SAMUEL BECKETT

Maria do Rosário Neto Mariano (UC)

*Recebido em 29 set 2016.**Aprovado em 14 out 2016.*

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

Resumo: O presente estudo visa identificar, analisar e interpretar as figurações do corpo insólito em diversas personagens de obras teatrais e narrativas de Samuel Beckett. Essa categoria, o insólito, surge muitas vezes ampliada, de forma expressiva, por vertentes ou modalidades que vão desde o abjeto ou o absurdo, ao repugnante. Assim, o corpo surge sistematicamente diante do leitor-espectador como disfuncional, distópico e rebaixado até à abjeção mais ou menos repulsiva. Além disso, ele não se constitui como paradigma representativo de uma classe/grupo sócio-cultural, como perfil psicológico meramente individualizante ou, pelo contrário, identificativo de uma dada tipologia de indivíduos, como acontece nas personagens-tipo. Esse corpo é acima de tudo, e para além da sua materialidade hiperbólica quase expressionista, a figuração metafórica da condição

humana universal, mas também marcada de forma muito particular pelas coordenadas desse período histórico que Elisabeth Angel-Perez designou por “pós-Auschwitz” ou “pós-ético”.

Palavras-chave: Figuração; Personagem; Corpo; Insólito; Rebaixamento; Abjeção

Résumé: L'étude ici présente vise à identifier, analyser et interpréter les figurations du corps insolite dans plusieurs personnages parmi quelques oeuvres théâtrales et narratives de Samuele Beckett. Cette catégorie, l'insolite, apparaît souvent élargie de façon expressive moyennant quelques versants ou modalités qui vont de l'abject ou de l'absurde, jusqu'au répugnant. Ainsi, le corps surgit de façon systématique, devant le lecteur/spectateur, comme une réalité disfonctionnelle ou distopique et rabaissé jusqu'à l'abjection plus ou moins repoussante. Par ailleurs, ce personnage n'est pas à proprement parler un paradigme représentant, soit une classe ou un groupe socio-culturel, soit le profil psychologique d'un individu quelconque ou, au contraire, identifiant une certaine typologie d'individus, comme il arrive chez les personnages-types. Ce corps est par-dessus tout, et au delà de sa matérialité presque expressionniste, la figuration métaphorique de la condition humaine universelle mais marquée, de façon toute particulière, par les coordonnées et les fantômes de cette période historique que Elisabeth Angel-Perez a désignée comme “post-Auschwitz” ou “post-éthique”.

Mots-clés: Figuration; Personnage; Corps; Insolite; Rabaissement; Abjection

A obra do autor convocado no presente estudo não se filia numa conceção mimética ou representacional da ficção literária relativamente à realidade empírica, nas suas múltiplas vertentes, designadamente o espaço, o tempo, o contexto social

e histórico ou epocal mais ou menos detalhado, os perfis físicos e psicológicos convenientemente identificados e analisados, enfim, os enredos relativamente complexos que desenham existências individuais e coletivas.

Na sua ficção teatral e narrativa, estamos perante uma espécie de estética do claro-escuro, do dito arrebatado ao indizível, quer por meio da palavra hesitante, balbuciante e apoiada numa gestualidade fortemente impressiva (sobretudo na ficção teatral), quer através da palavra torrencial, mas obedecendo a uma lógica fragmentária, caleidoscópica (dominante na ficção narrativa). Tais características exigem do leitor, com alguma frequência, a elaboração de uma estrutura dotada de uma orgânica e uma temporalidade mais propícias à inteligibilidade diegética, ainda que premeditadamente os textos permaneçam lacunares na resposta a múltiplas indagações.

Por seu lado, o quase sistemático rebaixamento do corpo nas personagens beckettianas manifesta-se em figurações hiperbólicas de natureza disfórica, ampliações de cariz quase expressionista que parcialmente as esvaziam daquela referencialidade verosímil mais imediata, própria do Realismo literário e correntes afins.

Porém, num outro sentido, pode falar-se de um eficaz realismo metafórico relativamente a estas figurações do corpo, extensível, aliás, aos adereços e espaço físico que o ampliam, redimensionando a perceção e as competências sensoriais do recetor, no tocante aos mais negros e angustiantes aspetos da condição humana e do contexto civilizacional em que se inscreve a obra de Beckett¹.

1 É de realçar, porém, que não deverá assimilar-se a designação de “realismo” aqui utilizada por Adorno, às características e finalidades associadas ao realismo canónico, tal como o encontramos representado na ficção literária de um Eça de Queirós, de um Flaubert ou de certa literatura neorrealista.

On dit toujours de Beckett qu'il pratique une technique de réduction extrême [...] Mais cette réduction, c'est déjà réellement "ce que le monde fait de nous", pour reprendre l'expression de Karl Kraus. Ces restes mutilés d'homme, ces hommes qui ont en fait perdu leur moi, sont de véritables produits du monde dans lequel nous vivons. [...] Il est réaliste, j'y tiens, dans la mesure où, à travers ces figures qui sont aussi des restes mutilés et représentent quelque chose de général, il est l'interprète précis de ce que deviennent tous les individus une fois réduits à n'être que de simples fonctions d'un ensemble social universel. (ADORNO, 2008, p.119)

Como boa parte das personagens literárias, estas possuem relevantes virtualidades cognitivas e acentuada densidade semântica. Contudo, é sem dúvida menos evidente a sua dimensão pragmática imediata — mais própria dos Realismos —, na qual a *dinâmica transficcional*, tão operante, por exemplo, no teatro ou no romance de costumes, permite um reconhecimento bem mais direto, por parte do leitor/espectador, das componentes psicossomáticas inscritas na figuração das personagens e na modelização dos seus discursos, quer ele seja ou não contemporâneo contexto histórico-sociológico ficcionalizado.

No âmbito desta questão, e referindo-se à figuração realista patente em várias personagens queirosianas, escreve Carlos Reis: "[...] elas significam alguma coisa para o leitor, porque a figuração impõe a dinâmica transficcional que leva a reconhecer aqueles componentes psicossociais como fazendo parte do mundo do leitor" (2015, p.29)².

2 Para uma compreensão mais detalhada dos aspectos relacionados com o que o autor designa por "figuração ficcional", veja-se Reis, 2006; Eder et alii, 2010.

A designada *dinâmica transficcional*, bastante fluida na ficção realista ou naturalista de oitocentos, por exemplo, é já mais problematizante face às modalidades de figuração das personagens e do espaço que as prolonga ou ajuda a definir, relativamente à ficção beckettiana. Com efeito, as suas figurações, particularmente as do corpo, embora longe do abstracionismo surrealista ou de um certo hermetismo de cariz simbolista, estabelece, sem dúvida alguma, fortes ruturas parciais com os horizontes empíricos habituais do leitor/espectador, devido à componente de insólito — nas suas variantes de estranho, absurdo ou abjeto — que a estrutura e dimensiona, nos planos sensorial, semântico e igualmente na indagação transficcional criada pelo insólito em si mesmo.

Não obstante, neste estudo, e como atrás foi já sugerido, parte-se do postulado de que nenhuma ficção literária é autotélica, fechada sobre a sua distintividade formal e semântica ou sem relação dialética com a realidade empírica e o contexto histórico-cultural em que se originou.

No que àquela relação dialética diz respeito, trata-se antes de uma diferença de graus: ela é menos fluida ou mais complexa quando a componente de insólito está presente, aspeto que se acentua, logicamente, em ficções literárias pertencentes ao género fantástico.

Ora, alguns dos traços mais relevantes das figurações do corpo em personagens beckettianas advêm justamente do insólito, também presente na noção de *corpo fantasmático* desenvolvida por Marie-Claude Hubert. (1987, p.91-95)

Esta modalidade de figuração ficcional surge no contexto das grandes e impressionantes metamorfoses sofridas pela personagem,

a partir da década de cinquenta do século XX, na sequência dos dramáticos acontecimentos históricos e mutações ideológicas que se haviam verificado no decurso da primeira metade do século (ABIRACHED, 1978).

Refletindo sobre a noção de ficção do insólito e, mais concretamente, sobre “figurações do insólito em contexto ficcional”, Carlos Reis refere:

[...] é pertinente falar no insólito no insólito em confronto com a ficção a que chamamos *realista*. Para ser adequadamente descrito, esse insólito deve ser observado tendo-se em atenção a lógica do realismo e mesmo, de certa forma, a necessidade de se agir *contra* essa lógica. (2015, p.97)

No quadro ficcional beckettiano, o corpo das personagens é quase sempre objeto de uma estratégia e de uma estética do rebaixamento até ao insólito, figurado em múltiplas disfuncionalidades, deformações, deficiências, limitações dos membros locomotores e de certas funções vitais, constituindo uma espécie de galeria pós-expressionista de figuras-limite e, simultaneamente, uma poderosa metáfora da condição carcerária do ser humano no mundo e no seio de toda e qualquer comunidade familiar ou social.

Enclausurados, segregados, supliciados ou paralisados, tais corpos constituem-se como verdadeiros túmulos fisiológico-anatómicos da sua própria vitalidade orgânica. Daí as metáforas espaciais sugeridas por adereços de natureza carcerária: jarras, ânforas, sacos, catres, cadeiras de rodas, buracos na terra; eles contêm e imobilizam os corpos, ora exibindo a sua morfologia disforme, ora anulando-os pelo

parcial sepultamento, impedindo-os quase totalmente do exercício dessa autonomia necessária à realização de múltiplos projetos ou à prossecução de ações consequentes.³

Não podendo evidentemente considerar aqui todas as obras do autor paradigmáticas destas figurações do corpo das personagens, partirei das seguintes obras (em língua francesa ou em tradução portuguesa): *Comédie; Dis, Joe; Acte sans Paroles II; Dias Felizes; Malone está a morrer; Novelas e Textos para nada*.

Observe-se textualmente o caráter insólito da seguinte Indicação cénica de abertura, na peça *Comédie*:

A l'avant-scène, au centre, se touchant, trois jarres identiques, un mètre de haut environ, d'où sortent trois têtes, le cou étroitement pris dans le goulot. [...] Elles restent rigoureusement de face et immobiles d'un bout à l'autre de l'acte. Visages sans âge, comme oblitérés, à peine plus différenciés que les jarres. (BECKETT,1972, p.9)

Veja-se, ainda, o protagonista da novela *O Banido*, narrador autodiegético de uma existência sub-humana, de rejeição ou punição cruéis e bestializantes por parte daqueles que com ele se cruzam:

Não pude levantar-me à primeira tentativa, nem, digamos assim, à segunda, e mal me pus finalmente de pé, e encostado à parede, pensei se iria poder ficar assim [...] sair e andar, era impossível. [...] Já não estou em casa daqueles assassinos, naquela cama de terror, mas no meu refúgio longínquo, de mãos atadas, cabeça curvada, fraco, ofegante, tranquilo. (2006, p.30)

3 Sobre esta problemática da condição carcerária em protagonistas/anti-heróis de Beckett e outros autores contemporâneos, veja-se a interessantíssima obra de Jerry L. Curtis, 1994; e ainda Didier Anzieu, 1996, p.123-131.

Nos mimodramas, como é o caso de *Actes sans Paroles II*, a própria linguagem, instrumento de humanização, é omitida, retirada de cena, dando lugar à mera expressão brutal ou histriónica do corpo, ainda assim, intermitentemente sitiado.

Globalmente, o corpo das personagens beckettianas é investido de uma extrema organicidade, opaca e opressiva, ao mesmo tempo que as suas figurações transgridem claramente os códigos representacionais da ficção literária realista. Assim, descrições ou figurações identificadoras do rosto desaparecem nas obras do autor, ausência que, voluntária e metaforicamente, acentua o dramatismo da perda de individualidade, a alienação do ser humano pelo apagamento da pessoa singular na indiferenciação das massas.

Em *Comédie*, a figuração do insólito e do fantástico coexiste, porquanto as personagens, encerradas em vasos tumulares verticais que só permitem mostrar vagamente os rostos, monologam a partir de um espaço-tempo penumbroso vindo do além-morte, que identificam como a continuação do inferno de pensar, sendo, portanto, uma condição opressiva — espécie de “huis-clos” sartriano e de desassossego pessoano, a um tempo — na qual redenção e fuga se revelam igualmente inviáveis.

Esta omissão de figurações do rosto personalizado, relativamente às personagens, decorre da própria lógica anti-psicologista que norteia a obra do autor. Com efeito, descrever e caracterizar rostos e expressões faciais na ficção literária implica seguir uma estratégia de valorização da análise psicológica e/ou de individuação sociológica que identifique, por exemplo, os

protagonistas de uma dada obra, facultando ao leitor instrumentos complementares de descodificação diegética.

Destes rostos ausentes ou neutros dimana, contudo, uma voz, dialogal ou monologal, mas quase sempre refém da surdez física ou mental do interlocutor, como acontece nas peças *Di Joe* e *Dias Felizes*. Por vezes, esses longos monólogos causam no leitor/espectador sensações de estranheza que confinam com o fantástico ou o absurdo, seja por surgirem no contexto de um quarto fechado como uma espécie de emanação do além-morte na consciência parcialmente entorpecida da personagem (*Di Joe*), seja porque interminavelmente a protagonista recomeça cada dia o seu discurso, mesmo estando consciente de que ele raramente alcança o destinatário presente-ausente, seu improvável companheiro, persistindo na sua litania com uma bonomia próxima do absurdo ou, no limite, da beatitude (*Dias Felizes*):

L'univers théâtral de Beckett désarçonne le spectateur en le plongeant dans un insolite radical. Les repères du sens sont brouillés et très vite on s'aperçoit qu'il est vain de chercher à construire le sens avec les outils habituels de l'herméneutique ou de la logique. [...] Même réduit à l'état larvaire, même invisible, le corps émet vocalement: il vocalise et c'est là sa tragédie. (ANGEL-PEREZ, 2006, p.37-41)

Nesta peça — uma das obras-primas do autor — as duas únicas personagens surgem diante dos espectadores/leitores numa situação cénica cuja inverosimilhança apenas se coaduna com a lógica do insólito; para além de a sua figuração estar intimamente associada ao elemento terra, ela é parcialmente construída a partir

de uma metáfora zoomórfica — a condição rastejante, quase reptiliana da personagem masculina, Willie —, e de uma metáfora botânica — Winnie, a personagem feminina, qual arbusto, encontra-se presa na terra até ao tronco (I Ato) e até ao pescoço (II Ato).

Winnie surge, assim, com o corpo quase inerte, a mente frágil e de ténues recursos face às suas próprias indagações sobre o sentido da existência individual, encontrando-se já quase parcialmente fundida com a elementaridade ctónica e passiva da terra — daquela tundra-tumba. Nessas circunstâncias, vai aceitando o seu quotidiano moroso e sem horizontes, o lento purgatório da sua imobilidade e da pré-demência senil do seu companheiro. A gesticulação dos braços, de movimentos ora vivos e estilizados, ora lentos e recorrentes, é acompanhada de um discurso perturbador, de uma complacência fatalista face ao papel aleatório de cada ser humano num universo de que desconhece as causas e os fins.

Num estudo singular dedicado a esta peça, Armando Nascimento Rosa afirma:

E o melancólico de que fala este feminino disfarce de Beckett é sem dúvida o dia alegórico onde toda uma vida humana está contida. Metáfora da existência material é o destino de Winnie: enquanto vivos, a terra clama pelos nossos corpos e os dias, da vida que se sucede, correspondem já a um pré-enterramento simbólico, que a personagem expõe como um animado fresco. A terra não é entendida no prisma da fertilidade germinativa, já o sabemos, mas sim no da fatalidade tumular, partilhada por todos os seus habitantes serem seres-para-a-morte. Verificamo-lo quando Winnie descreve a ausência de plantas no espaço que o ver alcança. (2000, p.27)

Numa das falas mais marcantes da protagonista, está patente a aspiração fatigada à redução ao corpóreo, à rude matéria da carne dos animais para abate, dessa elementar inconsciência de todos os seres vivos que não conhecem o peso da lucidez, da angústia e, sobretudo, da coragem para o sustento quotidianamente, conscientes de que esse esforço deveria manter-se indefetível até ao fim dos dias, mas que será, enfim, vencido, rebaixado na sua humana dignidade:

E se, por razões obscuras, o mais pequeno esforço deixasse de ser possível, então é só fechar os olhos (*Fecha-os*) e esperar que o dia chegue (*Abre os olhos*), o dia feliz em que a carne se derrete a tantos graus e a noite de luar dura tantas centenas de horas. (*Pausa*). Eis o que eu acho reconfortante, quando perco a coragem e começo a invejar a sorte dos animais a caminho do matadouro. (Beckett, 2010, p.31)

Envelhecida, perdidos já quase inteiramente os traços da sua beleza de outrora, e anulados pela terra os atributos femininos do seu corpo, abandonada naquela tundra estéril sem qualquer apoio psicossocial e quase ignorada por Willie, a protagonista vai retirando do seu saco os poucos adereços que ainda a ligam a uma certa estética do corpo outrora belo e à comunidade humana (embora ausente), para além da linguagem, mesmo se já periclitante.

Da figuração desse desamparo físico e mental, em infindável reclusão, é parte integrante a terra a que as duas personagens se vão assimilando — metáfora geomórfica e simultaneamente metonímia da Natureza primordial e da sua impassível inumanidade. Ela constitui o elemento que na morte cobrirá todo o corpo, amalgamando-o, reduzindo-o por fim a si mesma, num rebaixamento último e radical

que constitui o clímax de diversas situações ficcionais (cénicas ou narrativas) dominadas pela categoria do abjeto:

— [...] Comment continuer, je ne peux pas. Ah, me répandre par terre comme une bouse et ne plus bouger. Une grosse bouse couverte de poussière et de mouches, on viendrait m'enlever à la pelle. (2004, p.12)

Não sei por quanto tempo lá fiquei. Estava-se bem na caverna, devo dizer. Tratei os meus piolhos com água do mar e algas, mas muitas lêndeas devem ter sobrevivido. [...] De repente, voltou-se e atirou-se a mim. Olhem-me para aquele farrapo, clamou ele, para aquele refugio. Se não anda por aí de gatas é por ter medo da carroça da Câmara. Para o lixo, velho, piolhoso, infecto. Há mil iguais a ele, piores do que ele, dez mil, vinte mil. (2006, p.67, 74-75)⁴

Trata-se de um discurso que figura as personagens desfigurando-as,⁵ rebaixando-as até ao insólito na sua vertente abjeta. Quase todos os protagonistas das suas *Novelas* são, aliás, proscritos pela sociedade, condenados a uma perpétua errância pelos espaços da sua indigência, cujas figurações vão desde os andrajos e a nudez ao habitáculo animal (currais, capoeiras, grutas); das posturas disformes, aproximando-as por vezes da condição reptiliana, às feridas ou pústulas de um corpo sofrido, impotente, quase inerte.

4 Estes excertos e tantos outros levam Élisabeth Angel-Perez a considerar a produção ficcional beckettiana como paradigmática da criação literária do pós-Auschwitz, referindo-se designadamente às suas obras teatrais, em particular, como paradigmáticas dos “teatros do traumatismo”, embora o seu autor recorra simultaneamente a uma “estética da tortura” e à força expressiva do vazio, da ausência; numa palavra, da elipse como forma de “matérialisation de l’angoisse et de la douleur qui ne peut en aucun cas susciter de jouissance de la part du spectateur” (2006, p.45)

5 Sobre a noção de “Figuração desfiguradora” e suas relações com outros tópicos da temática aqui em estudo, veja-se Évelyne Grossman, 2004, p.115

Na obra *Malone está a morrer*, o narrador autodiegético está confinado a uma cama, assistido precariamente por mãos anónimas e privado de qualquer diálogo ou interação com seres humanos. Uma vez mais, o corpo é (des)figurado sem alusão aos traços ou expressões do rosto — esse marcador identitário por excelência—, rebaixado a uma elementaridade de funções quase animal e designado como “carne estúpida” da qual o espírito se deve resguardar e abstrair, se possível (2003, p.15-18), amaldiçoada presumivelmente por um demiurgo malévolo, numa sugestão que nos aproxima do maniqueísmo da cosmogonia gnóstica.⁶

Na realidade, existe uma clara vertente inumana na dimensão metafísica que fundamenta a obra ficcional de Beckett, materializando-se numa perspetiva abjeccionista do ser humano onde é ínfimo o lugar para a esperança. Sobressai, pelo contrário, um desprezo não isento de repugnância pela sua dimensão mais terráquea e visceral, a qual se projeta também claramente em atitudes e comentários face ao outro.

Daí que relativamente a estes corpos, enquanto as alusões à indumentária e acessórios são muito raras, a dimensão biológica seja tão massiva — das necessidades alimentares aos elementos escatológicos —, constituindo uma outra vertente do insólito e do estranho, até à abjeção. E tal como é incontornável a dimensão biológica, também essa abjeção psicológica se revela intransponível ou sequer abordável pela introspeção crítica.

6 Para além da leitura de Nascimento Rosa, existe uma outra interpretação gnóstica da perspetiva beckettiana dualista e pessimista do mundo da Criação, bastante relevante para a compreensão deste aspeto em inúmeras figurações do corpo na obra do autor irlandês: veja-se Harold Bloom, *O cânone Ocidental. Os Livros e a Escola das Idades*. Lisboa, Ed. Temas e Debates, 1997

O retrato do humano enquanto víscera vermiforme e pulsátil insere-se no projecto de redução ao elementar, ao digestivo e excremental, a que Beckett nunca renuncia na sua obra, num exercício metódico de rebaixamento da imagem da espécie que somos, exercício análogo às espirituais preparações que Inácio de Loyola receitou aos neófitos da sua Companhia. [...] Mas em Beckett, o sentimento de culpa inculcado pela ortodoxia é vão, porque o indivíduo se mostra amputado de uma dimensão autónoma capaz de ser chamada à responsabilidade. (NASCIMENTO ROSA, 2000, p.53)

Insólitas igualmente, portanto, na sua abjeção mental, estas personagens são-no quase por via de uma força bruta, elementar e insuscetível de qualquer ordem de sublimação ou de coação ética, eclodindo livremente à semelhança da fatalidade que recai sobre as espécies animais e selvagens. Quando muito, elas surgem como marionetas do determinismo vital (de linhagem schopenhaueriana) ou de circunstâncias aleatórias, face às quais toda e qualquer vontade incipiente bem depressa soçobra em impotência e inércia. Vejam-se, nestas circunstâncias, personagens como Joe, em *Dis Joe*; Monsieur Rooney, em *Tous ceux qui tombent*; Homme, em *Comédie*; Louis Gordo, em *Malone está a morrer* ou o narrador da novela *O Banido*, em *Novelas e Textos para nada*:

Bem gostaria de a ter atropelado, detesto crianças, aliás até lhe faria um favor, mas receava as represálias. Toda a gente é pai, e é isso que nos proíbe de ter esperança. Dever-se-ia construir, nas ruas pedonais, pistas reservadas para esses seres malditos [...] para toda a sua maldita felicidade. Portanto, cá e a minha queda provocou a queda de uma velha, [...] Eu tinha esperança de que ela tivesse partido o fémur, que as velhas partem

facilmente o fêmur, mas não tão facilmente como isso. (2006, p.16-17)

Ainda outro aspeto do rebaixamento insólito do corpo diz respeito à privação alimentar a que este é sujeito com frequência, mantendo-se as personagens amiúde em situação de carência extrema. Devido a essa circunstância, serão levadas a recorrer a alimentos preferencialmente destinados aos animais: nabos, beterrabas, cenouras cruas, por exemplo.

Uma situação desta natureza torna ainda mais extrema a dependência da procura da matéria alimentar constitutiva da subsistência quotidiana, contribuindo para criar maiores afinidades ainda com as condições da vida animal, ao mesmo tempo que limita a atividade mental das personagens, bem como a sua inserção interventiva e plena numa dada comunidade social.

Com efeito, uma existência refém da mera arbitrariedade na obtenção de bens de subsistência tem como corolário a figuração de um corpo humilhado, rebaixado amiúde até à abjeção, para além de se constituir como cárcere das faculdades mais nobres do ser humano, aquelas que o distinguem claramente da condição de animalidade e que nestes textos são quase sistematicamente confiscadas.

Um dia, não consegui levantar-me. A vaca salvou-me. Espicaçada pelo nevoeiro glacial, vinha abrigar-se. [...] Tirei o chapéu e pus-me a ordenhá-la para dentro da copa, apelando para as minhas derradeiras forças. [...] A vaca arrastou-me pelo soalho, parando apenas de tempos a tempos para me dar um coice. [...] Uma vez na estrada, só tinha de seguir a ladeira. Não tardaram a aparecer carroças, mas todas me recusaram. Se tivesse outra roupa, outra cara, talvez me tivessem deixado subir. [...]

A cara, essa, já devia ter atingido o seu estado crítico. Já não havia sorriso humilde e ingênuo, nem a expressão de miséria cândida. [...] Máscara de couro sujo e peludo, já não queria dizer se faz favor e obrigado e desculpe. Era uma desgraça. Com que iria eu rastejar, de futuro? (BECKETT, 2006, p.69-70)

A figuração do corpo humano faminto, e em urgente atividade de satisfação de uma das suas necessidades básicas, denega, ou pelo menos obnubila, uma das mais importantes conquistas da passagem da condição animal à condição humana, conquistas que a antropologia de Lévi-Strauss, por exemplo, identificou e analisou. Elas relacionam-se com um facto que parece incontestável no processo civilizacional da “hominização”: o de recusar dar simplesmente, acriticamente livre curso aos instintos ou necessidades naturais, ou seja, sem a intermediação de regras, limites, valores ou mesmo, em certos casos, tabus; numa palavra, de um *modus operandi* que se inclui globalmente no processo educacional do ser humano, no contexto de uma sociedade superiormente organizada.

Ora, quer nas obras aqui em foco, quer na ficção beckettiana em geral, é notória a ausência de personagens nesse contexto tão caro aos autores realistas: a refeição em comum, a degustação aprazível de pratos preparados de acordo com determinadas regras gastronómicas e acompanhada, regra geral, pelo gosto da convivialidade, a partilha ou discussão de ideias, acontecimentos, sentimentos, entre outros domínios da conversação, seja em registo burguês e mais ou menos culto, seja em registo popular.

Na verdade, mais do que tomar refeições, estas personagens eliminam a fome como podem: de pé, em trânsito para outro lugar qualquer, por vezes recorrendo a produtos recolhidos em hortas

ou pomares; noutras situações, as personagens, imobilizadas e dependentes, recebem os alimentos de mãos anónimas, esperando sem quaisquer horizontes a chegada do dia final:

As coisas agora passam-se assim. A porta entreabre-se, uma mão poisa um prato na mesinha que aqui está para esse efeito, leva o prato da véspera e a porta volta a fechar-se. [...] O essencial é a alimentação e a eliminação, se se quiser aguentar. Bacio, gamela, são estes os dois polos. (BECKETT, 2003, p.15-16)

Ato de sobrevivência elementar, realizado lenta ou vorazmente, a alimentação não constitui senão uma necessidade “animal” do corpo, sendo portanto excluída enquanto circunstância propícia à socialização, ao refinamento de costumes e ao aprofundamento da civilidade.

Por seu lado, e numa espécie de paralelismo simétrico, o corpo sexuado e sexual adquire características bastante insólitas: ou surgem personagens nas quais a sexualidade parece estar inteiramente ausente e não ter qualquer relevância — Winnie e Willie, o casal Rooney —, ou outras que dela guardam somente recordações traumáticas — Malone, a mulher de Louis Gordo, várias personagens das *Novelas*, ou, finalmente, aquelas cujas práticas sexuais se assemelham muito às que se encontram no mundo animal — Joe, Homme, Louis Gordo e seus familiares.

Com efeito, as relações mantidas entre personagens femininas e masculinas são massivamente, nestas e noutras obras do autor, disfóricas e traumáticas ou, em alternativa, meros encontros fortuitos e aleatórios, com a exclusiva finalidade de satisfazer pulsões genésicas, numa atividade destituída de qualquer

sentimento ou afeto e figurada em cruas imagens de bestialidade. Além disso, essa pesada negatividade das relações entre sexos está presente, seja na verbalização acusatória ou recriminatória assumida pelas personagens, seja por meio de uma constatação triste mas conformada, seja, enfim, através da voz implacável de um narrador autodiegético, confrontando o leitor com episódios de natureza sexual de brutal primitivismo.

Neste contexto, nem mesmo a prática do incesto (ou o seu desejo vívido) está ausente. Na verdade, constituindo estas personagens inequivocamente, também, figurações metafóricas do impressionante colapso civilizacional contemporâneo do seu autor, nelas irrompe a violência libidinal própria da barbárie, sem coações éticas de qualquer ordem, sem respeito pela alteridade e o arbítrio do outro e, no limite, recorrendo à violência sobre o corpo que se lhe opõe ou recusa.

Louis fazia com que o temessem e comportava-se como bem lhe dava na gana. [...] E ao mais pequeno sinal de revolta da parte dela, ele ia ao lavadouro buscar a pá de bater e espancava-a até ela reconsiderar. (BECKETT, 2003, p.40-41)

Mas que virá a ser dela? Disse eu. De quem? Disse ele. Da Pauline, disse eu. Vai envelhecer, disse ele, com uma certeza tranquila, primeiro lentamente, depois cada vez mais depressa, no meio de dores e rancores, comendo o pão que o Diabo amassou. [...] Bruscamente, a sua mão caiu-me sobre a nuca, os dedos vigorosos fecharam-se e com um safanão atraíu-me a si. (BECKETT, 2006, p.46-47)

Através da violência sexual e física sobre o corpo do outro, nenhum erotismo é sequer possível, assim como a mais incipiente

consciência da transgressão de interditos (o incesto ou o estupro). Na verdade, conceitos e práticas como o erotismo, a transgressão, o interdito ou o tabu requerem um certo grau de elaboração e/ou sofisticação civilizacional que está inteiramente ausente nestas personagens. Os seus corpos são inteiramente movidos por instintos primitivos — máquinas pulsionais que se abatem sobre as suas “presas”, dotadas de corpos e mentes sem recursos para os neutralizar.

Compreende-se porventura mais claramente o abismo que separa o amor erotizado dessa não-reserva das pulsões predatórias, desse não-respeito pela integridade/dignidade do corpo do outro, ao acompanharmos a reflexão de Georges Bataille numa obra já clássica, escrita em torno de algumas destas questões:

Le renoncement du proche parent — la *réserve* de celui qui s'interdit la chose même qui lui appartient — définit l'attitude *humaine*, tout à l'opposé de la voracité animale. [...] Il n'y aurait pas d'érotisme s'il n'y avait en contrepartie le respect des valeurs interdites (Il n'y aurait pas de plein respect, si l'écart érotique n'était ni possible, ni séduisant.) Le respect n'est sans doute que le détour de la violence. D'un côté, le respect ordonne le milieu où la violence est interdite; de l'autre, il ouvre à la violence une possibilité d'irruption incongrue dans des domaines où elle a cessé d'être admise. L'interdit ne change pas la violence de l'activité sexuelle, mais il ouvre à l'homme discipliné une porte à laquelle l'animalité ne saurait accéder, celle de la transgression de la règle. (1957, p.243)⁷

7 Nesta obra, intitulada *L'Érotisme*, Bataille parte dos notáveis estudos levados a cabo pelo antropólogo Claude Lévi-Strauss, nos quais este aprofunda as aquisições mais relevantes na evolução da animalidade para a “hominização”, designadamente nas relações do ser humano com o próprio corpo, a sexualidade e o corpo do outro. Considerando a importância decisiva das observações e análises lévi-straussianas, Bataille aprofundará aqui o universo complexo e polifacetado do fenómeno erótico nas relações entre os sexos.

Uma última característica das figurações do corpo insólito, na modalidade de rebaixamento, está metonimicamente associada ao espaço em que as personagens usam da palavra ou simplesmente se recolhem nas pausas da sua errância.

“Prolongamento da personagem”, “lugar de alienação” ou “espaço-prisão” — segundo a designação de Marie-Claude Hubert (1987, p.91-93), o espaço é aqui figurado de modo a subverter as suas representações na ficção literária realista e naturalista, já que ele não tem como finalidade dar a ver ao leitor/espectador e caracterizar explicitamente estratos sócio-culturais ou contextos histórico-geográficos, sendo fundamentalmente metáfora dos destinos disfóricos e alienados das personagens, prisioneiras antes de tudo dos seus próprios corpos e, correlativamente, do espaço físico que prolonga e fixa as suas insuperáveis limitações.

Com efeito, o espaço e os seus adereços são figurados de modo a funcionar como uma espécie de “hiper-personagem”, expandindo-a física e metaforicamente, quer com recurso aos adereços carcerários atrás considerados, quer a campos abertos, verdadeiras terras de ninguém; em alternativa, surgem ainda recintos ruinosos ou tugúrios repulsivos, aproveitados temporariamente pelos sem-abrigo, ou pelos proscritos da sociedade devido a comportamentos considerados desviantes ou, enfim, por não poderem ajustar-se às suas estruturas de funcionamento.

Aquilo a que ele chamava cabana era uma espécie de barraca de madeira. Tinham tirado a porta, para fazer uma fogueira, ou para qualquer outro fim. A janela já não tinha vidraça. O telhado tinha abatido em vários sítios. O interior estava dividido, pelos restos de um tabique, em duas

partes desiguais. Se tinha havido móveis, já não havia nenhum. Alguém se tinha entregue aos actos mais abjectos, no chão e contra as paredes. [...] Era aquela a habitação cuja chave me tinham oferecido. (BECKETT, 2006, p.68-69)

Todas estas figurações do corpo insólito, em sentido lato, produzem no recetor um acentuado efeito de estranheza, adensado alternada ou cumulativamente por algumas das suas modalidades mais extremas, tais como o abjeto, o repulsivo e/ou o repugnante.

Porém, se é verdade que personagens e situações são com frequência equivalentes e as condições físicas dos seus corpos ciclicamente distópicas ou disfuncionais, essas constantes não as transformam em personagens-tipo, tal como as conhecemos nos contextos periodológicos do Romantismo ou do Realismo, por exemplo, com os seus modelos representacionais próprios e de molde a corresponderem a tipos psicossociais que o recetor facilmente reconhece como relativamente familiares e classificáveis, porque de algum modo correspondem a categorias específicas e distintas de personagens com forte enraizamento no contexto ou no horizonte de expectativa desse mesmo recetor.

Num dos seus textos consagrados a esta questão, escreve Carlos Reis:

Tenha-se em conta desde já que o *tipo* deve ser entendido como uma subcategoria da personagem, emergindo a sua figuração em tempos literários e ideológicos que justificam a sua presença. [...] Sendo assim, o tipo, apresentando-se embora como figura individualizada (com nome próprio, para nos entendermos), não perde contacto com um

coletivo em que se insere e com dominantes sociais e psicológicas desse coletivo. [...] A nossa percepção do tipo contempla, então, propriedades sociais, psicológicas ou físicas que podemos sumariar num só vocábulo ou numa frase curta: o agiota, o avarento, o jornalista são, então, emblemas de profissão, de mentalidade ou de classe social que, uma vez reconhecidos como tais, impedem a surpresa, no que toca aos seus comportamentos numa ação narrativa [...] Do que fica dito resulta o seguinte: o tipo, enquanto personagem que age de forma redundante e previsível, dificulta ou até inviabiliza o insólito; é *contra o típico* que o insólito ousa afirmar-se como tal. A isto acrescento o seguinte: não sendo exclusivo do realismo, é sobretudo nele que o tipo acentua o potencial de crítica social que lhe é inerente. (2015, p.105-106)

Convencionalidade e previsibilidade são, por conseguinte, dois atributos próprios das personagens-tipo e antagónicos da categoria do insólito, bem como das suas variantes ou modalidades consideradas neste estudo (do estranho ao abjeto ou ao repugnante). Como tal, eles situam-se fora da órbita das personagens beckettianas, que têm essencialmente como desígnio figurar metaforicamente a condição humana, sobretudo nesse mundo “pós-ético” ou “pós-Auschwitz” que assombrava a humanidade de então. Por outras palavras, estas personagens pertencem a uma escala que está para além da sua origem geográfica, do seu meio sócio-económico e/ou cultural (amiúde neutros ou indiferenciados) ou de outros aspetos imprescindíveis na figuração de personagens-tipo.

Eis por que, não obstante o humor negro e/ou farsesco tão recorrente nas obras em estudo, nestas opera-se simultaneamente

uma transgressão desconstrutiva da pragmática utilitária patente no texto cômico ou paródico convencional, o qual partilha registo “morigerador” e registo lúdico.

Enfim, longe de ser uma obra de entretenimento de um público mais ou menos burguês ou conservador nos seus horizontes estético-literários, nela dificilmente o coletivo humano se revê de forma imediata. Somente numa especularidade física e metaforicamente deformante — de que o corpo, no seu hiperbólico rebaixamento mas também na sua inegável humanidade, é claramente o protagonista omnipresente —, a sua leitura se torna viável e frutífera.

É nesse sentido que deveríamos entender as marcantes palavras de Élisabeth Angel-Perez:

[...] dans ce monde post-éthique [...] le corps beckettien, comme le corps du déporté, est également celui pour qui la capacité à pleurer est la marque indéfectible de son humanité. [...] Chez Beckett, le corps deshumanisé, animalisé [...] contraste avec le corps, paradoxalement précieux à l'occasion, maintenu en souffrance. (2006, p.31-32)

Na verdade, risíveis ou pungentes, ou tudo isso indissociavelmente ligado e significativa, estas personagens e, de modo muito particular, as figurações dos seus corpos insólitos, deixam no leitor/espectador uma inolvidável ressonância, constituindo-se ao mesmo tempo como um memorial a um mundo sob muitos aspetos “pós-ético”, cujo legado ainda hoje nos assombra e ensombra.

REFERÊNCIAS

- ABIRACHED, Robert (1978). *La Crise du Personnage dans le Théâtre moderne*. Paris: Ed. Grasset.
- ADORNO, Theodor W. (2008). *Notes sur Beckett*. Caen: Ed. Nous.
- ANGEL-PEREZ, Élisabeth (2006). *Voyages au bout du possible: Les Théâtres du Traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*. Paris: Ed. Klincksieck.
- ANZIEU, Didier (1996). "Sur Beckett". In: *Créer Détruire*. Paris: Dunod.
- BATAILLE, Georges (1957). *L'Érotisme*. Paris: Ed. De Minuit.
- BECKETT, Samuel (1972). "Dis Joe". In: *Comédie et Actes divers*. Paris: Ed. De Minuit.
- _____. (1972). "Acte sans Paroles II". In: *Comédie et Actes divers*. Paris: Ed. De Minuit.
- _____. (1972). "Comédie". In: *Comédie et Actes divers*. Paris: Ed. De Minuit.
- _____. (2004). *Tous ceux qui tombent*. Paris: Ed. De Minuit.
- _____. (2010). *Dias Felizes*. Lisboa: Ed. Estampa.
- _____. (2003). *Malone está a morrer*. Lisboa: Ed. Dom Quixote.
- _____. (2006). *Novelas e Textos para Nada*. Lisboa: Ed. Assírio & Alvim.
- CURTIS, Jerry L. (1994). "Samuel Beckett's Claustrophobic Prisoners". In: *The Imprisoned Hero in Camus, Beckett, and Desvignes*. Knoxville: New Paradigm Press.
- GROSSMAN, Évelyne (2004). *La Défiguration*. Paris: Ed. du Seuil.
- HUBERT, Marie-Claude (1987). *Langage et Corps fantasmé dans le Théâtre des années cinquante*. Paris: Libr. José Corti.
- REIS, Carlos (2015). *Pessoas de Livro: Estudos sobre a Personagem, caps.1,3,4,5*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- _____. (2006). "Narratologia(s) e teoria da Personagem". In: REIS, Carlos (coord.). *Figuras da Ficção*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, FLUC.
- ROSA, Armando Nascimento (2000). *Falar no Deserto: Estética e Psicologia em Samuel Beckett*. Lisboa: Ed. Cosmos.

05

ALDEIA INSÓLITA

Maria Célia Martirani Bernardi Fantin

Recebido em 25 ago 2016.

Aprovado em 27 set 2016.

Maria Célia Martirani Bernardi Fantin: Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP; inscrita no Programa de Pós-Doutorado em Estudos Literários da UFPR; atuação no Mestrado em Estudos Literários UFPR (Literatura e Cinema); produção bibliográfica mais significativa: FANTIN, Maria Célia. *The art of narrative in Alessandro Baricco*. Edition Nº. 1. Germany: VDM Publishing House, May 2010; MARTIRANI, Maria Célia. Tradução: *Alfabetos* de Claudio Magris, Curitiba: Editora UFPR, 2012; MARTIRANI, Maria Célia. *Lucida follia: saggi di letteratura dal boom ispanico ad Alessandro Baricco*, Firenze: Franco Cesati Editore, 2016; participação no grupo de pesquisa: “Literatura e outras artes” do Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da UFPR; áreas de interesse: Literatura Comparada, Literatura e Cinema, Tradução, Estudos multiculturais; link de acesso ao CV_Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5033503866367056>; <http://www.escavador.com/sobre/3320597/maria-celia-martirani-bernardi-fantin>; email: mariacelia.martirani@gmail.com

Resumo: O presente estudo visa propor uma reflexão sobre as manifestações do fantástico, na obra *Cenas da vida na aldeia*, de Amós Oz (2009). Para tanto, tomamos como conceituação teórica básica as noções postuladas por Tzvetan Todorov em

Introdução à literatura fantástica (2008), além do instigante ensaio de Francesco Orlando: *Estatutos do sobrenatural na narrativa* (2009), que amplia o leque de possibilidades de análise do gênero. Em nosso entendimento, a obra de Amós Oz não se filia à tradição das tendências fantásticas que lançam mão explicitamente do sobrenatural gótico ou fantasmagórico, mas explora ao máximo o que pode haver de inverossímil e inusitado nas contradições do próprio comportamento humano, fazendo irromper, ironicamente, o absurdo e o insólito na mais absoluta banalidade cotidiana.

Palavras-chave: Insólito; Fantástico; Amós Oz.

Abstract: This study aims to propose a reflection on the great manifestations in the book *Scenes of village life*, Amos Oz (2009). Therefore, we take as basic theoretical concepts the ideas postulated by Tzvetan Todorov in *Introduction to fantastic literature*, in addition to thought-provoking essay by Francesco Orlando *Supernatural statutes in the narrative* (2009), which expands the range of gender analysis possibilities. In our view, the work of Amos Oz is not affiliated to the tradition of fantastic trends that throw hand explicitly Gothic or Supernatural, but makes the most of what could be the unlikely and unusual in the contradictions of human behavior itself, making break, ironically the absurd and the unusual in absolute everyday banality.

Key-words: Absurd; Fantastic; Amós Oz.

A aldeia de Tel Ilan, próxima a Tel Aviv, surge em *Cenas da vida na aldeia*, de Amós Oz (2009), como um tópos que, antes de tudo, pretende se configurar como um daqueles *locus amoenus* descritos nos estudos de literatura medieval dedicados à recorrência das chamadas “paisagens ideais”.

É dessa maneira que esta aldeia de Oz se enquadra, a princípio, perfeitamente, nas descrições propostas, por exemplo, por Ernst Robert Curtius em *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Seriam elementos essenciais dos “lugares amenos” a presença de árvores (uma ou várias), bosques, campinas, fontes de regatos, com possíveis variantes como canto dos pássaros, flores, sopros de brisa. É também desses cenários cantados por vários poetas da antiguidade clássica (Teócrito, Virgílio, Petrônio e tantos outros) que surgem muitos dos temas caros à poesia pastoril e arcádica (1996, p.254-258).

Os desdobramentos desses topos literários, sobretudo a partir da épica filosófica de fins do século XVII, passarão a assumir múltiplas formas em suas descrições do paraíso terrestre. Daí por que, nas palavras de Alain de Lille, “a residência da Natureza que oferece o máximo de beleza natural” seja o “lugar dos lugares”, cujas delícias são enriquecidas com especiarias, bálsamo, mel, vinho, cedros e abelhas, além de ornatos mitológicos (1996, p.256).

Assim é que a aldeia aqui representada vem descrita, logo às primeiras páginas, com toda a exuberância da natureza dadivosa, como uma das mais belas paisagens de Israel, um “lugar dos lugares”:

É lindo este lugar de vocês, senhor Tselkin! Espantoso! É a verdadeira Provence do Estado de Israel. Qual! Provence! Toscana! E essa sua paisagem! O bosque! Os vinhedos! Tel Ilan é simplesmente a aldeia mais encantadora de todo esse Estado tão levantino. Muito bonito! (OZ, 2009, p.9)

Desculpe! Aqui nesta sua linda varanda não dá para sentir como o dia está quente. Hoje está

muito quente. Muito! E, no entanto, apesar do calor intenso – assim mesmo este lugar é encantador! Tel Ilan é sem dúvida a aldeia mais bonita do país! Provence! Não Provence! Toscana! Florestas! Vinhedos! Casas campestres de cem anos atrás, telhados vermelhos e ciprestes tão altos! (OZ, 2009, p.14)

Mas o que se esconderia nas sombras dos bosques, nos entremeios da paisagem generosa e complacente dessa espécie de ordem cósmica ancestral?

Como são os veios, os sulcos ocultos debaixo da pele intacta desse resistente ser-aldeia, tão bem personificado pelas vozes que a narram?

A aldeia era antiga e sonolenta, uma aldeia de mais de cem anos, com árvores grossas e telhados vermelhos e pequenas propriedades agrícolas, muitas das quais já se haviam transformado em tabernas que vendiam vinhos fabricados em adegas caseiras, azeitonas apimentadas, queijos feitos em casa, condimentos exóticos, frutas raras e trabalhos de macramê. (OZ, 2009, p.47)

De fato, o que constataremos, no curso da narrativa, é que o irretocável desse tópos assim idealizado se configura apenas para servir como cenário, para que nele se instaure, por meio de rupturas e contrastes, o inusitado, o estranho, o insólito. Melhor dizendo, cada uma das cenas que compõem o todo da obra sugere algo de impalpável, o que jaz subjacente à aparência de vida rotineira e tranquila, que carrega o puro ar local com o peso do que parece viver sob constante ameaça. Aliás, o universo alegórico que aqui se propõe, tangenciando situações, às vezes absurdas, kafkianas

ou que configuram o limite da exacerbação da espera, como em algumas narrativas de Dino Buzzati¹, não poderia deixar de remeter — ainda que indiretamente — ao contexto dos eternos conflitos entre palestinos e israelenses.

Sabe-se que, hoje, um dos autores israelenses mais conhecidos por suas iniciativas pacifistas é Amós Oz, detentor do Prêmio da Paz da Feira do Livro de Frankfurt. Sua postura crítica, antimilitarista e conciliadora, alinhada, por exemplo, a de alguns intelectuais e cineastas do porte de Amos Gitai (*Kippur*, 2000) e Eran Riklis (*Lemon Tree*, 2008), entre outros, rendem-no, em boa medida, *persona non grata* em sua própria terra natal.

É claro, então, que as amenidades da aldeia idealizada como lugar paradisíaco passarão, necessariamente, pelo processo de deterioração, em que nada ou ninguém se mantém intacto, já que, diante das guerras constantes do Oriente Médio, a vida real é sempre turbulenta e amedrontadora. Embora seja muito compreensível que o autor reitere — em entrevistas concedidas mundo afora — que não faz uso da ficção com o propósito explícito de retratar a realidade, já que a literatura não pode ser refém do que Carlos Fuentes, por exemplo, denominou como o “aprisionamento das grades do real”², evidencia-se, nesta antologia, a transfiguração de espaços e situações que remetem, inevitavelmente ao absurdo das catástrofes que vivemos todos os dias na contemporaneidade. A

1 Referimo-nos aqui especificamente ao romance *O deserto dos tártaros* (1984) do famoso autor italiano, em que o protagonista Giovanni Drogo, militar de carreira, designado a viver em uma fortaleza, preparando-se para o ataque dos tártaros, acaba por ver toda sua vida desperdiçada, numa longa e torturante espera.

2 A propósito, gostaríamos de remeter à obra *Geografia do romance* (2007) de Carlos Fuentes, em que o autor reitera a urgência de exorcizar as mais que conhecidas bruxas que assombraram os escritores de sua geração, as rígidas exigências do cânone realista: realismo x fantasia; nacionalismo x cosmopolitismo; compromisso x formalismo.

esse respeito, vale conferir o que se afirma em *Sensação de perda que mobiliza é tema de livro de Amós Oz*, de Ubiratan Brasil, de O Estado de S. Paulo, de 24 de outubro de 2009:

Tel Ilan, o espaço físico de Cenas da Vida na Aldeia, é um local fictício, que se soma agora à farta tradição literária de cidades imaginárias, mas Amós Oz insiste em afirmar que não utiliza a ficção para retratar a atualidade - ainda que os habitantes de seus contos tragam vestígios de pessoas com quem convive e o espaço físico se assemelhe a diversos kibutz israelenses, o escritor é enfático: essas páginas contam apenas histórias. Eterno candidato ao prêmio Nobel de Literatura, Oz prefere militar pela paz entre palestinos e israelenses em artigos ácidos, que não poupam nenhum governo. “O final do conflito depende de nossa atitude”, afirma ele ao Estado, em um inglês manso, preciso, mas carregado de determinação”. (2009, disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,sensacao-de-perda-que-mobiliza-e-tema-de-livro-de-amos-oz,455810> acesso em: 10-agosto-2016)

Seria muito redutor tentar classificar todo engenho literário de Amós Oz como o de mera filiação à vertente da literatura conhecida como fantástica. Mas há que se reconhecer que, nessas cenas de vida na aldeia, a força e a complexidade do narrar estão justamente nas rupturas com a ideia de perfeição e de bom acabamento do *locus amoenus*, a partir da escolha de uma série de elementos que compõem o que se vem estudando na teoria literária como “configurações do insólito”.

A obra *Introdução à Literatura Fantástica*, de Tzvetan Todorov (2008), é fundamental quando se pretende tratar desse tema. Seu mérito foi o de formular uma definição do gênero a partir da

contribuição de vários teóricos, tais como Vladimir Sergueievitch Soloviov, Montague Rhodes James e dos especialistas franceses Castex, Caillois e Vax.

Com efeito, por exemplo, no entendimento do escritor francês Roger Callois, retomado por Todorov, a chave de entrada para a compreensão desse gênero está, precisamente, no conceito de ruptura enquanto um escândalo da racionalidade, uma laceração, uma irrupção insólita, quase insuportável, no mundo da realidade:

O fantástico é, assim, ruptura da ordem reconhecida, irrupção do inadmissível dentro da inalterável legalidade cotidiana, e não substituição total de um universo real por um exclusivamente fantasioso. O fantástico significa violação de uma regularidade imutável [...] O procedimento essencial do fantástico é a *aparição*: é o que não pode aparecer mas aparece, em um ponto e instante precisos, no coração de um universo perfeitamente peculiar em que se pensava, sem razão, que o mistério tivesse sido eternamente banido. Tudo parece como hoje e como ontem: tranquilo, banal, sem nada de insólito, e eis que, ou insinuando-se lentamente, ou surgindo de súbito, se manifesta o inadmissível. (*Apud* CESERANI, 1996, p.47)

Embora a obra de Todorov tenha se tornado referência obrigatória a quem queira se dedicar ao tema, há outras possibilidades de análise, revendo os postulados do famoso linguista búlgaro. É o que propõe, por exemplo, o instigante ensaio de Francesco Orlando: “Estatutos do sobrenatural na narrativa” (2009), que amplia o leque de possibilidades de análise do gênero, trazendo à luz uma teorização bastante original, buscando

dialogar sutilmente com o conceito de “fantástico” elaborado por Todorov, que o entendia, em síntese, como “a hesitação diante do sobrenatural” (2009, p.254). Segundo Orlando, haveria muito mais a indagar a respeito, já que, após Freud, não faria mais sentido falar num irracional contraposto a uma racionalidade, sendo mais adequado falar em racionalidades distintas, mais ou menos tolerantes ou exigentes. Nesse tipo de abordagem, tende-se a levar em conta a “estrutura do inconsciente”, que se mostraria fecunda para a teoria e a análise da literatura. Os estudos freudianos relevantes para tratar do fantástico ou do sobrenatural em literatura seriam, assim, os que se referem à “psicogênese do chiste”, mais especificamente ao “gosto pelo absurdo” e pelos “jogos infantis com as palavras”:

Qualquer que seja o motivo que leva a criança a iniciar esses jogos, creio que, em seu desenvolvimento posterior, ela própria desiste deles pela consciência de que são absurdos, divertindo-se algum tempo com eles devido à atração exercida pelo que é proibido pela razão. Usa agora tais jogos para se evadir da pressão da razão crítica. Muito mais poderosas são as restrições impostas à criança durante o processo educacional, quando se a introduz no pensamento lógico e na distinção entre o que é falso e verdadeiro na realidade; por essa razão a rebelião contra a compulsão da lógica e da realidade é profunda e duradoura. *Mesmo o fenômeno da atividade imaginativa pode ser incluído nessa categoria.* (FREUD, 1996, p.122-23)

Conforme o que propõe o estudioso italiano, o que mais interessa para o estudo em questão é a última linha em itálico do excerto extraído da obra de Freud, porque ela apresenta o mesmo

prazer como origem da literatura em geral e da literatura com temas sobrenaturais em particular. Qualquer literatura requer a presença simultânea de instâncias opostas, e é em si mesma uma formação de compromisso: entre o real e o irreal.

Daí, porque, conclui que a “hesitação” proposta por Todorov é um conceito necessário, mas insuficiente, na medida em que, sob a temporalidade mais linear e lábil, suas soluções se tornam quase indiferentes:

Como designar o conceito, após a devida adequação? Levando em conta que o medo tem raízes numa profundidade onde é indelével o sopro do sobrenatural, não é preciso se preocupar senão com a tematização da dúvida: pouco importa o quanto se prolonga e como é solucionada. Burke (ao dizer que a escuridão é necessária para o terror, e a causa de seus poderes reside em “nossa ignorância das coisas”) nos autoriza a falar num sobrenatural não de *incerteza*, e sim de *ignorância*. (ORLANDO, 2009, p.268)

Seja como for, tanto a *hesitação* todoroviana, quanto a *ignorância* de Burke ou a *potência da atividade imaginativa* preconizada por Freud, além da *irrupção do inadmissível* de Caillois podem ser encontrados em vários episódios da obra que aqui buscamos analisar. Entre eles, escolhemos o intitulado: “Os que cavam”.

Neste flagrante de cena da aldeia, vivem numa extremidade de Tel Ilan o ex-deputado Pessach Kedem — ‘um velho corcunda, alto, irascível e vingativo, de oitenta e seis anos, todo tendinoso e nodoso, áspero, a pele parecendo casca de oliveira’ (OZ, 2009, p.43) —, sua filha Rachel Franco:

[...] uma viúva bonita e bem cuidada com cerca de quarenta e seis anos, professora de literatura na escola da aldeia, sempre vestida com bom gosto, com largas saias em agradáveis tons pastel que combinavam com os de sua echarpe, calçando mesmo durante o trabalho na escola sapatos de salto alto e usando delicados brincos, e às vezes também um fino colar. (OZ, 2009, p.46)

Além dos dois, também, o jovem árabe Adel:

[...] um rapaz encurvado, tímido, mas também falastrão, que usava óculos pequenos demais, como se os tivesse tirado de um menino ou como se os preservasse desde sua infância. Esses óculos estavam amarrados num cordão e revelavam uma frequente tendência a embaçar na umidade, o que o obrigava a limpá-los e a tornar a limpá-los na manga da blusa que ele sempre vestia sobre amarfanhadas calças jeans. Em sua bochecha esquerda tinha uma covinha que lhe emprestava um ar infantil um pouco envergonhado. Só se barbeava no queixo e ao lado das orelhas, pois o resto de seu rosto ainda era liso e imberbe. (OZ, 2009, p.61-62)

Há vários aspectos desta cena que chamam a atenção. O fluxo da narrativa corre com certa calma ao descrever, em minúcias, os personagens nela envolvidos, apresentando, inclusive, como interessante ponto de reflexão o fato de que, nessa casa, convivem israelenses e um estudante universitário árabe, em aparente harmonia.

Além de ajudar Rachel a limpar o jardim e contribuir com certas tarefas domésticas, Adel é o personagem escritor que se dirige para Tel Ilan, pois pretende escrever um livro em que as aldeias árabes

e israelenses possam ser vistas comparativamente. Acredita ele que há, entre elas, no fundo, muitas semelhanças, para além de toda diversidade e hostilidade do ódio separatista. Logicamente, percebe-se no relato de Adel uma intencionalidade pacifista que, por si só, destoaria do contexto real que envolve aqueles países.

Mas o fator-surpresa, o elemento inesperado que acabará por gerar a verdadeira ruptura com a inalterabilidade cotidiana é o fato de que o velho, à noite, quando todos dormem, passa a ouvir estranhos rumores no subterrâneo da casa, que lembrariam sons de picaretas, como se alguém lhe escavasse a base.

No início, Rachel analisa a fala do pai como a de um homem ansioso e insone que sofreria de alucinações, decidindo, inclusive, aumentar-lhe a dose de sonífero. Mas, aos poucos, o aparente equilíbrio de uma vida regular e amena vai cedendo espaço ao barulho das escavações, que também será ouvido por Adel, para ao fim, correspondendo a uma inquietação anímica da professora, ser ouvido por ela.

A falta de retoque da cena está no final abrupto de uma ameaça, que se revela paulatina e joga o leitor na mesma espécie de abismo em que acabam sendo lançados os protagonistas.

Elementos recorrentes em todos os episódios da obra são os da invasão e os da dilacerante espera. Sejam hóspedes invasores, estranhas aparições, esperas vãs, cada uma das cenas permanece em aberto, inacabadas propositalmente, no contraponto necessário ao pano de fundo da aparente amenidade da aldeia idealizada. É por esse tipo de artifício, exatamente o de criar o inadmissível, interferindo na ordem comum das coisas, além do acento

profundamente irônico, que a maestria de Amós Oz se reafirma, como hábil artesão de narrativas.

A fim de retratá-los fidedignamente, há detalhes preciosos na descrição dos habitantes do lugar. Uma série de tipos desfila, cada qual com suas idiossincrasias. São anunciados, abrindo cada um dos episódios, como: “Os que herdaram, Os que são próximos, Os que cavam, Os que se perdem, Os que esperam, Os que são estranhos e Os que cantam”.

No modo como são elencados, há o toque do coletivo que, embora foque o que cada um desses aldeões apresenta como marca própria e individual, jamais os distancia da noção de “espécie humana”, da ampla comunidade a que pertencem. Nos títulos desses capítulos, o aldeão, por mais circunscrito que seja à sua aldeia, habitante de Tel Ilan, sai do particular ao geral, extrapola o regional e o provinciano e se identifica com os aldeões do universo, na grande aldeia humana global que herda, aproxima-se, cava, perde-se, espera, estranha-se e canta. A problemática existencial dos seres da aldeia é, enfim, a mesma dos seres que habitam o mundo. Talvez, um pouco como o pequeno rio da aldeia pessoana de Alberto Caeiro comparado ao Tejo, que, embora aparentemente insignificante, vai desaguar nos rios do mundo, ou como as veredas do sertão de Rosa, caminhos e descaminhos da vastidão desse mesmo mundo...

Assim nos irmanamos, reconhecemo-nos e a literatura, ainda que reforçando particularidades, é capaz de ecoar amplos traços de nossa singular humanidade.

Importa também notar que a escolha por esse tipo de espaço ficcional não é, em nada, aleatório. Propositalmente, nos

diversos episódios que compõem estas *Cenas da Vida na Aldeia*, o narrador investe ironicamente, de tal modo, no contraste entre o rural e o urbano, que o que se obtém, ao fim e ao cabo, é tão pueril, como alguns temas ingênuos, altamente idealizados, que costumavam frequentar certas composições infantis em bancos de escolas de outrora. E o que resulta desse tipo de procedimento é o da sensação de profundo estranhamento, já que é praticamente impossível imaginar lugares apaziguados e amenos (ainda que aldeões), em terras que, sabidamente, vivem em eterno conflito. A inverossimilhança é tamanha que toca as notas do absurdo. É dessa dissonância – aqui elevada à máxima potência – que a estrutura narrativa de Oz se nutre. Senão vejamos:

Beni Avni [...] ergueu o olhar para o quadro-negro, onde estava escrito com a mesma caligrafia feminina: “Comparar a vida tranquila da aldeia com a ruidosa vida urbana – favor entregar até quarta-feira, o mais tardar.” Embaixo dessa inscrição viam-se as palavras: “Deve-se ler muito bem em casa os três próximos capítulos, e se preparar para responder a todas as perguntas de cor.” Na parede estavam pendurados os retratos de Herzl, do presidente do Estado de Israel e do primeiro-ministro, assim como alguns cartazes ilustrados, num dos quais estava escrito: “Os amantes da natureza protegem as flores silvestres.”

As carteiras amontoavam-se confusamente, como se os alunos as tivessem empurrado em sua arremetida para a saída ao primeiro toque da campainha. Nos parapeitos das janelas, os gerânios pareciam ressecados e maltratados. Diante da mesa do professor estava pendurado um grande mapa de Eretz Israel com um grosso círculo verde

em torno da aldeia Tel Ilan, entre as montanhas da região de Menashé. [...] Beni Avni saiu da sala e, mancando um pouco, continuou a perambular por mais algum tempo pelos corredores vazios. Gotas de sangue pingavam de sua mão ferida e sinalizavam seu percurso. (OZ, 2009, p.128-129)

O que depreendemos do episódio acima pode ilustrar, de certa forma, o processo de construção e desmantelamento a que nos referimos anteriormente, quando buscamos nos ater às estratégias do narrar que aqui se apresentam. No pequeno ambiente escolar, que, idealizadamente, visa enaltecer a paisagem irretocável da aparente vida tranquila do campo, emoldurada no mapa estático fixado na parede, surge o homem que perambula, mancando pelos corredores e de cuja mão goteja o sangue a sinalizar-lhe o percurso.

O insólito, assim, se anuncia para criar a brusca ruptura com a placidez e a amenidade tão bem construídas previamente, como que para fazer estremecer o quadro paisagístico de Tel Ilan, trazendo-o abruptamente ao chão.

É dessa forma que, inevitavelmente, pouco a pouco, a aldeia de Oz vai sendo violada, ou por meio de estranhas escavações a solapar-lhe a base, ou de angustiantes esperas dos que insistem em não chegar, ou pela chegada insólita de hóspedes invasores, ou ainda por sombras de idílios de amores vãos.

Do ponto de vista procedimental, a cada novo episódio, o narrador em terceira pessoa, inicialmente reforça as características aldeãs de Tel Ilan, que assume a letargia e a fixidez de certos vilarejos interioranos, em que tudo se arrasta e as horas demoram a passar. Tal estratégia narrativa, na verdade, carrega nas tintas dessa paisagem irretocável, bucólica, provinciana para configurar

a rotina de uma estabilidade quase palpável, em que nada parece sair dos eixos ou do lugar. Tem-se sempre a impressão de que não há espaço para o imprevisível, num lugar em que – aparentemente – tudo segue o ciclo natural da vida, sem grandes sobressaltos. Mas exatamente por não deixar nada entreaberto, pintando, por meio das descrições estáticas e, ao mesmo tempo, vigorosas da velha aldeia, um quadro em que as cores locais obedecem aos ditames autorreferentes de exuberância e normalidade, é que se prepara o caminho para o surpreendente. Melhor dizendo, por meio desse tipo de procedimento narrativo altamente irônico, a paisagem paradisíaca ancestral da aldeia, aos poucos, mostra seu avesso, revelando o que ali se esconde. E o expediente estilístico escolhido para tanto é a articulação de elementos estruturais que colaboram para construir o “insólito”.

Vejamos como isso se verifica, por exemplo, no conto intitulado “Os que esperam”. A descrição da aldeia, logo de saída, é minuciosa e exuberante:

Tel Ilan, uma aldeia antiga que já completara cem anos, era cercada de pomares e jardins frutíferos. Nos declives das colinas a leste estendiam-se vinhedos de uvas viníferas. Do outro lado da estrada, renque após renque, cresciam amendoeiras. Os telhados, com suas telhas vermelhas, estavam imersos no espesso verde das copas de velhas árvores. Muitos dos habitantes ainda se dedicavam à agricultura e tinham como ajudantes trabalhadores de fora, que moravam em cabanas nos fundos dos quintais. Mas alguns dos homens da aldeia já tinham arrendado suas propriedades e viviam de alugar quartos a visitantes, de galerias e butikues da moda, assim

como de trabalho externo [...] E ao meio-dia de toda sexta-feira as ruas da aldeia se esvaziavam e todos os moradores se deitavam para descansar atrás de persianas cerradas. (OZ, 2009, p.113-114)

É dentro desse cenário que se nos apresenta o presidente do Conselho da aldeia, Beni Avni, um homem alto e magro, cujas roupas são um tanto quanto desleixadas, mas que tem um andar resoluto e uma expressão atenta e curiosa, como a dizer sempre: “Eu gosto de você e gostaria que me contasse mais sobre você mesmo” (OZ, 2009, p.114).

Aparentemente, Beni se mostra muito educado e cordato; alguém capaz de administrar a vida com sensatez e equilíbrio, além de tratar com o máximo respeito todos os que dele necessitam. Mas eis que, em meio aos dias sempre iguais, seguindo os mesmos hábitos rotineiros, recebe em seu escritório a visita de Adel, o jovem árabe que já aparecera no episódio anterior e que aqui surge apenas como portador do inusitado³. Com efeito, este vai à procura do conselheiro para lhe entregar um bilhete:

Adel hesitou um pouco, sentou na beira da cadeira sem se recostar, e disse:

- É o seguinte. Sua esposa me viu andando em direção ao centro e me disse para passar por aqui no caminho e lhe entregar uma coisa. Ou melhor, uma carta.

Beni Avni estendeu a mão e recebeu de Adel o bilhete.

- Onde você a encontrou?

3 Um expediente recorrente nos diversos episódios do livro é a aparição de um ou outro personagem já apresentados ao leitor, transitando por aqueles espaços narrativos, como se circulassem por entre as vielas da aldeia, tal qual fio condutor a alinhar as partes do mesmo bordado, buscando obter a coesão entre um conto e outro.

- Ao lado do Jardim da Recordação.
- Em que direção ela foi?
- Não foi. Ficou sentada num banco.

[...] Beni Avni abriu o bilhete dobrado e nele encontrou, na caligrafia redonda e serena de Naava, numa folha arrancada da caderneta da cozinha, as quatro palavras:

“Não se preocupe comigo.” (OZ, 2009, p.115)

A anunciação do insólito, neste conto, é muito sutil. Fugindo da cena rotineira vivenciada pelo casal, a esposa apenas pede, por meio de um singelo bilhete, extremamente sucinto, que o marido não se preocupe com ela. Ponto e basta.

O que de início é apenas um mero aviso, conforme a narrativa avança, transforma-se em longo e angustiante ritual de busca e de espera. O espectro de Naava está em toda parte da casa, como se tivesse impregnado totalmente o ambiente, o ar da casa em que vivem. Para intensificar a ausência da mulher que, aos poucos se instaura, os detalhes são minuciosos e precisos, acentuando o ritmo de normalidade, de corriqueiro cotidiano, em que a aberração é a falta de Naava. A ênfase aos detalhes exacerba a morosidade característica desses espaços aldeões, em que o tempo parece se arrastar lento, tanto quanto os pêndulos de velhos relógios, que badalam as horas pesadamente. Mal comparando seria como se, habituadíssimos a ver o mesmo quadro na parede, por muito tempo, de repente e de modo surpreendente e absurdo, déssemos pela falta de um de seus elementos constituintes:

Em vão Beni Avni procurou um bilhete de Naava no lugar de sempre, sob o vaso, na sala. Mas sobre

a mesa da cozinha esperava-o o seu almoço, um prato coberto com outro prato para que a comida não esfriasse: um quarto de frango, purê de batata, cenoura cozida e ervilha. À esquerda e à direita, uma faca e um garfo, e embaixo da faca um guardanapo dobrado. Beni Avni esquentou seu prato por dois minutos no micro-ondas, pois, apesar de estar coberta, a comida já esfriara um pouco. Enquanto isso tirou da geladeira uma garrafa de cerveja, que verteu num copo grosso. Depois se sentou para comer e comeu com voracidade, mas sem gosto, enquanto ouvia o rádio, que transmitia música leve com longos intervalos comerciais. Em um desses intervalos pareceu-lhe ter ouvido os passos de Naava no caminho de entrada da casa. Ele se levantou, foi até a janela da cozinha e olhou para fora durante muito tempo, mas o quintal estava deserto; entre os espigalheiros e os trastes ali amontoados viam-se apenas um varal de carroça desmontado e duas bicicletas enferrujadas. (OZ, 2009, p.118)

A angústia da falta se mistura ao mistério do paradeiro da mulher, cuja sombra continua a perambular pela mente de Beni, de modo quase tangível:

Beni Avni despiu a roupa de baixo, entrou no chuveiro, regulou a quentura da água e banhou-se demoradamente. Enquanto se banhava pensou ter ouvido a porta ranger. Assim, ainda se enxugando, ergueu a voz e chamou, Naava? Mas não houve resposta. (OZ, 2009, p.119)

Inconformado, ele vai ao estúdio onde ela costumava modelar figuras de barro de criaturas imaginárias. Procura pela esposa em cada ângulo, vão, fresta da casa, como um cego que tateia, à esmo, algum vestígio de presença. O que intensifica mais ainda a ruptura

do inusitado desaparecimento é a ênfase dada pelo narrador a tudo que remete e lembra Naava, de modo a fazer com que ela continue ali, onipresente, mesmo sem o estar:

Dirigiu-se ao quarto para deitar e descansar. Junto à cama estavam os chinelos de Naava, pequenos, coloridos e um pouco gastos nos calcanhares, como dois barcos de brinquedo. Por quinze ou vinte minutos Beni ali ficou sem se mover, deitado de costas e com os olhos fixos no teto. (OZ, 2009, p.120)

Depois da primeira fase de surpresa e inércia que o tomam, resolve sair à procura dela e então tem início a longa perambulação pela escola em que lecionava, pelos lugares que costumava frequentar, pelos trajetos que os dois perfaziam juntos. A partir desse momento, a narrativa muda de rumo, saindo do detalhismo descritivo das cenas introdutórias, numa investida de tom mais memorialístico.

De modo gradual, enquanto empreende a incansável busca, a imagem bem constituída e aparentemente inabalável do Conselheiro passa a se decompor, de modo análogo à decomposição do cenário ideal de Tell Ilan, na cena da escola, descrita anteriormente.

A cada cena, retira-se um pouco daquela aura irretocável da cena inaugural, em que a aldeia resplandecia como o “lugar dos lugares”, para afinal se reduzir ao inferno na terra. O que se anuncia é a ameaça subliminar que, num crescendo, vai tomando forma até atingir o estágio de total devastação e ruína, descrito de modo apocalíptico no último capítulo, qual bomba relógio que fosse sendo alimentada ao longo da narrativa para, no rito derradeiro, explodir:

Durante toda a noite vapores pestilentos elevam-se do pântano verde. Um cheiro adocicado de

podridão se espalha entre nossas cabanas. Tudo que é de ferro oxida da noite para o dia, ervas peçonhentas derrubam as cercas, o bolor devora as paredes, a umidade faz a palha e o feno enegrecerem como carvão, mosquitos enxameiam por toda parte, nossos quartos estão cheios de insetos voadores e rastejantes. A própria poeira borbulha, pustulenta. Carunchos, traças e pulgões roem móveis, paraquitos de madeira e até telhas podres. O verão inteiro, nossas crianças padecem de furúnculos, eczemas e gangrenas. Os velhos morrem com as vias respiratórias decompostas. O odor fétido da morte exala também dos vivos. (OZ, 2009, p.176)

Era isso que se escondia por trás da amena *Tel Ilan*: arrancando-lhe as máscaras do fantástico, a realidade cruel e avassaladora escancara sua face mais verdadeira.

Para concluir, cabe lembrar o que propõe André Jolles ao afirmar que “a narração fantástica não contradiz as leis do realismo literário, mas demonstra que tais leis se transformam em um irrealismo quando a atualidade é considerada como totalmente problemática” (*Apud* CESERANI, 2006, p.64).

Talvez isso explique por que nestas *Cenas da vida na aldeia*, Amós Oz não se filie à tradição das tendências fantásticas que lançam mão explicitamente do sobrenatural gótico ou fantasmagórico, mas explore ao máximo o que pode haver de inverossímil e inusitado nas contradições do próprio comportamento humano, fazendo irromper, ironicamente, o absurdo na mais absoluta banalidade cotidiana.

REFERÊNCIAS

CALLOIS, Roger (1980). "Fantastique". *Apud*: CESERANI, Remo (2006). *O fantástico*. Curitiba: Editora UFPR. p.47.

CESERANI, Remo (2006). *O Fantástico*. Curitiba: Editora UFPR.

CURTIUS, Ernst Robert (1996). *Literatura europeia e idade média latina*. São Paulo: EDUSP & HUCITEC. p.254-258.

FREUD, Sigmund (1996). "Os chistes e sua relação com o inconsciente". *Apud*:

ORLANDO, Francesco (2009). "Estatutos do sobrenatural na narrativa". In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify. p.245-281.

JOLLES, André (1930). "*Einfache formen: legende, sage, mythe*". *Apud*: CESERANI, Remo (2006). *O fantástico*. Curitiba: Editora UFPR. p.64.

ORLANDO, Francesco (2009). "Estatutos do sobrenatural na narrativa". In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. Trad: Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify. p.245-281.

OZ, Amós (2009). *Cenas da vida na aldeia*. São Paulo: Cia das Letras.

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

06

**POR QUAL CAMINHO DEVEMOS IR?
UMA LEITURA DE *THE ROAD*,
DE CORMAC MCCARTHY**

Alysson Tadeu Alves de Oliveira (USP)

*Recebido em 02 set 2016.**Aprovado em 07 out 2016.*

Mestre em Letras pela USP, doutorando em Letras. Autor do ensaio “O Espectro do Capitalismo: uma leitura de Cosmópolis”, publicado na Revista Orson. Membro do grupo Sequências Brasileiras. Interessado nas áreas de Estudos de Cultura, Literatura de Língua Inglesa Contemporânea e Ficção-Científica. Lates: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4000246A7>. Contato: aly.oliveira@usp.br.

Resumo: Publicado em 2006, o romance *The Road*, de Cormac McCarthy, é uma narrativa apocalíptica, na qual dois personagens, pai e filho, atravessam um país desolado em busca de melhores condições de vida perto do mar. Esse artigo faz uma análise da obra a partir de conceitos formulados pelo crítico norte-americano Fredric Jameson de mapeamento cognitivo, utopia/distopia. Dessa forma relaciona a narrativa não apenas com o cenário dos EUA pós-11 de setembro, como também com a crise do capitalismo do século XXI.

Palavras-chave: Cormac McCarthy; Fredric Jameson; 11 de Setembro; Mapeamento cognitivo; Literatura Contemporânea.

Abstract: Published in 2006, Cormac McCarthy’s novel *The Road* is an apocalyptic narrative, in which a pair of

characters, father and son, cross a desolated country searching for better life conditions nearby the sea. This article brings a reading of the book from concepts formulated by North American critic Fredric Jameson such as cognitive mapping and utopia/dystopia. Not only is the narrative related to September 11's USA, but also with the crises of 21st century's capitalism.

Keywords: Cormac McCarthy; Fredric Jameson; 9/11; Cognitive Mapping; Contemporary Literature.

Most people who survive devastating disaster want the opposite of a clean slate: they want savage whatever they can and begin repairing what was not destroyed; they want to reaffirm they relatedness to the place that formed them.
(Naomi Klein, *The Shock Doctrine*)

Where I am, I don't know, I'll never know,
in the silence you don't know you must go on,
I can't go on, I'll go on.
(Samuel Beckett, *The Unnamable*)

Mapas são os instrumentos usados pelo o homem para se localizar no espaço. A certa altura, no romance *The Road* (2006), de Cormac McCarthy, um dos protagonistas, um garoto, olha em um mapa para tentar entender onde ele e o pai estão, e por qual caminho devem seguir para chegar ao seu destino. “O menino fez que sim. Ficou sentado olhando para o mapa [...] tudo em seu lugar. Justificado no mundo” (MCCARTHY, 2006, p.182)¹. A terceira frase “tudo no seu lugar”, no entanto, é mera ironia, pois, pai e filho atravessam um mundo desolado, pós-apocalíptico, em busca de refúgio onde acreditam que a vida poderá ser melhor.

1 Todas as citações, quando não informada edição brasileira, foram traduzidas por mim.

Mapas, explica Fredric Jameson, podem ser instrumentos para nos localizar não apenas no espaço, mas também no tempo, e, a partir daí, entendermos quem somos e o mundo que nos cerca. A isso, ele chama de Mapeamento Cognitivo (Cognitive Mapping): “a extrapolação da [...] análise espacial para o campo da estrutura social, ou seja, no nosso momento histórico” (JAMESON, 2000, p.283). Essa espécie de mapeamento talvez fosse mais útil ao garoto do romance do que apenas um geográfico apontando caminhos.

E a partir do conceito descrito por Jameson, pretendo aqui fazer um mapeamento cognitivo do romance, situando a narrativa no tempo e espaço, para, enfim, localizar quem são esses dois protagonistas, e como se relacionam com o mundo em que vivem. Jameson contribui para essa discussão também com suas formulações sobre utopia/distopia e ficção-científica, enquanto os conceitos como *already dead* e *new chronical*, formulados pelo crítico cultural Eric Cazdyn, ajudam-nos a compreender um pouco sobre o perfil dos personagens do romance.

Ao propor a localização da trama nos Estados Unidos contemporâneo – o livro é de 2006 – não podemos, é claro, deixar de lado o fantasma do 11 de Setembro, que paira, não apenas sobre o país, mas, sobre o mundo. Nesse sentido, é sintomático que o trauma apareça como um véu, que cai sobre os personagens, e o próprio romance seja incapaz de o figurar – explico mais sobre isso à frente. Alguns estudos dão conta exatamente da relação entre o trauma e os ataques de 2001, e, dessa forma, jogam uma luz sobre um dos aspectos mais intrigantes do livro: o que pode ter acontecido para destruir o mundo habitado pelos personagens do romance?

The Road é o décimo romance de Cormac McCarthy – autor de livros como *Blood meridian or The Evening Redness in the West* (1985) e *All the Pretty Horses* (1992) – e lhe rendeu o Pulitzer na categoria em 2007. Nele, Pai e Filho – dois personagens sem nomes próprios, às vezes, também tratados como Homem e Garoto – atravessam um país desolado, rumo ao sul, onde esperam encontrar melhores condições climáticas e se estabelecerem. Ao longo do caminho, cruzam com diversas pessoas, como ladrões, uma gangue de canibais, e, um idoso, supostamente, o único personagem no romance a ter um nome, Ely. Os poucos pertences da dupla estão num carrinho de supermercado, que eles empurram laboriosamente.

Em um ensaio introdutório de uma coletânea crítica sobre o escritor, Stephen Frye compara McCarthy com Dante dizendo que para ambos “o mundo se apresenta como um tipo de purgatório no qual humanos lutam por um tempo com o esmagador senso de que a existência material encobre um mistério transcendente” (2013, p.7). Em *The Road*, o mundo inteiro é esse inferno dantesco, devastado e coberto de cinzas – “As cinzas do mundo finado carregadas pelos ventos sombrios e mundanos para lá e para cá no vazio” (2006, p.11) – os animais morreram, e aos poucos, o que sobrou, como algumas árvores e humanos, perecem:

O mundo encolhendo em torno de um centro cru e entidades partíveis. O nome das coisas lentamente seguindo essas coisas rumo a serem esquecidas. Cores. Os nomes dos pássaros. Coisas para comer. Finalmente, o nome das coisas que se acreditavam verdadeiras. Mais frágeis do que eles haviam pensado. O quanto já tinha sumido? (MCCARTHY, 2006, p.88-9)

É curioso como, entretanto, jamais sabemos o que realmente aconteceu para deixar o mundo nesse estado. Alguns críticos (como o escritor William Kennedy, numa resenha elogiosa publicada no *The New York Times*) defendem que o cataclismo partiu de um acidente nuclear gerando aquilo a que vários deles se referem como um *nuclear winter*. Não há, porém, maneiras de precisar esta suposição. É, na verdade, mais fácil, a refutar, pois, um acidente nuclear traria consequências, como uma nuvem de radiação ou mutações, e nada parecido é mencionado no romance.

Outros críticos, no entanto, supõem um acidente natural, como um meteoro ou asteroide. Frye, num outro texto, alega que ambas suposições são plausíveis, e explica que o acidente atômico pode ser lido como “o resultado da maldade humana”, enquanto o meteoro seria “resultado de um desastre da natureza e a capacidade destrutiva do universo (2009, p.169).

O próprio McCarthy, porém, confessou numa entrevista ao “*The Wall Street Journal*” que nunca imaginou o que possa ter acontecido, pois, para ele, interessam as consequências, não as causas:

Muitas pessoas me perguntam. Eu não tenho uma opinião. No Santa Fe Institute estou com cientistas de todas as disciplinas, e alguns deles geólogos disseram que parece um meteoro para eles. Mas pode ser qualquer coisa – atividade vulcânica ou poderia ser uma guerra atômica. Não é realmente importante. A questão é mesmo: o que você faria? (JURGENSEN, 2009)

O cataclismo inominado é aquilo que Louis Althusser e Étienne Balibar tratariam como uma causa ausente (2009 [1968], p.208-209) - ausente porque já está dada no interior da própria estrutura.

A análise de romance, no entanto, não é feita apenas daquilo que está nas páginas do livro. Investigá-lo é, também, analisar elementos que não são explícitos, e, ainda assim, necessários.

Uma leitura simbólica do acidente ausente da narrativa pode tomá-lo como uma figuração para os ataques terroristas de 11 de setembro de 2001. A impossibilidade de nomear reflete a dificuldade de compreender o que aconteceu. Em um ensaio sobre o trauma causado por esse momento, James Berger mostra que isso é um sinal da incapacidade, ao menos naquele momento, de figurar o acontecido:

“O que aconteceu? Como é chamado? 11 de setembro, 9/11, 911, os acontecimentos de 11 de setembro, o trauma de 11/9, a catástrofe, a tragédia, o ataque, os ataques terroristas, o ataque à América, os horrores do 11 de setembro, os acontecimentos terríveis, o desastre, o terrorismo de 11 de setembro, os acontecimentos cataclísmicos, o ataque ao World Trade Center, acontecimentos recentes, as tragédias nacionais, os acontecimentos horríveis, acontecimentos apavorantes, crime em maciço.

[...] Não havia nada como chama-lo porque tomou o controle da realidade inteiramente. (BERGER, 2003, p.54)

Judith Greenberg vai além, e explica que:

O trauma do 11 de Setembro quebrou um escudo de proteção coletivo, e nem “todos os cavalos do rei e todos os homens” podem nos unir novamente, como éramos. Nosso sentido de lar precisa ser reconstruído de outra maneira, e ao fazer isso precisamos confrontar o que esses fragmentos significam para nós. Enquanto algumas memórias

aparecem claras como o céu num dia claro de setembro, muitas partes de nossa experiência continuam faltando. [...] trauma está ligado a uma ideia de falta, algo que não pode ser compreendido. (2003, p.22)

É interessante notar como uma das frases desse trecho vai ao encontro do momento histórico-social em que vivemos, ao qual Jameson chama de Pós-Modernismo. Nele, somos incapazes de ver a totalidade, e lidamos com fragmentos. Para o teórico, essa crise na história, daí a fragmentação, nos deixa incapazes de figurar o passado e o futuro, vivemos, então, num presente eterno. Esse sujeito pós-moderno se materializa em *The Road* na figura do garoto, nascido depois do cataclismo, desconhecendo, portanto, o planeta antes de estar “tudo coberto com cinzas” (p.22), e sem a capacidade de imaginar o mundo futuro sem isso.

Berger, no entanto, afirma que a “catástrofe adquire um significado e valor como o primeiro capítulo de uma avaliação final” (2003, p.56). O romance norte-americano contemporâneo encontrou na crise da forma o ponto de partida, então, para tal avaliação. Na literatura do país, esse apuro é identificado como a perda da inocência e o ganho da experiência, e, todavia, muda conforme o momento histórico. Na narrativa nacional dos Estados Unidos, geralmente, está associada com a guerra (GRAY, 2011, p.2). Desde a luta pela independência, passando pela Guerra de Secessão e a do Vietnã, para chegar, finalmente, aos ataques de 2001.

Para Georg Lukács, o romance é a forma que expressa o estado de espírito do homem contemporâneo:

O romance é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade. (1971, p.56)

É sintomático que McCarthy encontre no romance, então, o espaço para materializar o dilema do homem de nosso tempo, cuja existência está destruída por um trauma que ele (o homem contemporâneo) sequer pode nomear. Alguns autores, como Claire Messud (*The Emperor's Children*) e Don DeLillo (*Falling Man*) investigam essa crise no plano familiar, domesticando-a (GRAY, 2011, p.40), enquanto McCarthy vai para o oposto do espectro, desfamiliarizando. Se a história precisa ser contada – mas não de forma direta, por conta do trauma (“algo que não pode ser compreendido”, cf. Greenberg, acima) – a única maneira é aproximar-se do fato de forma indireta:

Ele traduz trauma numa narrativa de memória que captura como é viver depois da queda com exatidão, e ainda assim com a estranheza do simbolismo. Um símbolo, Carl Jung já sugeriu, é “a melhor expressão possível de uma realidade de um fato desconhecido”. Se isso é assim, *The Road* é uma narrativa simbólica, uma história de algo poderosa, mas também movediça, algum trauma que resiste em ser contado. (GRAY, 2011, p.40)

Ao desfamiliarizar elementos no romance, McCarthy lida com aquilo que o próprio Jameson chama de Utopia que “pode servir o propósito negativo nos deixar mais cientes do nosso aprisionamento mental e ideológico” (2005, p.xiii). A ausência de poder institucionalizado ao longo de *The Road* ilustra como a Utopia

“significa a libertação da hierarquia” (JAMESON, 2005, p.206), e, indo além, essa liberdade:

é definida como uma libertação da opressão e do próprio estado de poder, uma libertação que pode tomar a forma de pathos existencial, como com os dilemas do rebelde individual ou anti-herói, mas que agora após o fim do individualismo, parece tomar forma de grupos pequenos. (JAMESON, 2005, p.206)

Partindo dessas formulações, podemos concluir que o cataclismo do romance trouxe, entre outras coisas, a ruptura da estrutura sócio-política. Os laços humanos são poucos, quase inexistentes. E, mais uma vez, indiciam o mundo pós-moderno. Os protagonistas, Pai e Filho, nunca se aliam a outras pessoas que encontram na estrada. A mãe, que estava grávida quando da tragédia, sucumbiu pouco depois do nascimento do menino, abandonando-os e, supostamente, morrendo mais tarde. Não há menção de parentes ou mesmo amigos. Os únicos grupos organizados são os das pessoas que se transformam em canibais.

Para Paul Sheehan, essa é uma metáfora clara do fim da civilização, que acabou por descontinuar a exploração capitalista favorecendo os horrores e abominações do consumo capital (2012, p.95). O carrinho de compras, por sua vez, seria aquilo que Roberto Schwarz chama de “ideias fora do lugar”. Num mundo destruído não há o que comprar, há a liberdade que acabou com a opressão, mas diante das circunstâncias, não há muito o que os personagens possam fazer com essa liberdade, a não ser, seguir a estrada.

Essa mesma estrada, aliás, é tanto física, como uma metáfora óbvia. Sheehan também aborda esse elemento, dizendo que “a

estrada convoca um espaço estranhamente sinistro e de suspense, sugerindo uma pós-América ameaçadora, estranha” (2007, p.95). Ao mesmo tempo, é uma metonímia do capitalismo da modernidade, que floresceu nos EUA, entre as décadas de 1940 e 1960, com a indústria automotiva, que delas necessitava para se justificar, e do próprio Fordismo, cujo princípio da produção em massa necessita de vias para ser escoada.

Slavoj Žižek aponta a existência de três modalidades do Real: “o Real real, o Real simbólico e o Real imaginário, que ele define como aquele misterioso *je ne sais quoi*, a alguma coisa impenetrável, que por conta de sua dimensão sublime brilha através de um objeto ordinário” (2008, p.xii). É exatamente essa leitura que faço da entidade física “a estrada” no romance de McCarthy. Aqui, se transforma num personagem, e, de certa maneira, é o único presente ao longo de toda a narrativa, ao lado do Homem e do Menino, testemunha silenciosa e ameaçadora.

Tal qual esta, a outra presença constante no livro é a crise da linguagem. Na medida em que seres e objetos deixam de existir, seus nomes tendem a desaparecer também. “Linguagem também retornou aos seus rudimentos e agora precisa ser re-imaginada” (KUNSA, 2009, p.58). McCarthy sempre foi um escritor de um estilo perceptível. Desde seu primeiro romance *The Orchard Keeper* (1965), ficou conhecido por uma prosa rebuscada, que encontra suas origens na literatura de William Faulkner e Herman Melville. Aqui, no entanto, o estilo está mais próximo de, digamos, Samuel Beckett ou Ernest Hemingway, como apontam alguns, com uma prosa precisa e direta, quase telegráfica, sem espaço para malabarismos literários.

Outra constante em sua obra é a violência, que parece inerente do ser humano – ou como diz Timothy Parrish: “a brutal compreensão de McCarthy da história dos Estados Unidos num ciclo sem fim de violência” (2008, p.34). Em *Blood Meridian*, esta é triunfante, como em nenhuma outra obra do escritor. O romance lida com um grupo de mercenários que caçam índios para os escarpelarem.

Em *The Road*, porém, há outro elemento raro na obra do escritor: redenção e graça, que, embora presente em algumas histórias anteriores do escritor, nunca foram tão claras como aqui. Em *Outer dark* (1968), o segundo romance de McCarthy, uma jovem mãe busca o seu recém-nascido, filho de um incesto com seu irmão, que, aliás, roubou-lhe o bebê assim que este nasceu e o deixou sozinho num bosque. A personagem feminina chega bem perto dessa redenção – mesmo que nem tenha ciência disso em alguns momentos – mas jamais conseguiu encontrar seu filho, vítima de um derramamento de sangue que beira o pós-apocalipse, ao final do romance.

E quando o autor não encontra uma forma condizente com o conteúdo, ele tende a adaptar. McCarthy nada mais faz que adequar o que o romance tem a oferecer. O momento da gestação de *The Road* era um de crise – que até hoje não passou – e assim, surge uma tensão entre forma e conteúdo. O livro inteiro é um campo de batalha onde os dois aspectos duelam. O ruído, o dado problemático, então, é seu final, que soa abrupto quando a nova família-feliz aparece sem qualquer prenúncio. É o autor se curvando às obrigatoriedades da forma.

Aqui, a matéria histórica irá ganhar força a partir do momento no qual deixa de ser necessária a busca por uma nova forma,

uma vez que aquela é a retomada do mesmo de sempre. Não há falência na forma aqui – pelo contrário, na conclusão conservadora e retrógrada, McCarthy reafirma o romance como a forma hegemônica de nosso tempo, uma vez que nenhum dos dois estão comportando qualquer tipo de revolução.

Pai e filho se intitulam os caras bons (*the good guys*, no original), e carregam a chama (*carry the fire*). São esses dois elementos que servem de força motriz para o menino seguir em frente – uma vez que, para ele, se quer há a figuração de um mundo melhor, coisa que ele desconhece. Esse status de heróis do romance deriva da recusa dos protagonistas de se alimentarem de pessoas ou cachorros – ao contrário dos canibais, a causa, aliás, do suicídio da mãe, com medo de ser capturada por essas gangues. O Homem carrega uma pistola com duas balas, uma para ele, outra para o filho, caso seja necessário.

No entanto, o Pai andando nesse mundo apocalíptico, vivendo sem regras, e buscando justificativa na redenção para tudo o que comete, é, em última instância, reflexo da quebra do Contrato Social, ou seja, um retorno a um estado de natureza:

O final apocalíptico destrói toda a aparência de uma vida política organizada, portanto produzindo condições para o estado de natureza. Mas para que o contrato social emerja do pós-apocalíptico é preciso haver alguma consideração que a vida pode continuar. (CURTIS, 2012, p.18)

Seria assim, então, justificável qualquer medida nesse hiato do Contrato Social para a sobrevivência? Do ponto de vista do Pai, sim. Sua mulher, a mãe do garoto, parece ter previsto esse estado

primitivo, e antes que fosse capturada se entregou a uma espécie de sacrifício em vão.

Apesar de serem os “caras bons” confessos do romance, há uma tensão ética e moral entre pai e filho. O garoto é “mais bom” do que o pai, que não está disposto a ceder a nenhuma pessoa. Num episódio, após serem atacados por um ladrão, o pai consegue recuperar os seus pertences, mas, para desespero do garoto, deixa o assaltante completamente nu, sem qualquer possibilidade de sobrevivência no frio que os cerca:

Ele [o pai] puxou o carrinho e o girou e colocou a pistola na parte superior e olhou para o garoto. Vamos, ele disse. E eles se dirigiram pela estrada rumo ao sul com o garoto chorando e olhando para trás para a criatura nua e magricela parada lá na estrada tremendo e se apertando. Oh Papa, ele chorou.

Pare.

Não consigo parar.

O que você acha que aconteceria conosco se não tivéssemos o alcançado? Pare.

Estou tentando. (MCCARTHY, 2006, p.258)

Se até então li o romance na versão mais corrente de sua interpretação, como uma história pós-apocalíptica, gostaria de propor uma outra compreensão, que não toma como um fato certo o fim do mundo. Eric Cazdyn faz uma diferenciação entre crise e desastre que é bastante elucidativa aqui. Crise:

definida pela sua curta duração – requerendo decisões imediatas, sem possibilidades de concessão, evasão ou repressão. Uma crise

significa que podemos, talvez, suspender nossas regras comuns e padrões éticos porque precisamos “agir agora!” (2012, p.3)

O desastre, por sua vez, segundo o autor:

é o momento quando a configuração sustentável das relações fracassa, quando as relações entre uma coisa e outra deteriora. [...] Em filosofia, desastre é aquele momento quando pensar está interrompida da história, enquanto indivíduos estão em um infortúnio psicológico, quando eles não são mais capazes de se relacionar com o mundo. (CAZDYN, 2012, p.55)

A crise, ao contrário do desastre, é algo necessário para o capitalismo, é a forma como ele se recicla, se reinventa. “Sistemas são estruturados de forma que crises acontecerão para os fortalecer e os reproduzir” (CAZDYN, 2012, p.54). Diante dos comportamentos do Homem e do Garoto, é possível pensar que eles têm visões opostas em relação ao que causou tanto estrago no planeta. O menino, desconhecendo o mundo antes de ser como é descrito no romance, encara o cataclismo como um desastre, algo irreversível, e que é preciso saber sobreviver sem chances de mudança.

Seu pai, por outro lado, encara apenas como uma crise, e, dessa forma, existe a possibilidade de que o mundo se transforme – não necessariamente volte a ser como era, tal coisa parece impossível, mas também ele não parece crer que viverá para sempre num mundo coberto de cinzas. A prova mais crucial disso é a forma como ele suspende as regras e os padrões éticos porque precisa agir agora.

Além disso, se seguirmos a lógica de Cazdyn, há um elemento ausente em *The Road*: a revolução. Essa é “um momento quando um

novo conjunto de relações tomam posse com um sistema diferente” (CAZDYN, 2012, p.54). Embora tentador, não se pode inferir que, ao final, haja qualquer espécie de grande transformação. Quando Garoto, agora órfão, pois seu pai morreu algumas páginas atrás, é recebido por uma família nuclear, a impressão é a da manutenção ou, quando muito, da reforma da sociedade e do sistema anterior ao cataclismo.

O Pós-Apocalipse seria o momento após um desastre para acabar com toda e qualquer possibilidade de outros desastres. A ativista e jornalista Naomi Klein, em seu *The Shock Doctrine*, relembra as origens bíblicas deste, e relaciona tal estado aos ideólogos do livre mercado que são interessados em crises e desastres. “Realidade não-apocalípticas simplesmente não são acolhedoras às ambições deles” (KLEIN, 2007, p.25).

Žižek define o 11 de setembro como o momento que concluiu o século XX e deu início ao XXI (2002, p.5). Os ataques, para o filósofo, fizeram o mundo ocidental (especialmente os americanos, é claro) acordar da realidade material naquilo que ele chama de “deserto do real”. Uma das narrativas nacionais a ganhar nos EUA naquele momento foi a do patriotismo – “a inocência sob ameaça, a onda de orgulho patriótico” (ŽIŽEK, 2002, p.51). Em *The Road*, tal narrativa não é facilmente identificada – se é que ela se materializa no romance.

Porém, se tomarmos a inocência do garoto, que já nasceu no mundo devastado, como a inocência americana, Žižek nos teria muito a dizer sobre esta, pois, para ele, “não há nada de ‘inocente’ em redescobrir a inocência americana, em se livrar do sentido de culpa histórica ou ironia, que impediu muitos americanos de assumir completamente sua identidade nacional” (ŽIŽEK, 2002, p.45).

Mas, então, no contexto do romance, como inserir a identidade americana no mundo global? É uma questão delicada, pois, em *The Road* não há a ideia de países, é como se a globalização tivesse, de uma vez por todas, esmaecido as fronteiras. É como se finalmente o mundo todo vivesse de acordo com um único modelo. Ora, a globalização, grosso modo, nada mais é do que isso. Da mesma forma, classes sociais não existem mais nesse mundo de crise do romance. As categorias que dividem os humanos são suas aptidões para a sobrevivência.

As formulações de Cazdyn sobre a globalização estranhamente permitem um paralelo entre esta e o mundo devastado de *The Road*:

[Imaginar] o que está além da globalização é como imaginar o que vem antes e depois dos tempos – um desafio mental, na verdade. Mas essa inabilidade de pensar além da globalização é precisamente uma das ideologias mais cruciais da globalização. Se formos imaginar o que aconteceria depois da globalização, a globalização deixaria de existir, pois globalização é exatamente a categoria que incorpora e absorve tudo em seu domínio, especialmente a própria ideia de seu próprio fim. (2012, p.16)

Seria *The Road* então um romance sobre o fim da globalização ou estaria a globalização disfarçada como o fim do mundo? Como dizem alguns teóricos – e Cazdyn cita essa frase em um certo momento em *The Already Dead* – é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo. Ele lembra que a crise de 2008 foi um momento em quando o fim do capitalismo parecia algo possível, e isso não acontecia desde o *crash* de 1929 (CAZDYN, 2012, p.61). No entanto, o capitalismo vive exatamente dessas crises; elas

são inerentes ao sistema. E o final do romance de McCarthy pode apontar o fim da crise.

Para Jameson, “todos romances são históricos, [dessa forma,] o romance do presente se tornou tão contraditório quanto o romance histórico”. Ou, ainda, “a crise formal do romance origina na situação histórica, que parece muito complexa para apresentação num modelo narrativo” (1974, p.350). *The Road* se materializa exatamente no centro dessa crise, portanto, como construir um romance sobre um mundo que está se dissolvendo? Nesse sentido, esse é um romance histórico num momento de crise da história. E isso implicaria numa crise no gênero? Se fizermos essa leitura – na ótica de Jameson, não há como fugir – o fim do mundo é um evento histórico.

E quem seriam esses protagonistas sobreviventes ao fim do mundo? Conseguiriam eles recriar a civilização? Seguir em frente? Para responder a essas perguntas, recorro novamente Cazdyn numa formulação interessante sobre nossa condição contemporânea. Para ele, “é tão impossível imaginar os Estados Unidos pós-global quanto é imaginar um futuro que não é uma extensão crônica do presente” (2012, p.8). A morte, no entanto, é a forma pura de mudança radical. Porém, quando ela nos é negada, nos transformamos em “crônicos” – ou seja, seres eternamente presos a uma condição, impossibilitados de mudança.

Uma vez que o futuro não está desvinculado do capitalismo, aos personagens (e a nós também, por que não?) só restam duas opções: a morte ou o estado crônico. A morte não é necessariamente a morte *per se*. O conceito de *already dead*² implica em repensar a

2 Ao pé da letra seriam os ‘já-mortos’, ou, de maneira adaptada, ‘os mortos vivos’, o que poderia gerar confusão com os zumbis, uma terceira categoria especificada por Cazdyn. Para evita-la, optei por manter o termo no original.

relação entre morte e vida, e aquele que está morto, mas ainda tem de morrer. Ou, indo além:

Por meio de intervenções interiormente impensáveis no contexto do capitalismo global que produz uma temporalidade alternativa, o *already-dead* vive uma vida impossível dentro de uma morte inescapável. Entre toda a miséria, esse espaço impossível também equivale a uma zona livre na qual o *already dead* pode transgredir os limites estruturais da situação presente. (CAZDYN, 2012, p.194)

Esse é um retrato da figura paterna do romance. Ciente de sua morte, procura condições para que o filho possa sobreviver sem ele. Essa ideia reforça também o ponto de vista que ele e o garoto têm do cataclismo. Sendo apenas uma crise, seu filho poderá continuar vivo quando esta acabar, o que, coloca o garoto na condição daquele que Cazdyn chama de *new chronic*, para quem tudo sempre continuará o mesmo, ao que o crítico chama de “subsequentes agoras” (CAZDYN, 2012, p.17).

Para o Garoto, o novo agora, ao final de *The Road* é encontrar essa nova família. Depois de se despedir do corpo do pai, a quem faz a promessa de conversar com ele todos os dias, é recebido de forma definitiva por sua nova mãe que o abraça, e se diz feliz por o receber, e fala para ele sobre Deus. O garoto, diz o narrador, “tentou conversar com Deus, mas a melhor coisa era falar com seu pai” (MCCARTHY, 2006, p.286). Depois dessa cena, uma espécie de *coda* fala de trutas nos rios das montanhas, seu cheiro de musgo, e que o padrão de suas escamas formava ‘mapas do mundo em sua transformação. Mapas e labirintos’ (MCCARTHY, 2006, p.288).

Ao fim dos romances, conforme explica Jameson, há uma espécie de contradição: para que a narrativa projete um sentido de totalidade da experiência no tempo e espaço é preciso chegar a um encerramento. Esse, no entanto, é a marca do limite além do qual o pensamento não pode ir (2007, p.283). Em *The Road*, creio, essa contradição se materializa em duas formas. A primeira se dá com a morte do pai – ou melhor reformulando, quando ele deixa de existir fisicamente para o filho, ou seja, quando o garoto precisa abandonar o corpo do homem, e seguir em frente com sua nova família. Não há interesse para o romance, o acompanhar nessa nova trajetória.

A segunda, por sua vez, tem a ver com a estrutura do romance, mas não deixa de estar ligada a anterior. Se, com o que falamos até aqui, tomarmos o pai como o focalizador do romance, a história é contada a partir de seu ponto de vista – vide as diferenças acima citadas entre a visão do pai e do filho –, pois este prevalece, não há mais como contar a história a partir do momento em que ele sai de cena.

E, por fim, os mapas e labirintos das escamas das trutas são os mesmos que compõem a narrativa de *The Road*, cujo mapeamento serve para iluminar sua complexidade – reflexo da nossa pós-modernidade.

REFERÊNCIAS

- BERGER, James. (2003). "There's No Backhand to This. In: GREENBERG, Judith (ed.). *Trauma At Home – After 9/11*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- CAZDYN, Eric. (2012). *The Already Dead*. Durham: Duke University Press.
- CURTIS, Claire P. (2012). "Last One Out, Please Turn Out the Lights". In: _____. *Postapocalyptic Fiction and the End of Social Contract*. Lanham: Lexington Books.

FRYE, Steven. (2013). "Histories, Novels, Ideas: Cormac McCarthy and the art of Philosophy". In: _____. The Cambridge Companion to Cormac McCarthy. New York: Cambridge University Press.

_____. (2011). Understanding Cormac McCarthy. Columbia: The University of South Carolina Press.

GRAY, Richard. (2011). *After the Fall – American Literature since 9/11*. Malden & Oxford: Wiley-Blackwell.

GREENBERG, Judith, (2003). "Wounded New York". In: GREENBERG, Judith (ed.). *Trauma At Home – After 9/11*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.

HARDT, Michael; WEEKS, Kathi (ed.). *The Jameson Reader*. Oxford & Massachusetts: Blackwell Publishers.

JAMESON, Fredric. (1974). *Marxism and Form*. Princeton: Princeton University Press.

_____. (2000). "Cognitive Mapping". In: HARDT, Michael; WEEKS, Kathi (ed.). *The Jameson Reader*. Oxford & Massachusetts: Blackwell Publishers.

_____. (1991). *Postmodernism or The logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.

_____. (2007). *Archaeologies of the Future*. London & New York: Verso.

JURGENSEN, John. (2009). *Hollywood's favorite cowboy*. The Wall Street Journal. New York, 20 November 2009. In <http://online.wsj.com/article/SB10001424052748704576204574529703577274572.html>. Acesso em 20.jul.2016.

KENNEDY, William. (2006). *Left Behind*. The New York Times, 8 Outubro 2006. In <http://www.nytimes.com/2006/10/08/books/review/Kennedy.t.html>. Acesso em 20.jul.2016.

KLEIN, Naomi. (2007). *The Shock Doctrine*. New York: Picador.

KUNSA, Ashley. (2009). "Maps of the world in its becoming: Post-Apocalyptic Naming in Cormac McCarthy's *The Road*". In: *Journal of Modern Literature* 33.1.

LUKÁCS, Georg. (1971). *The theory of the Novel*. Tradução de Ann Bostock, Massachusetts: The MIT Press.

MCCARTHY, Cormac. (2006). *The Road*. New York: Vintage International.

_____. (1993). *Outer Dark*. New York: Vintage International.

PARRISH, Timothy. (2008). *From the Civil war to the Apocalypse*. Amherst: University of Massachusetts Press.

SHEEHAN, Paul. (2012). "Road, fires, trees: Cormac McCarthy's Post-America". In: MURPHET, Julian; STEVEN, Mark. *Styles of Extinction – Cormac McCarthy's The Road*. London & New York: Continuum.

ŽIŽEK, Slavoj. (2008). *For they know not what they do*. London & New York: Verso.

_____. (2002). *Welcome to the desert of the real – Five Essays on September 11 and related dates*. London and New York: Verso.

07

**«NO HAY VIRTUD SIN EXPERIENCIA»:
PRETENDIENTES INESPERADOS Y DAMAS AL
ACECHO EN LA TRAGEDIA DEL SIGLO DE ORO**
**“NÃO HÁ VIRTUDE SEM EXPERIÊNCIA”:
PRETENDENTES
INESPERADOS E DAMAS À ESPREITA NA TRAGÉDIA
DO SÉCULO DE OURO**

María Rosa Álvarez Sellers

Recebido em 31 ago 2016.

Aprovado em 01 out 2016.

María Rosa Álvarez Sellers es doctora en Filología (Universitat de València); Licenciada en Filología Hispánica (Universitat de València) y Licenciada en Filología Portuguesa (Universidad de Salamanca). Profesora Titular (T.U.) de Filología Portuguesa (Dpto. Filología Española; Facultad de Filología, Traducción y Comunicación;) de la Universidad de València. Email: maria.r.alvarez@uv.es / CV completo en la página web del Proyecto Consolider.

Resumen: La figura del antagonista es clave en todo conflicto trágico, pues representa la oposición al orden establecido, el personaje que consigue desvelar el lado oscuro del héroe. Uno de los conflictos predilectos de la tragedia española del siglo XVII es aquel que enfrenta el amor al honor, el pasado al presente, el deber al deseo, y puede ser articulado por medio de una estructura tipificada: un matrimonio concertado cuya aparente armonía se verá irremisiblemente alterada por la llegada inesperada de un antiguo pretendiente de la esposa que reclama derechos sentimentales y cuya actuación comprometedora,

unida a los errores de la protagonista, decidirá al marido – invocando el código del honor – a acabar con la vida de la dama. Pero no solo el pretendiente inesperado puede asumir el rol del antagonista en la tragedia de honra, también hay otro personaje cuya intervención, en principio secundaria, resultará a la postre decisiva: se trata de la que podríamos llamar «dama al acecho», aquella que no ha llegado a ser la preferida del protagonista pero que alienta la esperanza de recuperarlo a cualquier precio y sabe esperar su oportunidad. Analizaremos ambos personajes en obras representativas del género: *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra*, *A secreto agravio, secreta venganza* de Calderón de la Barca, *El castigo sin venganza* de Lope de Vega o *La fuerza de la ley* de Agustín Moreto.

Palabras clave: Tragedia; Siglo de Oro; Pretendiente; Dama; Calderón de la Barca; Lope de Vega; Agustín Moreto

Resumo: A figura do antagonista é chave em qualquer conflito trágico, dado que representa a oposição à ordem estabelecida, a personagem que consegue desvelar o lado obscuro do herói. Um dos conflitos prediletos da tragédia espanhola do século XVII é aquele em que se enfrentam o amor e o *honor*, o passado e o presente, o dever e o desejo, e pode ser articulado por meio de uma estrutura tipificada: um casamento concertado cuja aparente harmonia ver-se-á irremissivelmente alterada pela chegada inesperada de um antigo pretendente da esposa que reclama direitos sentimentais e cuja atuação comprometedora, unida aos erros da protagonista, levará o marido – invocando o código da honra – a decidir acabar com a vida da dama. Mas não só o pretendente inesperado pode assumir o papel de antagonista na tragédia de honra, também existe outra personagem cuja intervenção, no início secundário, será finalmente decisiva: trata-se da que poderíamos

chamar «dama à espreita», aquela que não chegou a ser a preferida do protagonista, mas que alenta a esperança de recuperá-lo a qualquer preço e sabe esperar a sua oportunidade. Analisaremos ambas as personagens em obras representativas do género: *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra*, *A secreto agravio, secreta venganza* de Calderón de la Barca, *El castigo sin venganza* de Lope de Vega e *La fuerza de la ley* de Agustín Moreto.

Palavras-chave: Tragédia; Século de Ouro; Pretendente; Dama; Calderón de la Barca; Lope de Vega; Agustín Moreto

No culpéis la condición
que en mí tan esquivá hallasteis;
culpaos a vos, que llegasteis
sin tiempo y sin ocasión. (I, vv. 697-700)
Leonor en *A secreto agravio, secreta venganza*,
Calderón de la Barca

¡Dichoso el mal que tal bien
ha causado! (III, vv. 2911-2912)
Nise en *La fuerza de la ley*, Moreto

La tragedia se articula en torno a la dialéctica del conflicto, de aquello que los griegos llamaban *agón* y que traducía el enfrentamiento entre las fuerzas de la naturaleza – algo muere para que algo renazca –, cuyos efectos mágicos pasaron a representar situaciones cruciales de la vida humana que, sustituyendo a los rituales de fecundidad, se convertirían en temas de los géneros dramáticos. De esa lucha cíclica entre las potencias naturales para desplazarse alternativamente nacen lo trágico y lo cómico y la ambigüedad de ambos. El teatro griego los ha encuadrado en dos géneros, al asignarlos a dos tipos de ritos diferentes, y ha

humanizado ambas circunstancias progresivamente.¹ El teatro español del siglo XVII, liderado por Lope de Vega, se encargaría de demostrar que la mezcla de ambos elementos era necesaria, conveniente y adecuada para cimentar el edificio teatral sobre la verosimilitud y el éxito.²

Este elemento conflictivo es complejo, pues no afecta únicamente a personajes o intereses sino que también confronta el plano de lo humano con el de lo divino, entendiendo por «divino» no solo una conciencia religiosa determinada sino un orden superior impuesto al ser humano: una norma social, política, un absoluto moral... Un imponderable, en definitiva, que puede adoptar diversas formas pero que lleva siempre aparejado la elección y el sufrimiento, parámetros de la actuación del personaje trágico. Así pues, si en la tragedia griega esa instancia superior es encarnada por el *fatum*, en la tragedia áurea española podría definirse como un imperativo social al que debe supeditarse la conciencia y que el personaje noble sintetiza en la tan repetida fórmula «soy quien soy», que confirma su asunción del orden establecido. «Una ley, un amor, un albedrío, / una fe nos gobierna» (I, vv. 718-719)³ dice Aurora en *El castigo sin venganza*, definiendo con precisión los preceptos de la sociedad barroca que llevarán tanto a los maridos de las tragedias de honra amarrados a las leyes del honor como

1 «En estos rituales y en los géneros literarios que de ellos derivan — el Teatro y antes la Lírica — se ha expresado un primitivo pensamiento religioso. Pero luego, a partir de aquí, de los datos comprendidos en esas estructuras tipificadas que son los diversos rituales, los Misterios y, sobre todo, los géneros literarios, se han expandido el pensamiento religioso y el pensamiento general. Toda la especulación griega sobre el hombre proviene de aquí. Hasta que llegó el momento en que el marco del Teatro, como antes el de la Lírica, se hizo demasiado estrecho y la especulación continuó en la prosa de los filósofos». (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1972, p.494)

2 Ver ÁLVAREZ SELLERS, 2012.

3 Lope de VEGA, *El castigo sin venganza* (1989).

a los personajes rebeldes a las mismas a descubrir, enajenados o perplejos, la contradicción entre el deber y el deseo.

Uno de los conflictos favoritos de la tragedia española del siglo XVII es el que enfrenta el amor al honor, sostenido por una estructura tipificada: un matrimonio concertado cuya aparente armonía se verá alterada por el regreso inesperado de un antiguo pretendiente de la esposa, a quien esta creía muerto o desaparecido, que reclama derechos sentimentales y que se convertirá en antagonista de los cónyuges. Calderón escribe tres «tragedias de honra» con idéntico planteamiento y similar resolución: *El médico de su honra* [MH] (1635), *El pintor de su deshonor* [PD] (1645-1651) y *A secreto agravio, secreta venganza* [SASV] (1635).⁴

El pretendiente siempre llega por sorpresa e implica una alteración del orden establecido, pues permanece anclado en el pasado y se niega a aceptar la nueva situación de la que fue su enamorada, a la que incluso reprocha su olvido y su inconstancia. Altamente simbólica es la irrupción en escena de Don Enrique que, como Rosaura en la también calderoniana *La vida es sueño*, cae de su caballo, es decir, pierde la compostura y queda a merced de sus pasiones, nublada la luz de la razón por las pulsiones del instinto.⁵

4 Seguimos la cronología propuesta por RUIZ RAMÓN (1984, p.3). Para un análisis completo de las tres obras ver ÁLVAREZ SELLERS (1997, II, p.431-460), y de *El castigo sin venganza* (II, p.461-496).

5 Pero también será simbólica la del marido, pues cuando Mencía, angustiada por la insistencia de D. Enrique, que se ha colado en su jardín, llame a las fieras en su defensa, entrará D. Gutierre, que después se comportará como tal cuando crea en peligro su honor:

- D. ENRIQUE. Ya llegué a hablarte, ya tuve
ocasión, no he de perderla.
D^a. MENCÍA. ¿Cómo esto los cielos sufren?
Daré voces.
D. ENRIQUE. A ti misma
te infamas.

Inconsciente, es llevado a la quinta más cercana para ser asistido, y el azar quiere que despierte en brazos de la que fue su amada sin saber que ella ahora está casada:

D^a. MENCÍA. [...]

que después sabrá de mí
dónde está.

D. ENRIQUE. No lo deseo;

que si estoy vivo y te miro,
ya mayor dicha no espero;
ni mayor dicha tampoco,
si te miro estando muerto;
pues es fuerza que sea gloria
donde vive ángel tan bello.
Y así no quiero saber
qué acasos ni qué sucesos
aquí mi vida guiaron,
ni aquí la tuya trajeron;
pues con saber que estoy donde
estás tú, vivo contento;
y así ni tú que decirme,
ni yo que escucharte tengo.

D^a. MENCÍA. ¿Cómo no acuden
a darme favor las fieras?

D. ENRIQUE. Porque de enojarme huyen.
Dentro DON GUTIERRE.

D. GUTIERRE. Ten ese estribo, Coquín,
y llama a esa puerta.

D^a. MENCÍA. ¡Cielos!
No mintieron mis recelos,
llegó de mi vida el fin.
(*MH*, II, vv. 120-130)

Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El médico de su honra. El pintor de su deshonra* (1970).

D^a. MENCÍA. ([Ap.] Presto de tantos favores
será desengaño el tiempo.)
(*MH*, I, vv. 183-200)

La situación se invierte en *El pintor de su deshonra*, donde Serafina despierta de un desmayo en brazos de Don Álvaro y se expresa con mayor claridad que Mencía para tratar de desengañarlo: «Viuda de ti me he casado» (I, v. 603), aunque el pretendiente, en ambos casos, oye pero no escucha e insiste en que ella lo abrace (*PD*, I, v. 621). Su actitud no cambia cuando se entera del nuevo estado de la dama, a la que pretende arrastrar consigo al tumulto de un pasado tan idílico como irrecuperable. Don Enrique no quiere escuchar las razones de Mencía, y Don Álvaro no da crédito a la mudanza de Serafina, que le pide que se marche:

D. ÁLVARO. ¿Qué importará que blasonen
tus altiveces conmigo
de ser al viento y al agua
dura encina, escollo altivo,
si antes que rebelde tronco
fuiste girasol, que [al vivo]
rayo de amor abrasado,
enamorate sus visos;
y edificio antes que escollo,
en cuyo apacible sitio
vive amor idolatrado
deste humano sacrificio?
Pues siendo así, ¿cómo puedo
acobardar mis designios,
si antes de haber sido encina

armada de hojas, yo mismo
 te conocí amante flor,
 y antes también de haber sido
escollo armado de hiedra,
yo te conocí edificio?
 (PD, II, vv. 221-268)

Serafina insiste en que «desa humilde fácil flor» y «dese amoroso edificio», el tiempo ha hecho «inmortal tronco» y «caduca ruina» (PD, II, vv. 269-288), pero ese momento de turbación que reconoce haber sentido al verlo será la rendija por la que la discordia se colará en su casa. También Mencía, a solas, admite haber dudado por un instante, «porque ya, con más acuerdo, / ni para sentir soy mía»:

D^a. MENCÍA. [...]

«¡Aquí fué amor!» Mas ¿qué digo?
 ¿Qué es esto, cielos, qué es esto?
 Yo soy quien soy. Vuelva el aire
 los repetidos acentos
 que llevó; porque aun perdidos,
 no es bien que publiquen ellos
 lo que yo debo callar;
 porque ya, con más acuerdo,
 ni para sentir soy mía;
 y solamente me huelgo
 de tener hoy que sentir,
 por tener en mis deseos
 que vencer; pues no hay virtud
 sin experiencia. Perfecto

está el oro en el crisol,
el imán en el acero,
el diamante en el diamante,
los metales en el fuego;
y así mi honor en sí mismo
se acrisola, cuando llego
a vencerme; pues no fuera
sin experiencias perfecto.
¡Piedad, divinos cielos!
¡Viva callando, pues callando muero!
(*MH*, I, vv. 131-153)

Pero comete el error de querer probarse a sí misma, pues «no hay virtud sin experiencia», aun sabiendo que «Pruebas de honor son peligrosas pruebas» (*MH*, III, v. 359). También Leonor elige la misma estrategia para hacer frente al pretendiente y, con él, a los embates del amor y el pasado, al tiempo que confiesa el temor a que su marido se entere, pues es consciente del riesgo que supone dar rienda suelta a los sentimientos:

D^a. LEONOR. Amor,

aunque en la ocasión esté,
soy quien soy, vencerme puedo,
no es liviandad, honra es
la que a esta ocasión me puso;
ella me ha de defender;
que cuando ella me faltara,
quedara yo, que también
supiera darme la muerte,
si no supiera vencer.

Temblando estoy; cada paso
 que siento, pienso que es
 don Lope, y el viento mismo
 se me figura que es él.
 ¿Si me escucha?, ¿si me oye?
 ¡Qué propio del miedo fué!
 ¡Que a tales riesgos se ponga
 una principal mujer!
 (SASV, II, vv. 546-563)⁶

Esa aparición inesperada del antagonista sirve para revelar dos hechos sorprendentes: que el pretendiente está vivo y que la dama se ha casado, informaciones de las que hasta entonces ambos carecían y que cambian por completo su perspectiva sentimental.

SERAFINA. [...]

don Álvaro, yo te amé
 cuando imaginé ser tuya,
 y pasando mi esperanza
 desde perdida a difunta,
 me casé: ahora soy quien soy.
 Sobre esto tus quejas funda.

D. ÁLVARO. ¿Qué he de decir, si tú lloras?

SERAFINA. Engañaste, si lo [juzgas].

Si lloran, mienten mis ojos.

[...]

las vierte el dolor, y al mismo
 tiempo el honor me las hurta; [las lágrimas]

⁶ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *A secreto agravio, secreta venganza* (1967).

porque no pueda el dolor
decir que del honor triunfa.
(*PD*, I, vv. 1015-1048)

El matrimonio marca una frontera irremisible para ella, sorteable para él, pero los dos se empeñan en ponerse a prueba, ella para asegurar su resistencia y desmentir las acusaciones de inconstante y traidora –«aleve, falsa, perjura [...] ingrata» (*PD*, I, v. 958; v. 967), él para recuperar ese amor que sabe ignorado pero no perdido y así, conciertan un segundo encuentro:

D^a. MENCÍA. Dicen que el primer consejo
ha de ser de la mujer;
[...]
cuanto a la dama, quizá
fuerza, y no mudanza fué:
oídla vos, que yo sé
que ella se disculpará.
(*MH*, I, vv. 405-424)

Leonor incluso comete la osadía de hablar en clave con D. Luis – que aparece disfrazado de mercader de piedras preciosas, símbolo de la tentación– mientras le dirige un soneto a su marido del que el pretendiente deduce de inmediato una esperanza:

D. LUIS. Estas fueron sus razones,
mira si hablaban conmigo:
[...]
De vos, y no de mí, podéis quejaros,
pues, aunque yo os estime como a esposo,
es imposible, como sois, amaros.
Y puesto que así me ha dado

disculpa de su mudanza,
sea mi loca esperanza
veneno y puñal dorado.
(SASV, I, vv. 805-824)

Si Leonor, casada por poderes con el portugués Don Lope de Almeida, conoce a su marido en esa escena del reencuentro, Mencía y Serafina, por el contrario, ya se encuentran inmersas en la vida marital cuando este regresa, aunque la reacción inicial de las tres sea el rechazo. Sin embargo, esa debilidad que han mostrado jugará a favor del pretendiente, que encontrará en la criada una aliada insospechada que le permite entrar en el espacio vedado del hogar sin saberlo su señora, a la que la sirvienta cree estar ayudando. Pero cuando el pretendiente cruza ese umbral prohibido asistimos a la confrontación con el dueño del espacio conyugal, el marido y, contra lo que podría esperarse, los tres se sienten inferiores y dan muestras de una cobardía inusitada:

SIRENA. Esta es Leonor.

D. LUIS. ¡Ay de mí!
¡Cuántas veces esperé
esta ocasión! Ya quisiera
no haberla llegado a ver.

D^a. LEONOR. Ya, señor don Luis, estáis
en mi casa, ya tenéis
la ocasión que habéis deseado.
(SASV, II, vv. 564-570)

FLORA. Señor don Álvaro, ya
que está seguro el camino,
seguidme. (*Toma la otra luz.*)

D. ÁLVARO. Sí haré... con harto
temor.

FLORA. ¿De qué?

D. ÁLVARO. De haber visto
la verdad de cuán valiente
es en su casa un marido.
(*PD*, II, vv. 403-408)

D. ENRIQUE. ¿Qué haré en tanta confusión?

D^a. MENCÍA. Detrás de ese pabellón,
que en mi misma cuadra está,
os esconded.

D. ENRIQUE. No he sabido,
hasta la ocasión presente,
qué es temor. ¡Oh qué valiente
debe de ser un marido! (*Escóndese.*)
(*MH*, II, 144-150)

Aunque el pretendiente se obstine en negarlo, el amor ya pertenece al pasado, circunstancia que, sin embargo, nunca ha escapado a la dama, consciente de los deberes que implica el matrimonio,⁷ y puesto que lo que pudo haber sido no fue,

7 D^a. MENCÍA. Nací en Sevilla, y en ella
me vió Enrique, festejó
mis desdenes, celebró
mi nombre..., ¡felicite estrella!
Fuése, y mi padre atropella
la libertad que hubo en mí:
La mano a Gutierre di,
volvió Enrique, y en rigor,
tuve amor, y tengo honor.
Esto es cuanto sé de mí.
(*MH*, I, vv. 566-574)

Serafina cuenta a Porcia su relación con Don Álvaro, interrumpida por los «conciertos tratados» entre su padre y Don Juan Roca para casarla, los cuales acabó de consumir la desaparición de Don Álvaro (*PD*, I, vv. 361-505).

Calderón no puede estar de parte de quien trata de usurpar el honor ajeno, y se posiciona del lado del marido, que antes de descubrir la presencia del intruso se había confesado enamorado de su esposa, tal y como dice Don Gutierre a Mencía: «No dejo de ser amante / yo, mi bien, por ser marido» (*MH*, II, vv. 163-164), haciendo notar la frontera existente entre ambos roles. Pero todo cambiará esa noche en que intuye que ella le miente, pues ante la inesperada – otra vez – e inoportuna visita nocturna del pretendiente, la dama se verá obligada a tomar una solución de urgencia para justificarse ante el marido que tendrá, sin que ella lo sepa, el efecto contrario al deseado, pues acabará comprometiéndola al encender la llama de la sospecha:

D^a. MENCÍA. Porque
si yo no se lo dijera
y Gutierre lo sintiera,
la presunción era clara,
pues no se desengañara
de que yo cómplice era;
y no fué dificultad
en ocasión tan cruel,
haciendo del ladrón fiel,
engañar con la verdad.
(*MH*, II, vv. 329-338)

D. LOPE. Leonor.

D^a. LEONOR. Señor, ¿pues qué intentas?
¿Ya no supiste la causa
con que él entró? Ya supiste
que yo no he sido culpada.

D. LOPE. ¿Tal pudiera imaginar
 quien te estima y quien te ama?
 No, Leonor, sólo te digo
 que ya aquí se declara
 con nosotros...

D^a. LEONOR. ¿Ya él no dijo
 que aquí de Castilla estaba
 ausente por una muerte?
 Pues yo, señor, no sé nada.

D. LOPE. No te disculpes, Leonor.
 Mira..., mira que me matas.
 (SASV, II, vv. 882-895)

La dama no se atreve a hablarle al marido de ese regreso de improviso y pedirle que la libre del asedio del otro tanto por temor a que le atribuya responsabilidades como por sentirse culpable de haberse casado sin amor, aunque las circunstancias – Don Enrique es hermano del Rey⁸ y Don Álvaro y Don Luis han

8 D^a. MENCÍA. [...]

Vuestra Alteza,
 liberal de sus deseos,
 generoso de sus gustos,
 pródigo de sus afectos,
 puso los ojos en mí:
 es verdad, yo lo confieso.
 Bien sabe, de tantos años
 de experiencias, el respeto
 con que constante mi honor
 fué una montaña de hielo,
 conquistada de las flores,
 escuadrones que arma el tiempo.
 Si me casé, ¿de qué engaño
 se queja, siendo sujeto
 imposible a sus pasiones,
 reservado a sus intentos,
 pues soy para dama más,
 lo que para esposa menos?
 (MH, I, vv. 289-306)

sido dados por muertos – y la voluntad paterna decidieran por ella. La reaparición del pretendiente le despierta sentimientos latentes pero no olvidados, y el único consuelo que encuentra es probarse a sí misma que puede sepultarlos bajo la ley que rige no el corazón sino el matrimonio: el honor, opuestos – amor y honor – que, curiosamente, solo concilia el marido.

D. GUTIERRE. [...]

No te espantes que los ojos
también se quejen, señor;
que dicen que amor y honor
pueden, sin que a nadie asombre,
permitir que lllore un hombre;
y yo tengo honor y amor.
Honor, que siempre he guardado
como noble y bien nacido,
y amor, que siempre he tenido
como esposo enamorado:
(*MH*, III, vv. 15-24)

La esposa queda a merced de su conciencia y del juicio ajeno, pues encarna los valores que constituyen el norte de ambos varones, el amor del pretendiente y el honor del esposo, y que para ella resultan incompatibles e incluso pertenecen a tiempos distintos. Y los dos la juzgarán culpable de traición: por olvido e inconstancia para el pretendiente, por desamor y deshonor para el marido. La sentencia será impuesta por el cónyuge tras pronunciar soliloquios en que lamentan que el honor no dependa de ellos⁹ y por eso mismo se vean en la obligación de extirpar de la

9 D. GUTIERRE. [...]

A peligro estáis, honor,

sociedad el miembro enfermo, es decir, de acabar con la vida de una esposa que no supo estar a la altura de sus deberes, sin saber que, desde que el pretendiente introdujo la disyuntiva, Mencía y Serafina sacrificaron a ellos sus deseos. Solo Leonor es capaz de asumir el riesgo y decidirse por el pretendiente —«la osadía / ya sin freno me alienta; / que peligro pasado no escarmienta» (SASV, III, vv. 625-627)—, con el que concierta una última cita a la que Don Luis nunca llegará. Porque el pretendiente siembra

no hay hora en vos que no sea
crítica, en vuestro sepulcro
vivís, puesto que os alienta
la mujer, en ella estáis
pisando siempre la huesa.
(MH, II, vv. 643-648)

D. JUAN. [...]

Porque ¿quién creará de mí

que siendo, ¡ay de mí!, quien soy,

en aqueste estado estoy?

Mas ¿quién no lo creará así,

pues todos la escrupulosa

condición del honor ven?

¡Mal haya el primero, amén,

que hizo ley tan rígorosa!

Poco del honor sabía

el legislador tirano,

que puso en ajena mano

mi opinión, y no en la mía.

¡Que a otro mi honor se sujete,

y sea ([ioh] injusta ley traidora!)

la afrenta de quien la llora,

y no de quien la comete!

(PD, III, vv. 481-496)

Igual sentir expresa el Duque de Ferrara en *El castigo sin venganza*, cuya deshonra, a diferencia de la de los maridos calderonianos, es un hecho consumado:

DUQUE. ¡Ay honor, fiero enemigo!

¿Quién fue el primero que dio

tu ley al mundo? ¡Y que fuese

mujer quien en sí tuviese

tu valor, y el hombre no!

(III, vv. 2811-2815)

la discordia pero también recogerá sus amargos frutos, y tanto Don Álvaro como Don Luis serán ejecutados por su antagonista, ese esposo arrastrado por una espiral de celos y temor a la deshonra¹⁰ que, en el caso de Don Gutierre y Don Juan Roca, les llevará al extremo de metaforizar la realidad hasta llegar a adoptar una identidad ficticia como «médico de su honra» o «pintor de su deshonra» que les otorga la potestad de acabar con la vida de su mujer y del supuesto amante.¹¹ Solo sobrevive

10 Eugenio TRÍAS (1988, p.104-105) simboliza el sentir de los maridos mediante un monstruo de dos cabezas, los celos y el honor mancillado, que se escupen veneno y van minando la razón del sujeto:

«La inclinación natural, influjo de los elementos y los astros, se vuelve próxima al atroz determinismo en la pasión de amor. El determinismo acaba siendo ciego y feroz en la pasión de los celos. Estos son 'el mayor monstruo del mundo'. (...) Los celos son salvaje instinto que gobierna un mundo sin ley. El honor es bárbara ley que gobierna un mundo tiranizado por el instinto. Esta colisión somete a la razón a altas presiones hasta provocar un colapso gravitatorio en el ser consciente. Este se agarra entonces al clavo ardiente de una razón silogística y argumentativa: arroja vanamente hielo escolástico en el incendio que del sujeto y de su pasión se propaga hacia la esposa asesinada y hacia el hogar.»

11 D. GUTIERRE. [Ap.] Pues médico me llamo de mi honra,
yo cubriré con tierra mi deshonra.
(MH, II, vv. 1031-1032)

D. JUAN. [...]
ya que ultrajes de mi honra
quieren que pintor me vea,
hasta que con sangre sea
el pintor de mi deshonra.
(PD, III, vv. 677-680)

Don Lope de Almeida es un soldado que no necesita construir un *alter ego* para llevar a cabo su secreta venganza, pero se compara con la serpiente, forma adoptada por el demonio en el paraíso:

D. LOPE. ([Ap.] Rigor,
disimulemos, y dando
rienda a toda la pasión,
esperemos ocasión
sufriendo y disimulando;
y pues la serpiente halaga
con pecho de ofensas lleno,
yo, hasta verter mi veneno,
es bien que lo mismo haga.)
(SASV, III, vv. 445-453)

Don Enrique por ser un personaje histórico, cuyo futuro anticipa veladamente Calderón.¹²

Y tampoco muere el Príncipe en *El pintor de su deshonra*, donde Calderón, dando otra vuelta de tuerca, reúne a dos pretendientes en torno a la desdichada Serafina, de la que aquel se enamora al instante —«que es necedad, que es locura / idolatrar hermosura / antes perdida que hallada» (I, vv. 880-882)— pese a estar cortejando a Porcia —hermana de Don Álvaro y confidente de Serafina. Aunque solo el espectador y el criado conocerán ese giro sentimental —«¿Qué importa, Celio, ver a Porcia bella / si de mi pena no es la causa ella?» (II, vv. 497-498)—, será precisamente este pretendiente inesperado que sorprende siempre a Serafina en momentos de turbación provocados por D. Álvaro el que, sin pretenderlo, hará realidad la

12 En 1369, en un combate cuerpo a cuerpo en los campos de Montiel, Don Enrique de Trastámara, hijo ilegítimo de Alfonso XI, acabó con la vida de su hermano, el rey Pedro I de Castilla —apodado «el Cruel» o «el Justiciero»— y reinó como Enrique II de Castilla. Calderón no puede evitar aludir al futuro de los dos hermanos en forma de presagio (III, vv. 243-246) y de aviso a través de una canción (III, vv. 482-485): «*Para Consuegra camina* [D. Enrique], / *donde piensa que han de ser / teatros de mil tragedias / las montañas de Montiel*» (III, vv. 586-589).

Siguiendo idéntico procedimiento, Calderón metaforiza la suerte del rey D. Sebastião, que en *A secreto agravio, secreta venganza* se encuentra inmerso en los preparativos de la campaña de Alcazarquivir, donde desaparecería en 1578, dejando sin heredero el trono portugués, que en 1580 pasaría al pariente más cercano, Felipe II, iniciándose así el período de la «Monarquía Dual» (1580-1640):

REY [...]

Adiós, dulce patria mía,
que en él espero que vuelva
(puesto que es la causa suya),
donde ceñido me veas
de laurel entrar triunfante
de mil victorias sangrientas,
dando a mi honor nueva fama,
nuevos triunfos a la Iglesia,
que espero ver...
([Voces] dentro.)
¡Fuego, fuego!
(SASV, III, vv. 870-878)

tragedia que el rayo irá anunciando (I, vv. 1066-1070; III, vv. 230-236): para salvarla de un incendio, Don Juan entrega a Serafina desmayada a Don Álvaro, que huye con ella y se refugia en su casa de la montaña; allí se cita Porcia con el Príncipe, y allí vuelve este a encontrarla: «[Ap.] Que ya, viendo a Serafina, / espero vivir amando» (III, vv. 457-458). Consciente de la dificultad del caso pero deseoso de poseer su hermosura –«y en tanto que amor percibe / modo en que pueda rendido / solicitar sus favores» (III, vv. 627-629)–, encarga a un pintor que, «a hurto» (III, v. 655), le haga un retrato, sin saber que se trata de Don Juan Roca, que va buscando a su esposa. Al sorprenderla con Don Álvaro, el marido ejecuta a tiros su venganza: «¡Muere, traidor, y contigo / muera esa hermosura infame!» (III, vv. 985-986).

Así pues, pretendiente y marido se convierten sin sospecharlo en aliados para determinar la suerte de la dama, pues ambos propician su sacrificio.¹³ El primero empaña su imagen¹⁴ y pone en jaque su

13 «La víctima propiciatoria no es el Hombre-Dios sino la Mujer-Diosa, ‘pequeño cielo’ según la definición calderoniana. Doña Mencía, igual que Serafina y que Doña Leonor, son la hermosura, lo bello, eso que ‘brujulea en el lejos de un imposible’. Esas tres mujeres bellas son tres mártires de la religión platónico-provenzal del amor, tres víctimas propiciatorias del amor-pasión. *Deben* ser inocentes para que su belleza mártir no sea mancillada ni empañada. Pero su ejecutor *debe* ignorar su inocencia con el fin de que su masacre pueda consumarse impunemente.» (TRÍAS, 1988, p.122-123)

14 Los maridos definen a la esposa –depositaria del honor conyugal– como el sol, cuyo magnífico resplandor, sin embargo, puede verse ensombrecido por una nube:

D. GUTIERRE. Y así acortemos discursos,
pues todos juntos se cierran
en que Mencía es quien es,
y soy quien soy. No hay quien pueda
borrar de tanto esplendor
la hermosura y la pureza.
Pero sí puede, mal digo;
que al Sol una nube negra,
sí no le mancha, le turba,
sí no le eclipsa, le huela.
(MH, II, vv. 631-640)

D. LOPE. Leonor es quien es y yo
soy quien soy, [y] nadie puede

prestigio social; el segundo recoge las nefastas consecuencias de ese embate a la armonía conyugal, de ese cuestionamiento del orden establecido para restaurarlo, llegado el caso, al precio de una o dos vidas. A diferencia del pretendiente, los maridos no piden explicaciones y prefieren confirmar por sí mismos las sospechas que hacen peligrar la salud de su honor y que comienzan la noche en que sorprenden a un extraño en su casa y presienten que su mujer, cuando trata de justificar lo ocurrido, no les dice la verdad. La dama, que entre la ingenuidad y el orgullo ha decidido acrisolar amor y honor, ignora que su marido la vigila y la juzga mas, con todo, intuye que el cerco de lo fatal se va estrechando en torno a ella en cuanto escucha lo que este sería capaz de hacer si llegara a sentir celos:

D. GUTIERRE. [...]

¡Celoso! ¿Sabes tú lo que son celos?
Que yo no sé qué son, ¡viven los cielos!
Porque si lo supiera,
y celos...

D^a. MENCÍA. [Ap.] ¡Ay de mí!

D. GUTIERRE. Llegar pudiera

a tener... ¿qué son celos?
Átomos, ilusiones y desvelos,
no más que de una esclava, una criada,
por sombra imaginada,

borrar fama tan segura
ni opinión tan excelente.
Pero sí puede (¡ay de mí!)
que al sol claro y limpio siempre,
si una nube no le eclipsa,
por lo menos se le atreve,
si no le mancha, le turba,
y al fin, al fin le oscurece.
(SASV, II, vv. 315-324)

con hechos inhumanos
 a pedazos sacara con mis manos
 el corazón, y luego
 envuelto en sangre, desatado en fuego,
 el corazón comiera
 a bocados, la sangre me bebiera,
 el alma le sacara,
 y el alma, ¡vive Dios!, despedazara,
 si capaz de dolor el alma fuera.
 Pero ¿cómo hablo yo desta manera?
 D^a. MENCÍA. Temor al alma ofreces.
 (MH, II, vv. 999-1017)¹⁵

Si Mencía siente escalofríos ante esa ingestión caníbal que Don Gutierre le describe, similares palabras dirige Don Lope, esta vez al pretendiente que, por el contrario, no capta el horror de esa posible vampirización con la que el marido simboliza su transformación si llegara a imaginar que su honor estuviera en peligro:

D. LOPE. [...]

Y si llegara a creer...

¿qué es creer?, si llegara

15 Más explícito aún será el repentino temor de Mencía al ver que su esposo lleva la daga que Don Enrique perdió en su casa la noche en que fue a visitarla:

D^a. MENCÍA. ¡Tente, señor!
 ¿Tú la daga para mí?
 En mi vida te ofendí.
 Detén la mano al rigor,
 detén...
 D. GUTIERRE. ¿De qué estás turbada,
 mi bien, mi esposa, Mencía?
 D^a. MENCÍA. Al verte así, presumía
 que ya en mi sangre bañada,
 hoy moría desangrada.
 (MH, II, vv. 361-369)

a imaginar, a pensar
 que alguien pudo poner mancha
 en mi honor..., ¿qué es mi honor?,
 en mi opinión y en mi fama,
 y en la voz tan solamente
 de una criada, una esclava,
 no tuviera, ¡vive Dios!,
 vida que no le quitara,
 sangre que no le vertiera,
 almas que no le sacara;
 y éstas rompiera después,
 a ser visibles las almas.
 Venid, iréos alumbrando
 hasta que salgáis.

D. LUIS. [Ap.] Helada
 tengo la voz en el pecho.
 ¡Qué portuguesa arrogancia!
 (SASV, II, vv. 856-873)

Don Luis trivializa esa velada amenaza atribuyéndola a la arrogancia propia de los portugueses,¹⁶ y del mismo modo resta importancia a otro aviso de Don Lope, que se ofrece a llevarlo en barca – Don Luis se ha citado con Leonor – no sin antes advertirle «que amistad de hombre agraviado / no es muy segura amistad» (SASV, III, vv. 484-485):

D. LOPE Pues conmigo iréis. (Ap. Llegó
 la ocasión de mi venganza.)

D. LUIS [Ap.] ¿Cuál hombre en el mundo alcanza
 mayor ventura que yo?

16 Ver ÁLVAREZ SELLERS (2015).

- D. LOPE [Ap.] A mis manos ha venido,
y en ellas ha de morir.
- D. LUIS ¡Que me viniera a servir
de tercero su marido!
[...]
- D. LUIS [Ap.] ¿Quién ha visto igual ventura?
Él me lleva desta suerte
adonde a su honor me atrevo.
- D. LOPE [Ap.] Yo desta suerte le llevo
donde le daré la muerte. (*Vanse los dos.*)
(SASV, III, vv. 507-529)

Las tragedias de honra incorporan el elemento griego del *fatum* en forma de augurios, presagios o maldiciones, cuyo alcance no llegan a percibir los personajes, que recelan pero no retroceden. La primera Jornada concluye en las tres obras con la siniestra premonición de un porvenir cruento: la declaración de Don Álvaro a Serafina es interrumpida por un disparo,¹⁷ Don Luis promete amar a Leonor aunque le cueste la vida, lo mismo que Don Enrique justo antes de que Leonor, primera novia de Don Gutierre, profiera una sangrienta maldición:

SERAFINA. ¿Yo ser tuya?
Un rayo... ¡Válgame el cielo!

17 Y no solo una vez:

- D. ÁLVARO. Suspende el labio.
No prosigas; que primero
que yo viva sin tí, un rayo
me mate... (*Disparan [dentro un arcabuz].*)
¡Válgame el cielo!
- SERAFINA. ¡Ay de mí, que ya este acaso,
segunda vez sucedido,
mi muerte está pronunciando.
(PD, III, vv. 230-236)

(Disparan dentro.)

D. ÁLVARO. ¡Ay de mí! ¡Cuánto me asusta
que el aire pronuncie el trueno,
cuando tú el rayo pronuncias!
(PD, I, vv. 1066-1070)

D. LUIS. [...]
Siga mi suerte atrevida
su fin contra tanto honor,
porque he de amar a Leonor,
aunque me cueste la vida.
(SASV, I, vv. 829-832)

D. ENRIQUE. [*Ap.*] Con ocasión de la caza,
preso Gutierre, podré
ver esta tarde a Mencía.)
Don Diego, conmigo ven;
que tengo de porfiar
hasta morir, o vencer. *(Vanse.)*

D^a. LEONOR. ¡Muerta quedo! ¡Plegue a Dios,
ingrato, aleve y cruel,
falso, engañador, fingido,
sin fe, sin Dios y sin ley,
que como inocente pierdo
mi honor, venganza me dé
el cielo! ¡El mismo dolor
sientas, que siento, y a ver
llegues, bañado en tu sangre,
deshonras tuyas, porque
mueras con las mismas armas

que matas, amén, amén!
¡Ay de mí!, mi honor perdí.
¡Ay de mí!, mi muerte hallé.
(*MH*, I, vv. 1001-1020)

Y si el pretendiente llega por sorpresa y su intento de transgresión del orden social desemboca en tragedia, hay otro personaje que encarna también la figura del antagonista cuya actuación sigue parámetros inversos pero resulta mucho más efectiva: se trata de la que podríamos llamar «dama al acecho», esas damas que fueron desbancadas por la esposa en el corazón del protagonista pero que, como el pretendiente recién llegado, creen seguir teniendo derechos sentimentales sobre aquel con quien aspiraban a casarse. La gran diferencia entre ambos tipos de antagonista es que ellas nunca se han marchado, permanecen expectantes mientras se desarrolla la disputa pasional entre los cónyuges y el pretendiente y saben esperar su oportunidad y actuar en el momento justo para conseguir su objetivo: recuperar a su antiguo enamorado una vez que él mismo ha despejado el camino del obstáculo que lo impedía, la dama que eligió por esposa.

El médico de su honra es la única de las tres obras calderonianas en la que aparecen a la vez ambos personajes, pues si Mencía tiene un pasado sentimental en el que, contra lo que supondrá su marido, rechazó a Don Enrique porque su condición de príncipe le impedía casarse con ella, también Don Gutierre ha participado en lides amorosas. Antes de casarse, tuvo una relación con Doña Leonor, a la que dejó porque una noche vio saltar un hombre desde el balcón de la dama. Puesto que aún eran solteros, Don Gutierre se limita a deshacer el compromiso y se casa con otra,

pero Leonor llegará hasta el Rey para abogar por su inocencia y pedirle reparación, a lo que el soberano responde que nada puede hacer porque Don Gutierre ya se ha desposado, «pero yo haré / justicia como convenga» (*MH*, I, vv. 680-681) e insiste en «oír a la otra parte / disculpas tuyas» (I, vv. 685-686). Al escuchar escondida la razón del abandono, Leonor pronuncia esa terrible maldición dirigida a Don Gutierre pero que inevitablemente salpica a Mencía, personaje al margen de lo sucedido entre ambos y doblemente inocente, pues ni acepta a Don Enrique ni interfiere en el romance de Leonor, pero que pagará la imprudencia del primero y el afán de venganza de la segunda.

Pese a creer Leonor legítimas sus aspiraciones, Don Gutierre ha dado por concluido ese capítulo de su vida porque ya no puede confiar en ella, y subraya su carácter secundario comparando a su esposa con el sol y a las otras damas con la luna (I, vv. 520-524), cuya luz nunca puede igualarse a la del astro rey, «porque hasta que sale el Sol, / parece hermosa una estrella» (I, vv. 543-544). Don Gutierre ha pasado página y, sin mirar atrás, se confiesa un esposo enamorado. En los raptos de pasión, la mujer es vista como un ser superior cuya perfección, en la línea de la *donna angelicata*, solo puede proceder de la divinidad, y pretendiente y marido destacan su naturaleza sublime: «Es su hermosura divina» (refiriéndose a Serafina, *PD*, p.124, 131, 151) —«¡O hermosura celestial!» (Federico a Casandra en *El castigo sin venganza*, p.316)—, «cielo, gloria mía» (Gutierre a Mencía, *MH*, p.86), «divina Leonor» (*SASV*, p.26), pero también su condición de poseedores de esa hermosura: «Mi bien, mi dueño, mi esposa» (*PD*, p.142-143; 162, 165, 186), «mi bien, mi esposa» (*SASV*, p.89; 40, 87), «mi bien, mi esposa, Mencía» (*MH*,

p.65; 86), de la que, en consecuencia, pueden disponer. Porque aunque la supuesta falta de Mencía sea comparable a la de Leonor, un abismo separa ambas actuaciones: el matrimonio, que obligará a Don Gutierre a tomar medidas drásticas para recuperar el honor que cree perdido. Y si para Leonor el abandono supuso la muerte social, para Mencía, que tiene vedada la ruptura, el vínculo conyugal implicará la muerte física.

Pero Mencía no parece de cualquier manera, sino tal y como dispuso Leonor, «bañada en sangre». Cuando Don Gutierre considera haber reunido las pruebas suficientes para juzgarla culpable de adulterio, la deja encerrada en casa con una terrible carta que le anticipa su ejecución;¹⁸ entonces llama al barbero para que le efectúe una sangría porque está «enferma»,¹⁹ pero incluso este personaje sospecha de las aviesas intenciones de quien reclama sus servicios y deja impresa una mano ensangrentada en la puerta de Don Gutierre para poder identificar la casa cuando le cuente al Rey lo sucedido. Denuncia que este escucha además por boca de los criados, que también presienten la triste suerte de su señora. El Rey llega tarde, pues Mencía ha muerto desangrada: «Ya se ve cuán fácilmente/ una venda se desata» (*MH*, III, vv. 810-811)

18 D^a. MENCIA. [...]

De mi esposo es la letra, y desta suerte
la sentencia me intima de mi muerte:
[*Lee.*] «El amor te adora, el honor te aborrece;
y así el uno te mata y el otro te
avisa. Dos horas tienes de vida: cristiana
eres, salva el alma, que la vida es imposible.»
(*MH*, III, vv. 446-447, p.103)

19 D. GUTIERRE. [...]

Médico soy de mi honor,
la vida pretendo darle
con una sangría; que todos
curan a costa de sangre.
(*MH*, III, vv. 582-585)

dice Don Gutierre para encubrir el crimen justificándolo como una muerte accidental (III, vv. 773-823). Pero el final es tan inesperado como desalentador. Justo en ese momento Leonor pasaba por allí, y el Rey, que le prometió justicia, le concede su mano a Don Gutierre para reparar la ofensa que aquel le hizo al dejarla. Leonor acepta gustosa, satisfecha de haber conseguido su propósito aun a costa de la vida de Mencía y tras escuchar la terrible advertencia de Don Gutierre, que le revela que ya ha sido médico de su honra una vez y que puede volver a serlo. La respuesta de Leonor es aún más escalofriante:

D. GUTIERRE. Los que de un oficio tratan,
ponen, señor, a las puertas
un escudo de sus armas;
trato en honor, y así pongo
mi mano en sangre bañada
a la puerta; que el honor
con sangre, señor, se lava.

REY. Dádsela, pues, a Leonor;
que yo sé que su alabanza
la merece.

D. GUTIERRE. Sí la doy. [*Dale la mano.*]
Mas mira que va bañada
en sangre, Leonor.

D^a. LEONOR. No importa;
que no me admira ni espanta.

D. GUTIERRE. Mira que médico he sido
de mi honra: no está olvidada
la ciencia.

D^a. LEONOR. Cura con ella
mi vida, en estando mala.

D. GUTIERRE. Pues con esa condición
te la doy.
(*MH*, III, vv. 885-903)

Lejos de temer por su vida pese al ejemplo recibido, Leonor autoriza a Don Gutierre a curarla si cae, como Mencía, «enferma», olvidando que ella ya lo estuvo en el pasado y que su soltería la libró de correr semejante suerte. Pero en las tragedias de honra el conflicto entre amor / honor, pasado / presente, se enmarca en un trasfondo decisivo, aquel que enfrenta al individuo con la sociedad, al imperativo moral con el colectivo. Para los defensores del sistema la honra, el ser social, es más importante incluso que la vida. El conato de rebeldía de pretendiente y esposa acaba fatalmente, pero el futuro matrimonio entre Don Gutierre y Leonor asegura la restauración de un orden que no permite fisuras pasionales, sostenido por conciencias alucinadas instaladas en una realidad ficticia, creyéndose médico y paciente, pero, al fin, eliminados aquellos que hicieron tambalear el edificio del honor, satisfactoria, pues «Cuerdamente / sus agravios satisfizo» (III, vv. 744-745) dirá el Rey resumiendo la actuación como médico de su honra de Don Gutierre.

Otra «dama al acecho» es Aurora en *El castigo sin venganza* (1631) de Lope de Vega, aunque el conflicto se desarrolla desde coordenadas diferentes. El Duque de Ferrara, amigo de galanteos, se ha casado por poderes con la joven Casandra forzado por sus vasallos (I, vv. 665-671) para que esta le dé un heredero legítimo.²⁰

20 También Don Juan Roca, que ha dejado «pasar la primera / edad de mi primavera» (*PD*, I, vv. 26-27) se casa «ya rendido a la atención / de mis deudos, o a que fuera / lástima que se perdiera, / faltándome sucesión, / un mayorazgo que creo / que es ilustre y principal / y no de poco caudal» (I, vv. 57-63).

Pero envía a su hijo Federico a buscarla, y la atracción surge de forma tan espontánea como inmediata. El Duque, además, se limita a consumar el matrimonio (II, vv. 1034-1037) y pierde el interés por su esposa que, sintiéndose despreciada, decide entregarse a Federico tras arrancarle una confesión amorosa. En ausencia del Duque la relación prospera pero, a su regreso, una carta anónima le revela lo sucedido. Entonces tiende una trampa a Federico para que mate a Casandra creyendo que se trata de un enemigo de su padre y luego manda que lo maten por haber asesinado a su madrastra, quedando finalmente solo, pues hasta el gracioso decide abandonar la Corte horrorizado por los acontecimientos.

Como Leonor en *A secreto agravio, secreta venganza*, Casandra encuentra antes al pretendiente que al esposo, pero aquel no pertenece a su pasado, por lo que ambos candidatos comparten no solo el espacio sino también el tiempo. La simpatía instantánea que siente por Federico le impedirá reparar en su prima Aurora, que antes de conocerla da por hecho que se casará con él, tal y como corresponde a su posición social:

AURORA. [...]

Una ley, un amor, un albedrío,
una fe nos gobierna,
que con el matrimonio será eterna,
siendo yo suya, y Federico mío;
que aun apenas la muerte
osará dividir lazo tan fuerte.

[...]

no hay en Italia agora casamiento
más igual a sus prendas y a su estado

que yo;

[...]

Si le casas conmigo, estás seguro

de que no se entristezca

de que Casandra sucesión te ofrezca,

sirviendo yo de su defensa y muro.

(I, vv. 718-733)

Adoptando un rol masculino, Aurora pide al Duque la mano de Federico ofreciéndose como la mejor opción en cuestión de rango, planteando así el matrimonio como un contrato con indudables ventajas sociales pero sin aludir a cuestiones sentimentales.

La comitiva llega por fin a Ferrara, donde Casandra es recibida por el Duque, del que se confiesa esclava —«Para ser de vuestra Alteza / esclava, gran señor, vengo» (I, vv. 828-829), como también dirán Mencía y Serafina — y por Aurora, de la que espera «ver, Aurora, que os tengo / por amiga y por señora» (I, vv. 847-848). Ambos ponderan, a su vez, el aumento que supone la llegada de Casandra (I, vv. 821-827; I, vv. 849-854), que se augura un futuro prometedor:

CASANDRA. Con tales favores entro
que ya en todas mis acciones
próspero fin me prometo.
(I, vv. 855-857)

Federico vive atormentado por su pasión secreta hacia su madrastra (II, vv. 1232-1243),²¹ cuyo carácter incestuoso subraya

21 BATÍN. Pues mira como lo acierto:
que te agrada tu madrastra
y estás entre ti diciendo...

FEDERICO. No lo digas; es verdad,
pero yo, ¿qué culpa tengo,
pues el pensamiento es libre?
(I, vv. 977-982)

Lope (I, vv. 495-497; vv. 510-521; vv. 775-781), y se resiste a aceptar la propuesta de matrimonio con Aurora que el Duque le transmite por la misma razón que Don Gutierre abandonó a Leonor, es decir, porque cree que ella está siendo cortejada por otro, el Marqués Gonzaga — miembro del séquito de Casandra —, y ello «es escribir sobre papel borrado» (II, v. 1170); el Duque, experto en lides amorosas, contrarresta esta imagen con la del cristal, que de mirarlo se empaña, pero «luego que se limpia y se reporta, / tan claro queda como estaba de antes» (II, vv. 1177-1178), insinuando que la opinión no debe ser más apreciada que la conveniencia —sin embargo, cuando se sepa afrentado, no dudará en aplicar el código del honor con todo su rigor. Pero su hijo vislumbra ese matrimonio como una fragua en que el fuego del marido no haría sino avivar las llamas de la pasión por el amante (II, vv. 1180-1191), por lo que no quiere dar «fuego a mi honor y humo a mi fama» (II, v. 1191) emulando el conflicto conyugal de las tres tragedias calderonianas; Federico sabe aprovechar la ventaja de que dispone, esto es, su conocimiento de la existencia del pretendiente.

Y es que en la segunda Jornada el comportamiento de los varones parece haber cambiado, lo cual deja perplejas a las damas. Casandra se lamenta del abandono del Duque: «Pero que con tal desprecio / trate a una mujer de precio, / de que es casado olvidado» (II, vv. 1049-1051) y Aurora, fiel a la amistad que predijo la duquesa, le confiesa que Federico la ignora y no sabe la causa (II, vv. 1250-1251), «que antes de su casamiento / la misma luz de sus ojos / era yo, pero ya soy / quien en los ojos le doy, / y mis ojos sus enojos» (II, vv. 1259-1263). Casandra promete hablar con él para averiguarlo: «¿Sabes ya lo que te quiero?» (II, v. 1306) comienza

diciendo tras abrazar a un tembloroso hijastro que se siente morir – «Yo me muero sin remedio, / mi vida se va acabando» (II, vv. 1416-1417) – no por miedo a perder su herencia sino a declararse a una mujer que no es Aurora. Casandra intuye que es ella el objeto de esa pasión prohibida, y esa sospecha, unida al desdén del duque – «porque con marido bueno, / ¿cuándo se vio mujer mala?» (II, vv. 1062-1063)²² la deciden a forzar la confesión de Federico (II, vv. 1872-1920) y a embarcarse en una relación prohibida que solo será posible mientras permanezca en secreto, pues las leyes humanas son más severas que las divinas, como ella bien sabe: «que diferencian intentos / el ver Dios los pensamientos / y no los ver el honor» (II, vv. 1552-1591).

Ajena al resultado de las conversaciones entre hijastro y madrastra, Aurora intenta atraer la atención de Federico dándole celos con el Marqués Gonzaga, estrategia absolutamente errada, pues la reacción del varón soltero ante esa tesitura es abandonar a la dama, como hace Don Gutierre pese a haber establecido una relación con Leonor y, en el caso de Federico, la actuación de su prima solo contribuye a darle un pretexto para alejarse aún más de ella (II, vv. 1765-1773). Sin embargo, hay un vínculo que los une: los tres se sienten personajes sin alma. Asumiendo esa pasión transgresora, Federico es «cuerpo sin alma» (II, v. 2002) y Casandra

22 CASANDRA. [...]

Cuando a imaginar me inclino
que soy lo que quiere el conde,
el mismo engaño responde
que lo imposible imagino;
luego mi fatal destino
me ofrece mi casamiento,
y en lo que siento consiento;
(II, vv. 1552-1558)

anuncia que «Alma y sentidos perdí» (II, v. 2022). Ambos se definen como fantasmas de sí mismos e identifican amor y muerte:

CASANDRA. Yo voy muriendo por ti.

FEDERICO. Yo no, porque ya voy muerto.

CASANDRA. Conde, tú serás mi muerte.

FEDERICO. Y yo, aunque muerto, estoy tal
que me alegro, con perderte,
que sea el alma inmortal,
por no dejar de quererte.

(II, vv. 2024-2030)

Y «sin alma» (III, v. 2078) queda Aurora cuando sorprende el reflejo de un beso en un espejo — ella misma fue comparada con el cristal por el duque — y comprende la traición de Casandra y Federico, «tan ciegos / que parece que compiten / en el amor y el desprecio» (III, vv. 2081-2083). Se lo cuenta al Marqués Gonzaga, que formula la única solución a los conflictos de honra: «¿Cómo quieres que se limpie / tan fea mancha sin sangre, / para que jamás se olvide» (III, vv. 2128-2130). Razón tenía Casandra al temer más al honor que a Dios. Tras cuatro meses de ausencia, el Duque regresa dispuesto a dedicarse a su familia (III, vv. 2357-2363), y es entonces cuando Federico abre los ojos — «Basta el tiempo que tan ciegos / el amor nos ha tenido» (III, vv. 2728-2729) — y plantea dos soluciones para restaurar el orden dislocado: la muerte (III, vv. 2257-2265) o casarse con Aurora, lo cual rechaza Casandra rotundamente: «Quíteme el duque mil vidas, / pero no te has de casar» (III, vv. 2287-2288). Sin embargo, Federico se decide por la segunda opción y pide la mano de Aurora al Duque, al que un papel anónimo ha revelado con suma claridad la infamia — «Señor, mirad por vuestra

casa atento; / que el conde y la duquesa en vuestra ausencia...’ [...] ‘ofenden con infame atrevimiento / vuestra cama y honor’» (III, vv. 2484-2490). El Duque le responde que debe consultar también a su madre, Casandra, a lo que Federico alega que su madre ha muerto hace años. Si cuando la vio sentía que ella le había infundido el alma, «que para nacer con alma / hoy quiero nacer de vos [...] vos me habéis hecho de nuevo, / que yo sin alma vivía» (I, vv. 510-517), ahora que la ha perdido trata de recuperarla mediante ese matrimonio de conveniencia enunciado por Aurora. Sin embargo, esta lo rechaza esgrimiendo una razón contraria a la que había dado cuando pidió al Duque su mano: «El casarse ha de ser gusto» (III, v. 2687), y es precisamente el personaje que ha experimentado la verdad de esa sentencia quien la corrobora: «no uséis del poder; que amor / es gusto, y no ha de forzarse» (III, vv. 2694-2695) dice Casandra. El final es el esperado: el Duque urde un castigo que no parezca una venganza para no pregonar la ofensa (III, vv. 2850-2853) – como hace Don Lope en *A secreto agravio, secreta venganza* o Don Gutierre en *El médico de su honra* – y, tras la muerte de Federico y Casandra, Aurora se marcha a Mantua, donde se casará con su pretendiente, el Marqués Gonzaga.

A diferencia de Leonor en *El médico de su honra*, Aurora rechaza lo que anhelaba, la boda con su primo, porque ella no ha sufrido la deshonra pública del abandono y, por lo tanto, puede elegir a otro hombre. La ruptura del compromiso entre Don Gutierre y Leonor no limitaba las opciones del varón pero, en cambio, suponía la muerte social de la dama, que solo podía restaurar su honor entrando en un convento (*MH*, I, vv. 671-672) o casándose con su ofensor, por eso rechaza la propuesta matrimonial de Don Arias, que se ofrece a

reparar el agravio por haber sido quien saltó desde el balcón: «que pues fui / causa de penas tan tristes, / si esposo por mí perdistes, / tengáis esposo por mí» (II, vv. 737-740).

Mas aunque su elección final sea diferente, sus trayectorias convergen: ambas satisfacen su deseo y salen airoas del infortunio que envuelve a cuantos las rodean, pero ambas son responsables del mismo. Aunque la tragedia áurea supera planteamientos maniqueístas y convierte el *fatum*, el hado, en elemento estético que anticipa en forma de augurio la suerte de los personajes, son sus propios errores los que los conducen a un desenlace fatal,²³ pues en el contexto del Barroco español se descarta el influjo de los astros, de un destino ciego o de la divinidad como justificación de las malas actuaciones, por lo que el personaje queda a merced de su conciencia y de los imperativos morales y sociales que deben guiarlo. Pero tanto Leonor como Aurora contribuyen a inclinar la balanza del lado de lo siniestro: Leonor desea a Don Gutierre que vea bañada en sangre su deshonra y todo apunta a que Aurora sea la autora del papel delator, pues es quien descubre la infamia y escucha del Marqués Gonzaga el consejo de una venganza sangrienta. Ninguna tiene las manos limpias, pero ninguna se arrepiente ni lamenta la triste suerte de su rival, pues en cuestiones de honra y apariencia da igual ser inocente como Mencía o culpable como Casandra.

También, contra todo pronóstico, se sale con la suya Nise en *La fuerza de la ley* (ca. 1644) de Agustín Moreto, tragedia atípica

23 «Los dramaturgos españoles no presentan sobre la escena víctimas del destino o de la mala fortuna, sino solamente del mal proceder propio o ajeno. El principio de la justicia poética requería no solamente que el culpable sufriese sino también que no hubiera víctimas inocentes; aun cuando el personaje trágico sea víctima de un mal que otro le causa, casi invariablemente ha contribuido a él por su propia culpa.» (PARKER, 1976, I, p.337-338) Ver ÁLVAREZ SELLERS (En prensa).

en la que el autor parece más empeñado en deconstruir el género que en sostenerlo, relativizando mediante el propio argumento y las excesivas incursiones cómicas las situaciones características de la tragedia de honra.²⁴ En este caso, una decisión arbitraria del poderoso que desbarata dos parejas pone en marcha el mecanismo trágico: el rey Seleuco tiene dos hijos, Demetrio y Nise, enamorados, respectivamente, de Aurora y Alejandro, que les corresponden. Sin embargo, para evitar el matrimonio de sus hijos con alguien de rango inferior, decide casar al valiente Alejandro con Aurora, haciendo a todos infelices,²⁵ aunque luego considerarán solución más práctica la desdicha que la muerte:²⁶

- NISE. ¿Y será alivio tu muerte?
- ALEJANDRO. Para mi mal será alivio.
- NISE. ¿Y para mí qué será?
- ALEJANDRO. Para ti no sé, imagino
que es menor mal verme ajeno.
- NISE. No, Alejandro, no lo admito.
Mi padre es muy riguroso,
pues mi desdicha lo quiso;
dale ya la mano a Aurora

24 Ver ÁLVAREZ SELLERS (2014).

25 Así responde a Alejandro cuando este le pide la mano de Nise: «¿Mi hija a vos? ¿Estáis sin juicio?» (I, v. 863), animándolo a desterrar sus «esperanzas locas» y advirtiéndole que si esa misma noche no se casa con Aurora «para inobedientes bríos / tienen cuellos las cabezas / y mis decretos, cuchillo» (I, vv. 879-881). Agustín MORETO, *La fuerza de la ley* (2008).

26 Y Demetrio advierte a su padre que si lo mata se quedará sin heredero:

DEMETRIO. [...]

Si esa corona aficiona

por dárme la vuestra alteza,

y mi vida no perdona,

¿de qué sirve la corona

si me quita la cabeza?

(I, vv. 707-711)

y vivas felices siglos.

ALEJANDRO. ¿A ese rigor me aconsejas?

(I, vv. 964-974)

Como Casandra en *El castigo sin venganza*, Aurora se queja de «estar mal casada» (II, v. 1037) por la falta de interés de su marido tras consumar el matrimonio. Recibe también la visita clandestina de Demetrio, al que se resiste a duras penas –«([Ap] Mi pecho no es poderoso... / Cielos, al honor apelo...)» (II, vv. 1174-1175)–,²⁷ el cual olvida en la casa unos guantes perfumados cuando está a punto de ser sorprendido por Alejandro, que ha tropezado con su propia sombra y se ha torcido un pie. Ese objeto afeminado –«Un guante que huele bien / obliga a discurrir mal» (II, vv. 1304-1305), pues «el olor, sabe el discreto, / que es símbolo del honor» (II, vv. 1520-1521)– contrasta con la daga que pierde Don Enrique en casa de Mencía y ante la que ella retrocederá espantada al verla luego en poder de su esposo. A diferencia también de Don Gutierre con Leonor, Alejandro no ha olvidado a su primera dama y, si hace un instante desconfiaba de su esposa, vacilando entre el amor y los celos, le pide ahora a Nise que le dé alivio. Demetrio pretende lo mismo y planea regresar a casa de Aurora «para lograr atrevido / –a costa de todo riesgo– / de tanto ardor el alivio» (II, vv. 1476-1478). Sucede entonces una escena de máxima confusión, a oscuras, en el aposento de la dama, y hasta el propio Rey acude –avisado por Nise, que no ha logrado hacer desistir

27 AURORA. (Ap. Responde, honor: ¿qué he de hacer?

¡Dura ley, fiero pesar!

Si obligas a despreciar,

¿para qué dejas querer?)

Señor, ya trocada estoy

desde que llegué a casarme:

la desdicha fue trocarme,

mas ya trocada, otra soy.

(I, vv. 1126-1133)

a su hermano del empeño— y deshace el entuerto con una mentira (II, vv. 1824-1830), lo cual aumenta las sospechas de Alejandro, que se siente como Don Gutierre:

ALEJANDRO. ([Ap] Honor, ya es cierta la herida,
lo que ahora importa es curalla.)
(II, vv. 1852-1853)

La inconveniente decisión de Seleuco ha convertido además a Nise y Aurora en rivales, y ninguna comprende el dolor de la otra, tal y como se dicen veladamente utilizando una canción como excusa: «*Que mueras o vivas triste, / ¿qué culpa te tengo yo?*». Si los celos son peligrosos consejeros, ambos hermanos reconocen sentirlos, al tiempo que Alejandro sigue encaprichado de Nise:

ALEJANDRO. Porque hoy le asista en el campo
me llama el Rey. ¿Dónde va
mi obediencia, si de Nise
vengo al peligro mortal?
(III, vv. 2174-2177)

Aunque, al ver a Demetrio dormido con un retrato de Aurora en la mano, recuerda sus deberes conyugales y lo acusa de ser lo que imaginó Don Juan Roca: «De mi deshonra pintor / has sido;» (III, vv. 2246-2247) pero, como le sucede a Don Gutierre, no puede matarlo porque es el príncipe. Al sorprender una segunda visita nocturna del pretendiente propiciada por la criada, Alejandro despeja sus dudas y, como otros maridos que se creen afrentados, mata a su mujer fuera de escena, pero después no trata de disfrazar el crimen o la venganza de accidente, sino que pide a Demetrio que lo mate y le echa la culpa del desenlace (III, vv. 2798-2805). La oportuna llegada de Seleuco y Nise lo evita, pero a cambio el Rey pretende

aplicar a su hijo el duro castigo que dicta la ley: sacarle los ojos. Pero Nise, siempre práctica y pertinente, le recuerda que es el heredero —«¿Cómo ha de quedar sin ojos?» (III, v. 2844)— y entonces el Rey decide sacarle uno y otro a sí mismo para que sus vasallos tiemblen ante la fuerza de la ley, y finalmente autoriza la boda de Nise con Alejandro, de cuya difunta esposa ya nadie se acuerda. De hecho, la dama expresa su contento con una demoledora sentencia:

NISE. ¡Dichoso el mal que tal bien
ha causado!
(III, vv. 2911-2912)

Lo mismo dice Don Álvaro cuando, dispuesto a recuperar el amor pasado a toda costa y con la ayuda del azar, secuestra a Serafina: «Diga la fama / que siempre la propia dicha / está en la ajena desgracia» (*PD*, II, vv. 963-965). Y, en efecto, este parece ser el lema de los pretendientes y las damas al acecho, antagonistas ambos de los protagonistas y responsables, directa o indirectamente, de la quiebra de la armonía conyugal. En contextos similares, ambos actúan como agentes transgresores que desestabilizan el orden que fue establecido no solo contra su voluntad, sino también contra la de la esposa, que será quien sufra las consecuencias fatales del choque de egocentrismos de cuantos la rodean y de su propia imprudencia al hacerles frente.

Pero aunque cumplan idéntica función, su despliegue actancial difiere sustancialmente; el pretendiente inicia el conflicto, mientras que la dama encuentra los hechos consumados y se convierte en secundaria sin pretenderlo: Leonor es abandonada por Don Gutierre antes de casarse, Aurora despreciada por Federico sin razón aparente, y Nise —que no puede casarse hasta que lo haga

su hermano (I, vv. 361-376)– relegada por una mala decisión de su padre. Si en la comedia es la mujer quien se hace con las riendas de la acción, en la tragedia no puede mover ficha hasta que no lo hace el varón, tomando entonces decisiones apresuradas e inconvenientes como reacción a las muestras de amor y honor, respectivamente, de pretendiente y marido en el caso de la esposa, o aguardando tiempos mejores cuando se trata de la dama al acecho, que sabrá esperar su oportunidad y actuar en el momento justo, saboreando una victoria que escapa al pretendiente, el cual, si no es de sangre real, correrá la misma suerte que su amada.

Aunque, como hemos visto, las coordenadas dramáticas puedan variar, e incluso en una obra tan contradictoria o singular como *La fuerza de la ley* – única incursión de Moreto en el género trágico pero que roza la parodia del mismo –, la lección final de todas las tragedias de honra coincide: es posible atentar contra el sistema y procurar inclinar las circunstancias hacia el gusto, pero el orden siempre recuperará su forma; el pretendiente puede llegar a secuestrar a Serafina para recobrar un pasado que se niega a reconocer como irremisiblemente perdido, o incluso puede llegar a vencer la resistencia inicial de esposas como Leonor o Aurora pero, al contrario que la dama al acecho, nunca alcanzará su objetivo, porque su propuesta transgresora es opuesta a la de ella, que aspira a reincorporarse en el sistema social mediante el matrimonio, principio sagrado y escollo insalvable que el pretendiente se empeña en destruir. Tras castigar con la muerte a su mujer y, si puede ser, también al pretendiente, el marido obtiene el beneplácito del Rey aun conociendo esta terrible justicia aplicada y, es más, el permiso para volver a casarse llegado el caso, reparando así el honor de

la dama agraviada, como Leonor, o sellando la realización de sus deseos aunque estos hayan pasado por encima del mal ajeno, como declara una triunfante Nise.

Como decíamos al principio, en la tragedia española del Siglo de Oro el enfrentamiento entre el individuo y el imperativo social desemboca en un conflicto trágico porque todos, oponentes o defensores del sistema, deben renunciar al sentimiento y despejar de escrúpulos el camino, como hacen el marido y la dama al acecho, para permanecer en una sociedad que no admite fisuras pasionales y que devora a quienes las provocan o admiten, como sucede con el pretendiente y la esposa. Lanzar una piedra al vacío solo alterará momentáneamente la superficie del agua pero, cuando esta se hunda en el fondo, las ondas desaparecerán y todo volverá a quedar como si ese impacto no se hubiera producido, como si el pretendiente no hubiera aparecido, como si la esposa no hubiera existido...

REFERENCIAS

- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa (1997). *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro: la tragedia amorosa*. Kassel, Reichenberger, 1997, Colección «Teatro del Siglo de Oro. Estudios de Literatura», nº 33, 34 y 35 (tres volúmenes).
- (2012). «'Lo trágico y lo cómico mezclado': Lope de Vega y la creación de la tragedia 'al estilo español'». In: BRIOSO SANTOS, Héctor y CHERECHES Alexandra (Coords.). *«Callando pasan los ligeros años...»: el Lope de Vega joven y el teatro antes de 1609, Papeles de Teatro 1*. Madrid: Liceus. pp.45-68.
- (2013). «¿'Los casos de honra son mejores'? Moreto o la deconstrucción de la tragedia». *Agustín de Moreto y Cavana (1618-69): Theater and Identity*. Revista eHumanista, *Journal of Iberian Studies*, pp.21-60.
- (2015) «Reyes, santos y maridos: personajes portugueses en el teatro español del Siglo de Oro». *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de*

Oro, vol. 3, núm. 2, noviembre, pp.15-31.

———. (En prensa). «'Y porque veas aquí / cómo mienten las estrellas': los misterios del hado en la tragedia del Siglo de Oro», *Esoterismo y brujería en la literatura del Siglo de Oro*. Burgos: Universidad de Burgos.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1967). *A secreto agravio, secreta venganza*. Ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid: Espasa-Calpe.

———. (1970). *El médico de su honra. El pintor de su deshonra*. Ed. Ángel Valbuena Briones. Madrid: Espasa-Calpe.

MORETO, Agustín (2008). *La fuerza de la ley*. Ed. Esther Borrego Gutiérrez. Kassel: Reichenberger.

PARKER, Alexander A. (1976). «Aproximación al drama español del Siglo de Oro». In: DURÁN, Manuel y GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. *Calderón y la crítica: historia y antología*. Madrid: Gredos, vol. I.

RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1972). *Fiesta, comedia y tragedia*. Barcelona: Planeta.

RUIZ RAMÓN, Francisco (1984). *Calderón y la tragedia*. Madrid: Alhambra.

TRÍAS, Eugenio (1988). *La aventura filosófica*. Madrid: Mondadori.

VEGA, Lope de (1989). *El castigo sin venganza*. Ed. A. David Kossoff. Madrid: Castalia.

08

O MÉDICO, O MONSTRO E OS OUTROS

Vinicius Lucas de Souza (UNESP)
Aparecido Donizete Rossi (UNESP)

Recebido em 30 set 2016.

Aprovado em 14 out 2016.

Vinicius Lucas de Souza - Graduado em Letras (Português/Inglês/Alemão) pela UNESP Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (2015) e mestrando no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários pela mesma universidade. Desenvolve pesquisa na área de Literaturas Estrangeiras Modernas, com ênfase em Literaturas de Língua Inglesa e Literatura Gótica, focando no motivo literário do Duplo e suas transformações na Ficção. Contato: viniciuslucassouza@gmail.com.

Aparecido Donizete Rossi - Graduado em Letras (Português/Inglês) pela UNESP Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (2003), Mestre em Estudos Literários pela mesma universidade (2006) e Doutor em Estudos Literários também pela UNESP Araraquara (2011). Atua em Letras, na área de Literaturas de Língua Inglesa, e desenvolve pesquisas principalmente sobre as Manifestações do Gótico, do Fantástico e da Fantasia na Literatura, a vida e a obra de Kate Chopin, Literatura e Desconstrução e Literatura e Psicanálise.

Resumo: Visualizando-se o conto “William Wilson” (1839), de Edgar Allan Poe, o tema do duplo (*Doppelgänger*) conduz toda a narrativa. Com a premissa de que esse conto é um marco nessa

temática, como afirma Otto Rank, estudioso de tal motivo, pode-se dizer que a denominação “Complexo de William Wilson” seja adequada para representar três elementos que emergem da narrativa mencionada de Poe: a existência de uma segunda personagem que compartilha traços físicos e psíquicos da personalidade “original”; a existência do *Unheimliche* (tal como definido por Sigmund Freud em seu ensaio “O ‘estranho’” (“Das Unheimliche”, 1919)), o familiar e estranho convergindo para uma mesma personagem (o outro; o duplo); e o espelho, auxiliador da manifestação do *Doppelgänger*. Tendo em mente o referido Complexo (que é identificado pelo conto citado de Poe), o que se almeja demonstrar neste artigo é como o Complexo de William Wilson é revisto no romance *O médico e o monstro* (*Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886), de Robert Louis Stevenson. Com uma ampliação da abordagem da segunda entidade, uma inovação no elemento *unheimlich* e modificado o espectro de atuação e significação do espelho, o romance em questão ressignifica o tratamento do Complexo de William Wilson. Com a revisão desses três fatores, Henry Jekyll, Edward Hyde e o “hóspede” dessas duas personalidades, bem como os jogos fractários, metaficcionais e catóptricos, promovem a insurgência do que aqui se denominou *Paradoxo Jekyll-Hyde*.

Palavras-chave: *O médico e o monstro*; Robert Louis Stevenson; Duplo; Complexo de William Wilson; Paradoxo Jekyll-Hyde.

Abstract: By visualising Edgar Allan Poe’s “William Wilson” (1839), the theme of the double (*Doppelgänger*) orients the whole narrative. On the assumption that this short story is a landmark on this thematics, as claimed by Otto Rank, a scholar on such motif, it is possible to say the denomination “William Wilson Complex” is adequate for representing three elements that emerge in Poe’s mentioned narrative:

the existence of a second character who shares physical and psychic features of the “original” personality; the existence of the *Unheimliche* (as defined by Sigmund Freud in his essay “The ‘Uncanny’” (“Das Unheimliche”, 1919)), the familiar and uncanny converging into the same character (the other; the double); and the mirror, auxiliary of the manifestation of the *Doppelgänger*. Considering the referred Complex (which is identified by Poe’s short story in question), this paper intends to demonstrate how the William Wilson Complex is revised in the novel *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), by Robert Louis Stevenson. By broadening the approach of the second entity, innovating the *unheimlich* element, and modifying the spectrum of performance and signification of the mirror, the novel in question reassigns the treatment of the William Wilson Complex. With the revision of these three factors, Henry Jekyll, Edward Hyde, and the host to such personalities, as well as the fragmentary, metafictional and catoptric games, promote the insurgence of what here is denominated the Jekyll-Hyde Paradox.

Keywords: *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*; Robert Louis Stevenson; Double; William Wilson Complex; Jekyll-Hyde Paradox.

INTRODUÇÃO¹

Visualizando-se o conto “William Wilson” (1839), de Edgar Allan Poe, fato é que o tema do duplo (*Doppelgänger*) conduz o fio narrativo. Em seu livro *O duplo (Der Doppelgänger, 1925)*, Otto Rank profere a seguinte afirmação ao comentar o referido

1 O texto que ora se apresenta é fruto de uma pesquisa que teve início com uma Iniciação Científica financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP, processo 2013/16530-9). Essa pesquisa continua em desenvolvimento atualmente, em nível de mestrado, sob financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). O que aqui se apresenta constitui resultados concretos auferidos até o momento.

conto: “Uma representação da matéria do duplo que serviu de modelo para alguns artistas posteriores foi dada por Edgar Allan Poe em seu conto ‘William Wilson’” (2013, p.46). Tendo em mente essa narrativa como um marco na consolidação da temática do duplo não apenas no Romantismo, mas também no conjunto da tradição literária ocidental, pode-se dizer que a denominação “Complexo de William Wilson” é adequada para plasmar a emergência de uma segunda entidade que simularia a aparência física e traços psíquicos da “original”. Em suma, pode-se tomar tal asserção — “Complexo de William Wilson” — como um sinônimo conceitual para duplo.

Antes de se mergulhar em reflexões sobre esse Complexo, faz-se importante notar que o termo “Complexo de William Wilson” já fora utilizado por Renata Soares Junqueira em sua pesquisa intitulada “O complexo de ‘William Wilson’”: crise de consciência e perquirição de identidade no moderno teatro português”, na qual a pesquisadora propôs

[...] uma reflexão crítica sobre o teatro português produzido desde o Simbolismo até à década de 1950. Trata-se de investigar, nesta produção, como se expressam o mito do Duplo e a temática que este mito sugere: a da identidade do homem moderno, sujeito dissociado, esquartelado pelo processo civilizacional. (2004, p.1)

O que aqui se propõe, no entanto, não participa do mesmo uso terminológico engendrado por Junqueira. Para além disso, busca-se ressignificar o referido Complexo ao imbuí-lo com certas características que, como se verificará na análise que segue, emergem especificamente da obra de Poe.

Com a materialização desse Complexo a partir do conto de Poe, depreendem-se três elementos que assombram seu protagonista:

[...] uma materialização de uma segunda entidade, que compartilharia traços físicos e detalhes da personalidade da personagem original; a existência do *Unheimliche*, o familiar e estranho convergindo para uma mesma personagem; e o espelho, auxiliador da manifestação do *Doppelgänger*. (SOUZA; ROSSI, 2015, p.9 – grifo dos autores)

No novelo narrativo do conto em questão, a personagem William Wilson vê-se atormentada por um ser idêntico a si, que compartilha sua corporeidade ao mesmo tempo em que aquela estranha a familiaridade que nutre com seu sócia. Rememorando-se o desfecho, o espelho favorece a ambiguidade e, simultaneamente, realiza a confusão visual, bem como narrativa, dupla entre a personagem principal e a entidade que partilha seu nome.

Dito isso, o presente texto tem como norte verificar como o Complexo de William Wilson é reconfigurado em *O médico e o monstro*² (*Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886), sob a pluma de Robert Louis Stevenson. Pretende-se notar como o cerne e estrutura desse Complexo modificam-se ao ponto de constituir uma revisão, ampliação e inovação de seus princípios fundamentais; como o motivo do duplo, na narrativa mencionada, é distorcido e transformado de modo a subverter a ordem do signo dos dois. Para tanto, embasam as considerações que seguem o conceito clássico

2 Apesar de já existirem traduções do romance de Stevenson com um título mais adequado ao original em inglês (*O estranho caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde* na tradução de Braulio Travares. Vide Referências), preferiu-se manter o título que fora, primeiramente, introduzido ao português. Tal preferência não configura um menosprezo pela nova versão em língua portuguesa do título do romance em questão, somente uma opção pelo título mais conhecido no meio acadêmico.

de duplo desenvolvido por Rank, bem como os ensaios que versam sobre a questão do espelho de Umberto Eco e de Jacques Lacan e as considerações de Jacques Derrida acerca do quase conceito de *phármakon*. Além disso, no que concerne à literatura gótica, Fred Botting amparará teórica e criticamente nossas discussões sobre essa vertente literária.

Assim, as linhas que seguem objetivam articular a transformação do Complexo de William Wilson a partir do romance de Stevenson mencionado, seus novos ares, sua paleta de cores renovada e seus relevos metamorfoseados.

1. JEKYLL E HYDE: ALQUIMIA E FEITIÇARIA³

Na pauta da primeira edição do livro *Gothic* (1996), de Fred Botting, nota-se como as nuances e contornos de dois termos dão início às discussões do teórico inglês: *horror* e *terror* encontram sua anatomia dissecada nas linhas do primeiro capítulo. Enquanto horror configura cenas e imagens de gangrenas, mortes macabras, monstros e bestas, produzindo um resultado estético abjeto em sua constituição imagética, o terror mantém-se no campo do *Unheimliche*⁴, do inconsciente, do pertencente inteiramente à psique, delimitando aquilo que é desconhecido e terrificante à estrutura empírica da realidade, os cantos obscuros da mente que se contrapõem à racionalidade lógica. Com esse postulado, Botting

3 Uma versão resumida da presente seção consta nos *Anais do CENA IV – Colóquio de Estudos em Narrativa: A ficcionalização do medo na narrativa*.

4 Devido ao fato dos termos *Unheimliche* e *unheimlich* (em alemão, substantivo e adjetivo, respectivamente) abarcarem uma alta carga de significado, como apresenta Freud no começo de seu ensaio, preferiu-se adotar os termos no idioma original, uma vez que as palavras geralmente utilizadas em português para traduzi-lo, *estranho* e *inquietante*, não comportam a indecidibilidade do termo (familiar e não-familiar) em seu idioma original.

proclama que “O Gótico pode talvez ser chamado a única verdadeira tradição literária. Ou sua mancha” (1996, p.16)⁵.

No começo do fio narrativo de *O médico e o monstro*, o horror plasma-se no olhar da personagem Gabriel John Utterson, que se vê na tentativa de nomear as características do famigerado Edward Hyde, cuja aparência dana sua fala, bem como a de seu parente Enfield:

Mas havia um aspecto curioso. Eu tinha sentido uma vívida repugnância por aquele homem assim que pus os olhos nele [...].

— Não é fácil descrevê-lo. Há algo de *errado* com sua aparência; alguma coisa *incômoda*, alguma coisa profundamente *detestável*. Nunca vi um homem que me desagradasse tanto e, no entanto, não sei dizer o porquê. Ele deve sofrer algum tipo de deformação; a impressão que nos dá é de algo *disforme*, embora eu não consiga dizer especificamente em que aspecto. É um homem de aparência extraordinária, mas de fato eu não posso apontar nada que seja fora do comum. Não, cavalheiro, descrevê-lo está além de minha capacidade. E não é por esquecimento, porque afirmo que neste instante consigo vê-lo com toda clareza. (STEVENSON, 2011, p.20; 23-24 – grifo nosso)

Dissecando-se a identidade do advogado e amigo de Jekyll, vê-se como o dom da pronúncia não está somente nas características retóricas de sua profissão, mas em seu próprio ser: o nome *Utterson* (*utter+son*) indicaria, em inglês, o descendente do proferir (*utter* = proferir; *son* = filho, descendente), o filho do portador da fala e do *absoluto* (outro significado possível para *utter*). Tendo em

⁵ No original: “*Gothic can perhaps be called the only true literary tradition. Or its stain*”. Todas as citações deste livro de Fred Botting foram traduzidas pelos autores do presente artigo.

mente essa característica, aquele que realiza a *fala absoluta*, John Utterson, revela-se o detetive dessa narrativa, o que se encarregará de investigar os mistérios acerca da vida do cientista e médico. Nota-se seu comprometimento com a profissão do investigar, ao proferir seu ultimato detetivesco: “‘Se ele é Mr. Hyde’ — pensava ele —, ‘eu serei Mr. Seek⁶’” (STEVENSON, 2011, p.29).

Ao tentar descrever a imagem distorcida daquele que se ocuparia de um assassinato mais tarde, Utterson, juntamente das demais personagens que também se ocupam desse ato, frustram-se, já que impedidos da pronúncia daquilo que levaria ao reconhecimento: o estabelecimento da identidade, aquilo que é próprio de um *eu*. Mesmo aquele impregnado pelo dom da pronúncia absoluta não atingiria o feito de identificar Hyde pela sua aparência, atendo-se somente a uma tentativa falhada: a “falta de humanidade” será uma das expressões que permeará o discurso de todas as personagens que vislumbrarão o ser de Hyde. Utterson é um dos que se deparam com esse obstáculo intransponível:

Era de estatura pequena, bem vestido, e sua aparência, mesmo a certa distância, produziu uma impressão de aversão no homem que o observava.

[...] Mr. Hyde era pálido e com aparência de anão; dava uma impressão de deformidade sem que houvesse nele nenhuma má-formação visível, tinha um sorriso desagradável, tinha sabido se impor ao advogado com uma mistura ameaçadora de timidez e ousadia, e falava com uma voz enrouquecida, sussurrante e meio alquebrada;

6 O trocadilho com os nomes *Hyde* e *Seek* refere-se à brincadeira *Hide and Seek*, no Brasil chamada “esconde-esconde”, jogo no qual um se esconde (*hide*) e ao outro cumpre a tarefa da procura (*seek*). Esse procurar e esconder conduz a narrativa em questão, impregnando inclusive o nome do personagem teratológico, *Hyde*, o oculto.

todos estes pontos se somavam a seu desfavor, mas nem mesmo todos eles juntos podiam explicar a sensação de repulsa, nojo e medo experimentada por Mr. Utterson. “Deve haver alguma outra coisa”, pensava o perplexo cavalheiro, “Existe algo mais, e gostaria de dar um nome a isso. Deus me perdoe, o indivíduo mal parecia humano! Tinha algo de troglodita, será? Ou será como na antiga história do Dr. Fell? Ou ainda a simples irradiação de uma alma maligna, que transpira através do barro que a hospeda, e o transfigura? Penso que seja esta última hipótese, porque, oh, meu pobre amigo Henry Jekyll, se alguma vez eu enxerguei a assinatura de Satã sobre um rosto, foi o desse seu novo amigo”. (STEVENSON, 2011, p.30; 31-32)

Considerando a relação de oposição e hierarquia presente na sociedade vitoriana, ambientação esta que se percebe na narrativa em questão, bem como a destacada *inumanidade* de Hyde, este poderia ser entendido como um *alien* nas duas acepções em inglês: o estrangeiro, o estranho, aquele não aceito pela sociedade, ostracizado por um estigma social — o entendimento do termo entre os vitorianos —; e também o alienígena, o extraterrestre, aquele que transcende ao entendimento de humano, cujas características não se assemelham ao que se prevê na biologia e na imagética da espécie humana. A aparência de Hyde estaria condicionada a essa *mancha estrangeira*, o que *inferioriza* e *denigra* a sociedade, sendo os termos *mancha*, *inferioriza* e *denigra* concepções inerentes à mentalidade vitoriana, calcada em ideias rígidas e preconceituosas, além daquilo que é novo, o diferente por oposição ao que é familiar, diferente que, para os vitorianos, é absolutamente indesejado por trazer implícito em si mesmo o questionamento do *status quo* sócio-cultural.

Ante essas reflexões, observa-se como, na figura de Edward Hyde, está plasmado o *Unheimliche*: todos os que experimentam a visada em Hyde (e *de* Hyde), somente visualizam o desprovimento de humanidade, não conseguindo fixar uma especificidade ou uma semelhança em relação ao humano que possa caracterizar essa personagem. De certa maneira, eles *veem* o *Unheimliche* — que, por limitar-se ao psíquico, não deveria ser *visível* —, aquilo que lhes é estrangeiro, mas também enxergam o familiar ao estabelecer o conceito de humanidade como referente para definir o *inumano*. Nas palavras do cunhador do termo, o *Unheimliche* constitui-se como “[...] aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 1996, p.238).

Logo, o corpo do *protégé* de Henry Jekyll disponibilizaria de dois mecanismos de ocultação: a impossibilidade da identificação (a atribuição de um traço que tornaria viável o desenhar de uma identidade), bem como um estranhamento profundo, desencadeado, segundo a perspectiva do *outro*, pela sua inumanidade. Desse modo, Hyde conjuraria um feitiço de ocultação sobre si próprio, um conjuro que limitaria ou repeliria a incidência racionalizante característica da realidade empírica (a experiência do cognoscível) e, conseqüentemente, esgarçaria as leis que governam seu tecido. Ao performar esse encantamento, sua circulação pelas ruas de Londres, além de seu acesso à casa de Jekyll, estariam garantidos por um invólucro protetor.

Até o oitavo episódio da narrativa, essa atmosfera ambígua instalada pelo prolongamento de um segredo, atmosfera que se pode entender de terror, perpetua-se, sendo somente nos dois últimos capítulos que o mistério rondando Jekyll e Hyde dissolve-se. Por meio

da narrativa do Dr. Hastie Lanyon e a confissão do Dr. Henry Jekyll, o advogado-detetive Gabriel Utterson lê a narrativa do *fato*, que permitiria a compreensão da relação entre o cientista e sua forma teratológica: ao ingerir certa substância química, produto de um projeto de Medicina transcendental, Jekyll atingira uma transformação capaz de alterar seu corpo e mente, metamorfoseando-o em Edward Hyde, o assassino estranho e repulsivo: “E quis a sorte que o rumo dos meus estudos científicos, dirigidos para tudo que é místico e transcendental, acabasse lançando uma poderosa luz nesta minha consciência sobre a eterna guerra entre os elementos que me compõem” (STEVENSON, 2011, p.86). É por meio desses dois textos, a narrativa e a confissão, que, assim como o Gótico rompe as barreiras do real, “Transgredindo as amarras da realidade e do possível, elas [as produções góticas] também desafiaram a razão pela sua desmedida aceitação de ideias fantasiosas e voos imaginários” (BOTTING, 1996, p.6)⁷, as paredes impostas pelos capítulos anteriores são quebradas e tem lugar o horror.

Para notar o que implica tais eventos, é preciso tomar, primeiramente, o caminho do texto de Lanyon. Neste, o doutor explica os eventos rondando a figura enigmática e repulsiva de Edward Hyde. Ao receber uma carta de seu antigo amigo Jekyll, com o qual tivera uma rusga a respeito de um projeto, evitando contato desde então, na qual explicitava procedimentos rígidos que concerniam uma gaveta contendo certas substâncias e sais, Lanyon recebe a visita do inumano, que refuta a posição inicial do médico sobre o projeto transcendental de seu colega de Medicina:

7 No original: “*Transgressing the bounds of reality and possibility, they [Gothic productions] also challenged reason through their overindulgence in fanciful ideas and imaginative flights.*”

— Então muito bem — disse meu visitante. — Lanyon, lembre-se do seu juramento: o que vai acontecer agora está protegido pelo segredo de nossa profissão. E agora, você, que sempre foi apegado a uma visão do tipo mais estreito e materialista, você que negava as virtudes da medicina transcendental, você que sempre zombou dos que lhe eram superiores... contemple! (STEVENSON, 2011, p.83)

Instalado pelas palavras ameaçadoras de Hyde que, a seguir, ingere o preparado, o horror toma as próprias feições de Lanyon, assim como em suas palavras:

Ele pôs o frasco nos lábios e sorveu seu conteúdo com um único gole. Ouviu-se um grito; o homem oscilou, cambaleou, e agarrou-se à mesa para manter-se de pé, olhando-me com olhos esbugalhados, e a boca aberta, arquejante; e enquanto eu o observava julguei perceber uma mudança — ele pareceu inchar — seu rosto escureceu e suas feições pareceram derreter-se, alterar-se, e no momento seguinte eu tinha ficado de pé e dado um pulo para trás, de encontro à parede, com os braços erguidos para me proteger daquele prodígio, e minha mente engolfada pelo terror.

— Oh meu Deus! — gritei, e outra vez, e mais outra; porque ali, diante dos meus olhos, pálido e trêmulo, quase desmaiado, e tateando diante de si com mãos incertas, como um homem arrancado à morte, ali estava Henry Jekyll! (STEVENSON, 2011, p.83)

A experiência com a transformação — na verdade, com o *estar presente* à transformação, com o *in præsentia da metamorfose* — afeta não somente as emoções, mas também o corpo de Lanyon,

que recebe, por meio da alta gama imagética do horror, a irradiação mortífera do terror. *In præsentia* à metamorfose, Lanyon sofre outro aspecto do feitiço de Hyde, agora na sua potência máxima: com o segredo revelado, o mecanismo de proteção, desencadeado pela ação química, libera a infecção do *Unheimliche* no ser observador, transmitindo a contaminação *unheimlich*, cujo produto revelara-se previamente à leitura da narrativa por Utterson: a morte de Hastie Lanyon. O conjuro de Hyde alcança a relação perfeita com o outro: a conexão pela irradiação do *Unheimliche* com uma alteridade diferente, resultando, paradoxalmente, no findar da sua existência material. A contaminação mortal é revelada como o terceiro efeito do encantamento do inumano; eventualmente, isso denuncia a (*id*)entidade em questão como um necromante, aquele com o conhecimento dos arcanos do mundo inferior. O próprio Jekyll afirma a invocação de Hyde de um universo inferior, escondido num canto de sua alma:

Este espírito sobrenatural que eu invocara do interior de minha própria alma, e deixara à solta no mundo para ir em busca de seus prazeres, era um ser inerentemente maligno e vil; bebia o prazer com avidez bestial ao contemplar as torturas infligidas a outrem; implacável como uma estátua de pedra. (STEVENSON, 2011, p.92)

O incrustamento do *Unheimliche* na figura de Edward Hyde arquiteta a revisão, inovação e ampliação do segundo elemento do Complexo de William Wilson outrora listado: o *Unheimliche* irradia da figura de Hyde, atinge seus espectadores com o horror e espanto, mas inova com as novas possibilidades desse fator. Seus observadores não atingem o processo de identificação de

Hyde pela linguagem, pois uma alta carga *imagética* provém dessa personagem, a qual é atribuída, pelos que a observam e pelos próprios leitores, a um caráter genérico de *inumanidade*, e o resultado da observação da transformação inerente ao corpo do outrora Jekyll, momento este em que o *Unheimliche* atinge seu ápice, é a morte do observador, como se olhar o processo alquímico da transformação de Jekyll em Hyde, e vice-versa, fosse o mesmo que olhar para a Medusa, o que implica um laivo de Complexo de Édipo na tessitura da obra de Stevenson.

O conjunto desses três fatores até aqui discutidos — a impossibilidade de identificação, o estranhamento perante a inumanidade e o olhar medusino — configura em torno de Hyde uma espécie de mecanismo de proteção contra seus observadores à medida que desloca, desvia, desfoca a luz que possibilitaria a visibilidade da sua figura, tornando-a borrada, quase indescritível, protegida, como diriam os físicos, por uma espécie de escudo de paralaxe⁸, o que lhe confere algo de *alienígena*, afirmado na confissão, presente no último capítulo, assinada por Jekyll, sua contraparte científica:

[...] e, arrebatado de esperanças e triunfo, arisquei-me a ir, na minha nova forma, até o meu quarto de dormir. Cruzei o pátio, sob o olhar das constelações, e pensei, com espanto, que *eu era a primeira criatura desta espécie* que elas chegaram a contemplar em sua vigília insone; entrei furtivamente pelos corredores, *um estranho*

8 *Paralaxe* constitui, segundo a Física, o fenômeno ótico de desvio da luz quando observada a grandes distâncias. Segundo o *Dicionário UNESP do português contemporâneo*, “1 aparente deslocamento de um objeto com a mudança do ponto de observação. 2 aparente deslocamento angular de um corpo celeste devido ao fato de a observação se fazer a partir da superfície e não do centro da Terra, ou a partir da Terra e não do Sol” (BORBA, 2004, p.1025).

em minha própria casa, e chegando ao quarto vi pela primeira vez a aparência de Edward Hyde. (STEVENSON, 2011, p.89 – grifo nosso)

Esse conjunto idiossincrático assumiria também um gênero de feitiço, o encanto mortal do necromante assassino, presente na aura maligna de Hyde, sublinhada em vários momentos da obra como, por exemplo, quando Lanyon o vê pela primeira vez em seu consultório:

[...] e quando o acompanhei até o meu consultório, que estava com todas as luzes acesas, mantive minha mão na arma, dentro do bolso. Lá dentro, pelo menos, tive a possibilidade de examiná-lo melhor. Nunca o vira antes, disso tive certeza. Era um homem pequeno, como já falei; tive um outro choque ao observar a expressão do seu rosto, que tinha uma notável combinação de grande atividade muscular e uma aparente debilidade de constituição; e, por último, mas não o menos importante, *percebi o estranho desconforto íntimo que me produzia a sua proximidade*. Esse desconforto assemelhava-se um pouco a uma rigidez muscular, e era acompanhado por uma desaceleração do pulso. Naquela hora, eu o atribuí a algum tipo de aversão instintiva e pessoal, e me admirei apenas diante da intensidade dos sintomas; mas desde então tive motivos para crer que as causas estão localizadas em algo mais profundo na natureza humana, e estão ligadas a um aspecto mais nobre do que a mera noção de ódio.

[...] Na verdade, uma vez que existia *algo de anormal e desabonador* na própria essência da criatura que agora me encarava, *algo que me invadia, me assustava e me provocava revolta*, aquela disparidade imprevista parecia se encaixar nessa impressão e reforçá-la; e assim somava-se, ao meu interesse quanto à natureza e ao caráter

daquele indivíduo, uma curiosidade quanto à sua origem, sua vida, suas posses e sua situação social. (STEVENSON, 2011, p.80-81 – grifo nosso)

Quanto à confissão de Henry Jekyll, percebe-se a existência de três vozes: a voz narrativa sendo composta pela identidade “Henry Jekyll” e suas experiências; as emoções e vivências quando a voz “Edward Hyde” guia o corpo que hospeda a ambas identidades, e uma terceira voz, afastada do dilema dual Jekyll-Hyde (que será abordada na próxima seção do presente estudo). Esse fenômeno trinitário é observável na tessitura textual do romance, por exemplo, pelo uso da terceira pessoa narrativa como referência a Jekyll e Hyde:

Daí, creio eu, o fato de que Edward Hyde era bastante menor, mais leve e mais jovem do que Henry Jekyll [...].

Hyde cantarolava uma canção quando preparou a poção transformadora e, quando a bebeu, brindou ao homem que acabara de matar. As dores da transformação mal tinham acabado de flagelar seu corpo quando Henry Jekyll, com o rosto banhado em lágrimas de gratidão e remorso, caía de joelhos e erguia as mãos para Deus. O seu véu de autocomplacência tinha sido rasgado de cima abaixo. (STEVENSON, 2011, p.89; 97)

Segundo seu próprio discurso, Henry Jekyll, devido à superficialidade social da sua aparência, teria imposto a dissociação ao seu corpo:

E no entanto o meu defeito mais grave era uma certa impaciência para desfrutar os prazeres da vida, algo que trouxe a felicidade a muitos, mas que me foi difícil conciliar com minha firme vontade de caminhar de cabeça erguida e de apresentar

ao mundo uma imagem mais respeitável que a da maioria dos homens. O que resultou disto foi que passei a dissimular esses meus prazeres; e quando cheguei à idade da razão e comecei a olhar em torno e avaliar meu progresso e minha posição no mundo, já estava há muito comprometido com essa minha profunda duplicidade íntima. Muitos homens poderiam até vangloriar-se dessas irregularidades das quais eu me sentia culpado, mas, em função dos altos parâmetros que eu tinha estabelecido para mim mesmo, tive que encará-los e escondê-los com uma sensação quase mórbida de vergonha. Foi, portanto, a natureza exigente das minhas aspirações, mais do que qualquer degradação específica decorrente dos meus defeitos, que me fez ser aquilo em que me tornei, e, criando uma divisão ainda mais profunda do que na maioria dos homens, afastou de mim a parte sã e a parte doentia que dividem e formam a natureza dual do ser humano. (STEVENSON, 2011, p.85)

Isso estabeleceria, segundo o médico, a dualidade numa só identidade: “[...] eu não era mais eu mesmo quando abandonava o autocontrole e me entregava à depravação do que quando trabalhava, à luz do dia, para aumentar o conhecimento humano ou para aliviar a dor e o sofrimento alheios” (STEVENSON, 2011, p.86). Logo, o duplo não se instala com a emergência de Hyde, mas pela prática do cientista em se deixar guiar pelas aparências, separando a esfera da respeitabilidade social de sua senda de prazeres. Destarte, Hyde compartilharia com Jekyll a ambição pela jovialidade libertina e boêmia, os prazeres que a alta sociedade vitoriana condena: “Jekyll (que era uma personalidade mista) ora demonstrava sensibilidade e apreensão, ora um prazer ávido em se projetar nos prazeres e aventuras de Hyde [...]” (STEVENSON, 2011, p.95).

Com a ingestão do produto de seu projeto místico e transcendentalista, Edward Hyde emerge em Henry Jekyll a partir de um processo de dissociação que não previa uma total cisão. Jekyll usufrui dos prazeres permitidos e desfrutados por Hyde, além de compartilhar certas memórias com o assassino e mesmo ouvi-lo como uma voz outra: “E, também, que esse horror insubordinado [...] estivesse encarcerado em sua própria carne, onde ele podia ouvi-lo a murmurar em sua luta incessante para vir à luz [...]”. (STEVENSON, 2011, p.103).

Ainda na confissão de Jekyll, menciona-se um momento no qual Hyde, nos primeiros instantes de seu existir, contempla-se em frente a um espelho. Como afirma Jacques Lacan em seu ensaio “O estádio do espelho como formador da função do eu” (“Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je”, 1949), a criança (em nosso caso, um ser adulto nos primeiros momentos de existência), por meio da experiência com o outro (a imagem refletida — tida nesse momento como um outro —, como também o refletir de si na imagem dos outros), estabelece seu *eu*, o que se caracteriza por

[...] uma série de gestos em que ela [a criança] experimenta ludicamente a relação dos movimentos assumidos pela imagem com seu meio refletido, e desse complexo virtual com a realidade que ele reduplica, isto é, com seu próprio corpo e com as pessoas, ou seja, os objetos que estejam em suas imediações. (LACAN, 1998, p.96-97)

Assim, Hyde desenvolve seu *eu* através de seu reflexo, cuja imagem já está impregnada pelo fator *Unheimliche*. Ao adotar sua identidade, ele passa a portar em sua mente não só seu *Ich* (“eu”), mas também estariam impregnados em seu cerne o *Unheimliche*

e as reminiscências mentais de Jekyll. Conforme Umberto Eco em seu ensaio “Sobre os espelhos” (“Sugli specchi”, 1985), a superfície catóptrica é “[...] uma prótese absolutamente neutra, e permite que se obtenha o estímulo visual onde o olho não poderia alcançar [...]. Como prótese, os espelhos são *canais*. Um canal é cada *medium* material que permite a passagem de informação [...]” (1989, p.18 – grifo do autor). Logo, a aura *unheimlich*, o escudo de paralaxe que garante a Hyde seu invólucro protetor e a eficiência de seu feitiço, advém de sua própria figura: ela reflete no espelho e, pela imagem neste originada, a identidade hydeana articula sua personalidade, a qual, mais tarde, adquire a habilidade de usufruir dos prazeres mundanos e de levar à morte todo aquele que *contemple* o momento de sua transformação no tecido narrativo. Consequentemente, sua manifestação é adjetivada, por várias personagens, como um irradiador de malignidade. Edward Hyde, por meio do universo catóptrico, vislumbra “[...] uma realidade capaz de dar a impressão da virtualidade” (ECO, 1989, p.37), ou seja, uma realidade protegida por sua própria mimesis. Ele se torna quem é com a impressão representacional do real. De certa maneira, o inumano, a manifestação teratológica da alteridade de Jekyll, tem sua síntese vivenciando a ficção em meio a um universo ficcional; a mímese recostura, dessa forma, seu tecido na plena realidade narrativa.

Além dos poderes intrínsecos em seu ser, Edward Hyde, com sucessivas transformações, amadurece na sua constituição física e mental, passando por uma espécie de crescimento. Com a recorrência quase incessante das transformações, Henry percebe que Edward está crescendo, como também adquirindo poder sobre o corpo que abarca as duas personalidades:

[...] parecia-me ultimamente que o corpo de Edward Hyde tinha crescido em estatura, como se (quando eu assumia sua forma) eu sentisse nele uma energia acima do normal; e passei então a entrever o risco de que, caso isto se prolongasse, o equilíbrio da minha natureza fosse permanentemente comprometido, meu poder de metamorfose voluntária ficasse ameaçado, e a pessoa de Edward Hyde viesse a predominar. (STEVENSON, 2011, p.94-95)

Acerca disso, pode-se notar que o primeiro braço do Complexo de William Wilson (a existência de uma segunda entidade, compartilhando traços físicos e certos detalhes psíquicos da personalidade “original”) é totalmente revisto e passa por um crivo inovador e ampliador: não há mais um outro ser no exterior, mas sim no interior corpóreo do eu. O *Doppelgänger* não mais caminha pela exterioridade, mas compartilha processos mentais com seu “eu original”. Enquanto, no referido Complexo, a psicanálise prevê a somatização para o exterior “real”, seja esse real o empírico ou o ficcional, no romance de Stevenson o desdobramento de personalidade, seja ele devido a uma possível esquizofrenia ou a um Transtorno Dissociativo de Identidade (TDI) ou ainda a um amálgama dos dois, somatiza-se para o interior do corpo, além de configurar uma transformação física completa. Segundo a Biologia, há aí um processo de reestruturação genética: o DNA de Henry Jekyll passa por uma reorganização total, ao ponto de influenciar inclusive sua mentalidade, em um processo semelhante ao que ocorre em boa parte da ficção sobre alienígenas.

Contudo, falta um elemento para a completude dessa primeira parte do quebra-cabeça: a substância química resultante da mente genial de Henry Jekyll. Desde o início de seus estudos científicos, ares

místicos e transcendentais circulam seus interesses, culminando na droga transformadora:

Comecei a perceber, mais profundamente do que alguém jamais afirmou fazê-lo, a trêmula imaterialidade, a transitoriedade de névoa deste corpo aparentemente tão sólido que nos serve de vestimenta. Descobri certos agentes químicos capazes de abalar e arrancar das raízes esta nossa roupagem de carne e osso, tal como uma ventania arrebatava uma tenda. (STEVENSON, 2011, p.87)

Apesar da ânsia pelo conhecimento do pesquisador, há a instalação do hesitar em seu discurso. Mesmo assim, ele ingere o líquido que mais tarde o conduz à escrita do “seu” documento final:

Hesitei muito antes de submeter minha teoria ao teste da prática. Sabia que estava correndo um perigo mortal; porque qualquer droga capaz de controlar e abalar de forma tão violenta a própria fortaleza da nossa identidade, poderia, por alguma mínima diferença, produzir uma overdose, ou, por qualquer inadequação no momento da experiência, destruir por completo o tabernáculo imaterial que era meu propósito alterar. Eu já havia há muito tempo preparado a minha *tintura*; comprei de uma vez só, a uma empresa de ingredientes químicos por atacado, uma grande quantidade de um sal específico que eu sabia, pelas minhas experiências, ser o último ingrediente necessário; e, na madrugada de uma noite para sempre maldita, misturei esses elementos, vi-os fervilhar e fumaçar juntos no frasco, e, quando a ebulição amainou, com um estranho impulso de coragem bebi toda a poção.

Seguiram-se as dores mais excruciantes, um rangido nos ossos, uma náusea mortal, e na minha alma um horror que não pode ser excedido, seja

no instante do nascimento ou no da morte. Aos poucos essas agonias foram se atenuando, e voltei a mim, como quem desperta de uma grave doença. Havia algo de estranho nas minhas sensações, algo indescritivelmente novo e, por sua própria novidade, incrivelmente prazeroso. (STEVENSON, 2011, p.87-88 – grifo nosso)

Algo estranho se perpetua nas extremidades corporais de Jekyll. O *Unheimliche* começa a agir nas suas veias e Edward Hyde vem à tona. Assim, pode-se dizer que a mistura descoberta, os passos científicos, (al)químicos, dão luz a Hyde, luz que imediatamente se transforma em sombra com o simples ato do seu manifestar. Henry Jekyll cria a vida em si mesmo, lança a animação no seu corpo já animado e cindido e sua criação entra num voo independente. Em outras palavras, Jekyll, revelando-se um alquimista no século da Química, inventa o elixir da vida, aquilo que constitui o supremo desejo do humano: a imortalidade. Apesar do inumano desenvolver-se num caminho alienígena e necromântico, o intento primal da experiência do alquimista permanece na perpetuação do viver — Jekyll adquire o fardo divino; como um Frankenstein ético e moralmente correto, justamente o que o cientista de Mary Shelley não é, Jekyll se torna responsável pelo emergir de Edward Hyde, sua criação: “Jekyll tinha mais do que as preocupações de um pai; Hyde tinha menos que a indiferença de um filho” (STEVENSON, 2011, p.95). Seu elixir da vida, portanto, revela-se, como ocorre em toda a tradição desse tema literário, incompleto ou um elixir que causa a morte.

Ao longo do texto de Lanyon e da confissão presentes no final do romance, percebe-se que a primeira ingestão da droga é responsável pelo aparecimento do assassino. Com o passar do

tempo, a indução da transformação torna-se mais difícil, sendo necessária uma dose maior, segundo a mente de Jekyll:

O poder da droga não tinha se manifestado sempre com a mesma intensidade. Uma vez, bem cedo na história das minhas experiências, tinha me falhado por completo; desde então eu fora forçado, mais de uma vez, a duplicar, e uma vez, com enorme risco de vida, a triplicar sua quantidade; e essas incertezas tinham projetado a única sombra que pairava sobre minha satisfação. (STEVENSON, 2011, p.95)

Além da resistência à droga, a transformação não mais gerava, com o uso prolongado, as dores excruciantes, “Mas quando adormecia, ou quando a droga deixava de produzir efeito, eu me via, quase sem transição (porque as dores da transformação diminuam dia a dia) [...]” (STEVENSON, 2011, p.103). Assim, depreende-se que num primeiro instante, isto é, no primeiro ciclo da droga, Hyde está condicionado à substância, mas o seu uso contínuo garante o chegar de um segundo momento: as transformações por indução são mais difíceis, sendo necessárias doses duplas ou triplas, como também um efeito colateral torna-se ativo, qual seja o estado de Hyde *naturaliza-se, inscreve-se*, na carne do corpo — conseqüentemente, da mente e do espírito — e suas vezes no leme dão-se mais frequentemente. Essa anomalia ocorre quando o efeito da droga cessa ou quando Jekyll está nos domínios de Morfeu:

[...]e, saltando da cama, corri para diante do espelho. Diante da imagem que surgiu a meus olhos, meu sangue transformou-se em alguma outra coisa, rala e gélida. Sim, eu tinha ido para a cama como Henry Jekyll, e tinha acordado como Edward Hyde. Como se explica isso?, foi o que me perguntei; e

depois, com outro sobressalto de terror: Como isto pode ser remediado? (STEVENSON, 2011, p.93-94)

Com o vício desenvolvido, Jekyll tenta combatê-lo com o próprio vício, porém falha:

Imagino que, quando um ébrio medita consigo mesmo sobre o seu vício, talvez uma vez entre quinhentas ele tenha consciência dos perigos a que se expõe através de sua brutal insensibilidade física [...]. Meu demônio tinha sido encarcerado por muito tempo, e emergiu rugindo [...]. Mas eu me despira voluntariamente de todos aqueles instintos de equilíbrio com que mesmo os piores dentre nós continuam a caminhar com firmeza mesmo cercados de tentações; e no meu caso, ser tentado, ainda que da forma mais leve, era sinônimo de cair. (STEVENSON, 2011,96-97)

Nesse segundo ciclo, ingerir a droga bastaria para que Jekyll voltasse ao controle do que fora incitado, possibilitado, pela própria droga. Há aqui um jogo que se configura não em termos de veneno-remédio, mas de veneno-veneno: um veneno para combater outro veneno.

A partir daí, um terceiro momento instala-se: o vício é incontrolável; os episódios premonitórios de Hyde somente são controlados pela administração de altas doses da droga e a tentativa de estocá-la não se torna possível: “Em resumo: daquele dia em diante foi apenas com um esforço digno de um ginasta, e somente com a aplicação imediata da droga, que pude retornar à aparência física de Jekyll” (STEVENSON, 2011, p.102), porém, não se deve perder de vista que foi para trazer Hyde à tona que Jekyll inventou e ingeriu sua droga. Os sais mais puros não mais atingem

o resultado desejado. Jekyll conclui que fora uma determinada impureza a responsável pelo (in)sucesso de seu experimento. Por meio do impuro, o âmago da *psique*, em ambos os sentidos do termo, o psicanalítico e o grego, no qual, em junção com o termo *pneuma*, equivale ao entendimento ocidental de *alma*, é tocado: “[...] e agora estou persuadido de que era a minha primeira amostra que era impura, e que foi esta impureza desconhecida que resultou na eficácia da fórmula”. (STEVENSON, 2011, p.104). Note-se que é uma *impureza* que permite a *eficácia* da substância.

Portanto, os dois primeiros elementos do Complexo de William Wilson são inovados: não há mais “um e um” no tecido da realidade narrativa, mas um amálgama de duas personalidades numa mesma corporeidade. Tal corpo transmuta-se ao manuseio de uma fórmula química, cuja eficácia encontra seu princípio ativo numa impureza rara. Já o segundo elemento, o *Unheimliche*, presentifica-se num outro *design*: Hyde, com sua aparência repulsiva, protege-se e enfeitiça o(s) *outro(s)* por meio de uma aura *unheimlich*, um invólucro e um conjuro capazes de lhe garantir a fruição dos desejos e prazeres que o mundo tem a lhe oferecer. Nessa perspectiva, o próprio sentido freudiano de *Unheimliche* parece ser inovado, já que ganha um aspecto de libertação dentro de um ideário que se poderia dizer romântico, além de uma materialidade não prevista pelo Médico de Viena. O *Unheimliche*, tradicionalmente tomado, pelas teorias do gótico, do fantástico e do insólito, como sinônimo de duplo, torna-se um modo de transcendência libertadora, quase uma paradoxal epifania, cujo resultado ou efeito colateral não é nem o libertar de Hyde por meio de uma droga, nem o voltar a ser Jekyll por meio da mesma droga, mas o descolamento de um

terceiro ser a partir da transiência e transitoriedade entre essas duas identidades, o vir a ser de algo Outro (um outro de outros) que não se prende ao campo metafísico (mente, espírito, psique etc.), mas se manifesta no físico como fisicalidade e textualidade, como fisicalidade *na* textualidade, como fisicalidade *da* textualidade, a existência de uma nova entidade, que perambula imperceptível ao longo das (entre)linhas da narrativa do médico e do monstro, porém mais presente do que os próprios médico e monstro.

2. A INSURGÊNCIA DO PARADOXO JEKYLL-HYDE

Com as idas e vindas do cientista e do assassino, um terceiro ser emerge: o hospedeiro das duas personagens, que se adapta física e mentalmente à personalidade que no momento está consciente. Em outras palavras, a droga não origina apenas Edward Hyde, mas sintetiza também o corpo do velho Jekyll (aparentemente *uno*) num envelope portador de dois seres que, diferentemente do previsto na tradição do duplo, não são opostos, mas sim complementares. O que se observa nesse *estranho caso* é a insurgência da fragmentação, não mais um caso exclusivamente de duplicação, e sim de triplicação. O trio-protagonista sofreria as diversas mutações ocasionadas pela primeira alternância, variando de Jekyll a Hyde, de Hyde a Jekyll, ao ponto de sofrer uma conjunção. Isso se evidencia pela impossibilidade de afirmar que a confissão presente ao fim do romance seja de autoria de Henry Jekyll, ou de Edward Hyde ou ainda da *Criatura* (o hospedeiro), uma vez que, em vários instantes desse texto composto, a princípio, a seis mãos, o *eu* varia de personalidade:

Nasci no ano de 18..., numa família de grande fortuna, dotado de talentos consideráveis, com uma tendência natural para o trabalho, afeiçoado ao respeito dos

meus concidadãos mais sábios e de melhor caráter, e deste modo, como é fácil supor, com todas as garantias de um futuro honrado e brilhante.

[...] Não pretendo descrever em detalhes as infâmias *das quais fui cúmplice* (porque mesmo agora é-me difícil admitir que as cometi eu mesmo); quero apenas indicar os avisos e os sucessivos passos com que meu castigo foi se aproximando aos poucos. *Tive um acidente* que mencionarei apenas de passagem, pois não trouxe outras consequências. Um ato de crueldade contra uma criança *atraiu sobre mim* a ira de um transeunte, um homem que reconheci, dias atrás, na pessoa de um parente seu [...].

[...] *Senti que teria* agora de escolher entre elas. Minhas duas naturezas tinham uma memória em comum, mas todas as outras faculdades eram compartilhadas entre elas de forma desigual.

[...] No dia seguinte, os jornais revelaram que o crime fora presenciado por uma testemunha, que a culpa de Hyde era conhecida por todos, e que a vítima era um homem público altamente considerado. Não tinha sido apenas um crime, mas uma trágica imprudência. Acho que fiquei contente em saber disto; alegrei-me de ter os meus melhores impulsos a salvo, protegidos pelo medo do cadafalso. *Jekyll era agora* minha cidadela de refúgio, porque *se Hyde entremostrasse* seu rosto por um só instante as mãos de todos os homens estavam prontas para agarrá-lo e fazer-lhe justiça. (STEVENSON, 2011, p.85; 92; 95; 98 – grifo nosso)

Dessa forma, tais indícios textuais evidenciam que esse *eu* pluraliza-se pelas várias faces que se presentificam ao longo da escrita da confissão: em alguns momentos Henry Jekyll, focando na sua experiência existencial, está no controle da narração

confessional — “Nasci no ano de 18..., numa família de grande fortuna, dotado de talentos consideráveis, com uma tendência natural para o trabalho [...]” —; noutros Edward Hyde toma a posse da caneta, lembrando seus atos transgressores — “Um ato de crueldade contra uma criança atraiu sobre mim a ira de um transeunte [...]” —; assim como se vê o descolamento do hospedeiro nesse jogo escritural — “Senti que teria agora de escolher entre elas. Minhas duas naturezas tinham uma memória em comum, mas todas as outras faculdades eram compartilhadas entre elas de forma desigual” —, presenciando a consequência das ações de seus *outros* — “Jekyll era agora minha cidadela de refúgio, porque se Hyde entremostrasse seu rosto por um só instante as mãos de todos os homens estavam prontas para agarrá-lo e fazer-lhe justiça”.

Esse terceiro ser indicia o caráter múltiplo não só do corpo do alquimista, mas da própria narrativa. Como uma contaminação, dissemina os diversos índices da fragmentação não só no tema, mas também no nível estrutural do texto. Atendo-se ao campo da letra, o “y” invade os nomes das duas personagens, duplamente nos nome e sobrenome do cientista (Henry Jekyll) e uma única vez no ente alienígena (Edward Hyde), evidenciando a união de três seres. Ao se visualizar a letra “y”, pode-se depreender o encontro de três retas para um mesmo ponto: a tríade num mesmo corpo.



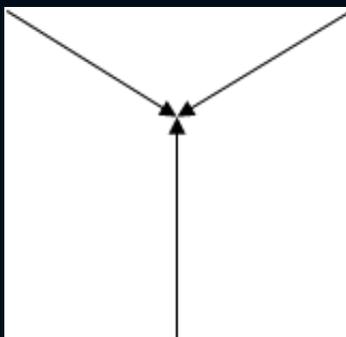


Figura 1. A letra triádica.

A casa de Henry Jekyll, prévia propriedade de um cirurgião, denota um esquema múltiplo: duas são suas entradas, cada uma usada por uma entidade. O respeitável Jekyll toma o portal da frente como seu acesso a casa, enquanto Hyde, às sombras, utiliza a porta dos fundos, onde a moralidade não governa. Além disso, o interior espacializa essa multiplicidade que permeia a narrativa ao denotar possibilidades diversas para o acesso ao escritório do cientista: o pátio interno, o anfiteatro cirúrgico e a escadaria; ou a porta dos fundos, o anfiteatro e as ditas escadas. Esse roteiro espacial, como se nota, fora infectado pelo potencial da droga. A fragmentação incrusta-se na própria casa. O percurso feito por Utterson, por exemplo, revela uma dessas estradas possíveis:

Foi apenas no final da tarde que Mr. Utterson conseguiu finalmente bater à porta da casa do Dr. Jekyll, onde foi imediatamente recebido por Poole e conduzido, através da cozinha, até um pátio interno que em outra época havia sido um jardim, e depois à construção que ficava nos fundos, e que tanto era denominada de “laboratório” quanto de “quarto de dissecação”. [...] Tomado por uma sensação sinistra, ele entrou em um pequeno anfiteatro

interno, onde tempos atrás estudantes ansiosos por conhecimento tinham se sentado, e que agora estava vazio e silencioso. As mesas estavam cheias de aparelhos químicos, o chão coberto por caixotes e pela palha usada para proteger as encomendas, enquanto a luz se escoava fracamente por uma claraboia embaçada. Na extremidade oposta, um lance de escadas subia até uma porta coberta de tecido vermelho, através da qual Mr. Utterson teve acesso ao escritório particular do doutor. (STEVENSON, 2011, p.45)

Outro aspecto, evidência do fragmento, é o jogo de documentos. Tomando o cofre de John Utterson como o tabernáculo máximo dos papéis em questão, o advogado tem-no como o guardião de três posses: o testamento de Henry Jekyll, no qual o médico oficializa Edward Hyde como seu herdeiro; a suposta carta de Hyde, em que *sua assinatura* afirma sua fuga eminente e o envelope lacrado de Hastie Lanyon, contendo outro envelope, o qual comporta a narrativa do nono capítulo, em cujo conteúdo insere-se a carta de Jekyll, informando o lugar da gaveta e a ordem de mistura dos sais e substâncias. Com esse jogo de guardião e guardado, hospedeiro e hóspede, encaixe e desencaixe, *mise-en-abîme*, a fragmentação não mais é um indício, mas se realiza na superfície ou estrutura do texto. O duplo não mais impera como possibilidade, ele é transformado, uma vez que o jogo “cofre-documentos”, a partir de um processo metanarrativo, abre um leque de caminhos múltiplos. Sendo o cofre o arquivador do testamento de Jekyll — prova oficial da relação entre o cientista e o assassino —, da carta de Hyde — a afirmação de sua existência material, por meio da assinatura —

e do duplo envelope de Lanyon — indiciando a inserção de um envelope dentro de outro, contendo o último a narrativa do olhar do outro sobre o segredo central, no seio da qual consta um outro texto —, esse item plasma o mesmo princípio que se alastrou pelo corpo que um dia dignara-se da ilusão da unidade.

O guardião desses três documentos, mais tarde, é confrontado por um outro conjunto de textos, novamente uma tripla combinação. Em “A última noite”, o oitavo episódio do fio narrativo, Utterson encontra, no escritório de Jekyll, três documentos: um novo testamento, passando as fortunas do cientista ao advogado; um bilhete, no qual Jekyll instrui Utterson a ler, primeiramente, a narrativa de Lanyon e, secundariamente, de acordo com a vontade do detetive, sua confissão, e um envelope lacrado em vários lugares contendo o relato final. Assim, com esses diversos textos, materializa-se, nos vários níveis da narrativa, uma convergência do metatexto (um texto no interior do outro) com o fragmentário: um manto que inscreve em si a metatextualidade e a fragmentação; múltiplas centelhas que se lançam num labirinto abismal.

O assassinato de Sir Danvers Carew é duplamente *triplo*: Hyde, em seu acesso de fúria, dizima o parlamentar, *fragmentando* sua bengala. A presença de Hyde como personalidade consciente no corpo hospedeiro não excluía a presença de Jekyll nesse mesmo corpo, ainda que de forma inconsciente. Hyde, Jekyll e o corpo hospedeiro formam uma entidade trina. Há, então, a vítima — que se constitui como o quarto olhar da cena — e uma testemunha, uma criada de uma das casas próximas à cena do crime. Todas essas entidades sob os olhos de um narrador onisciente, *outro* às demais subnarrativas que compõem a macronarrativa intitulada *O médico*

e o *monstro*. Seis olhares — o do(s) assassino(s), uma entidade tripla, o da vítima, o da testemunha e o do narrador — constroem essa cena de horror, que se mostra, portanto, múltipla ao seu leitor:

[...] e ela ficou surpresa ao reconhecer nele um certo Mr. Hyde que certa vez visitara seu patrão e pelo qual ela passara a nutrir aversão [...]. No momento seguinte, com a fúria de um gorila, estava pisoteando o homem caído e cobrindo-o com uma saraivada de golpes tão fortes que se podia ouvir o ruído dos ossos partidos, enquanto o corpo do homem se estorcía em convulsões sobre o pavimento. Diante de uma visão e de sons tão horríveis, a criada desmaiou.

[...] O bastão com que o crime havia sido cometido, mesmo sendo de uma madeira rara e muito resistente, havia se partido ao meio devido à fúria daquele ataque cruel e insensato; uma das metades tinha rolado pelo chão até cair na sarjeta, e a outra, sem dúvida, havia sido levada pelo criminoso. (STEVENSON, 2011, p.40)

Nos desenvolvimentos interpretativos desse fluxo fractário, a chave utilizada pelo assassino durante seu perambular pela casa do médico tem um fim peculiar, como notado por Poole, o mordomo de Jekyll, e por Utterson:

— Usada! — ecoou Poole. — Não vê que está quebrada, senhor? Como se um homem tivesse pisado nela com força.

— Sim — disse Utterson —, e as fraturas, também, estão enferrujadas. — Os dois homens se entreolharam, com uma expressão de medo. (STEVENSON, 2011, p.70)

O instrumento usado por Hyde não escapa da disseminação fragmentária e o próprio cientista a estilhaça, como o fizera a seu antigo corpo: “Com que renúncia sincera tranquei a porta por onde tantas vezes tinha entrado e saído, e parti aquela chave sob o salto da minha bota” (STEVENSON, 2011, p.98).

Em dado momento, relatando a Utterson, ao avistar Hyde, Poole confunde-o com Jekyll:

Ergueu os olhos quando me viu entrar, deu uma espécie de grito, e subiu as escadas correndo, trancando-se no escritório. Vi-o apenas durante um minuto, mas meu cabelo arrepiou-se todo. Senhor, se aquele era o meu patrão, por que motivo tinha uma *máscara* cobrindo o rosto? Se era meu patrão, por que guinchou como um rato, e fugiu de mim? Fui seu criado durante muito tempo. E agora... (STEVENSON, 2011, p.64 – grifo nosso)

Na visão do mordomo, enquanto manifestada a personalidade Hyde, uma máscara, assim percebida pelo olhar alheio, está pregada no rosto do famigerado. Uma máscara é a representação de um rosto, mas não necessariamente encobre um rosto “real”, sendo esse objeto um símbolo de simulacro e simulação que não tem nenhum compromisso com a “realidade”. Logo, um fragmento a mais impregna-se no corpo do trio que, desse modo, passa a ser quádruplo: manifestado Hyde, seu rosto assume a forma de uma máscara, um artefato que oculta e substitui uma face talvez inexistente, e adiciona mais um nível de proteção ao escudo de paralaxe do necromante, mais uma habilidade que se soma aos poderes que o permitem transformá-lo, levando em conta todo esse arsenal arcano e o elixir da vida, segundo o bestiário da ficção gótica, num *lich*:

[...] uma criatura maligna, tipo específico de morto-vivo [...]. Trata-se, na verdade, de um ser humano que, em vida, buscou incessante e incansavelmente conhecimentos ocultos e proibidos, tendo se tornado, por meio dessa busca, um feiticeiro muito poderoso, um rei ambicioso ou ambas as coisas. Não contente com sua condição humana, em tudo limitada e limitadora dos seus ideais de poder incondicional e infundo, esse humano utilizou os conhecimentos herméticos que adquiriu para se tornar imortal e eterno por meio de um ritual de necromancia que, se efetuado com sucesso, resulta na transformação do que era mortal e perecível em imortal e imperecível. (ROSSI, 2015, p.134)

A fragmentação começa, desse modo, a contaminar o entendimento que se tem das personagens e personalidades de Jekyll e de Hyde.

A própria droga, em seu estágio de preparação, também indicia essa disseminação da fragmentação, pois três mudanças tonais, e, por extensão, a existência de quatro cores perfazem o processo necessário para a (im)perfeição, como notado por Lanyon:

Ele me agradeceu com um aceno e um sorriso, derramou no tubo uma pequena quantidade do líquido *vermelho*, e despejou ali um dos preparados em pó. À medida que os cristais se dissolviam, o líquido foi tomando *uma cor mais clara*, enquanto se elevava dele uma audível efervescência e um pouco de vapor. De repente essa ebulição cessou por completo, enquanto assumia uma tonalidade de *púrpura escuro*, que foi aos poucos mudando para um *verde aquoso*. (STEVENSON, 2011, p.82 – grifo nosso)

Ainda no que concerne a esse fármaco, na confissão, o(s) seu(s) autor(es) inicia(m) uma linha de pensamento que incita o fragmentar:

Naquela noite cheguei à encruzilhada fatal. Se tivesse empreendido a minha descoberta com espírito mais nobre, se tivesse me arriscado naquela experiência quando sob a influência de aspirações generosas ou piedosas, tudo poderia ter sido diferente, e, daquelas agonias tão intensas quanto as da morte e do nascimento, eu poderia ter emergido como um anjo, ao invés de um demônio. *A ação da droga não discriminava; não era em si diabólica nem divina; ela apenas arrombava as portas da prisão da minha vontade; e como os cativos de Filipos, aquele que estava mais pronto foi o primeiro a fugir.* Naquele momento minha virtude cochilava; minha maldade, mantida desperta pela minha ambição, estava alerta e pronta para aproveitar a ocasião; e a criatura que foi projetada foi Edward Hyde. Daí que, embora eu tivesse duas personalidades, bem como duas aparências, uma delas era totalmente maligna, e a outra era ainda o velho Henry Jekyll, aquele misto incongruente que eu já perdera as esperanças de mudar e aperfeiçoar. O movimento ocorrido, portanto, foi totalmente para o pior. (STEVENSON, 2011, p.90 – grifo nosso)

Mais do que se decidir entre o bem e o mal, a *tintura* de Jekyll — “Eu já havia há muito tempo preparado a minha *tintura*” (STEVENSON, 2011, p.88 – grifo nosso), diz uma citação já feita outrora — manifesta-se da mesma forma que Jacques Derrida lê o *phármakon* no diálogo *Fedro*, de Platão, em seu livro *A farmácia de Platão* (“La pharmacie de Platon”, 1968): “O *phármakon* e a escritura são, pois, sempre uma questão de vida [e] de morte” (2005, p.52). Mantendo-se na indecisão entre esses

dois pólos, a substância de Jekyll não entra, nas suas palavras, numa valoração opositiva, já que ao invés do monstro luciferino, um ente celestial poderia emergir desse experimento. Assim, a droga, seja ela veneno ou remédio ou ambos, é *indecidível*: não há uma vereda escolhida, como no poema “O caminho recusado” (“The Road Not Taken”, 1916), de Robert Frost, mas somente a abertura das portas e então a eterna permanência na encruzilhada da existência, muito mais próxima ao que faz Emily Dickinson em “Nossa jornada avançara—” (“Our Journey Had Advanced—”, 1891). Os antípodas não se neutralizam e passam a assomar um ciclo interminável de hesitação, no qual extremos ou sínteses ausentam-se e somente há o(s) *entre(s)*: “Bem antes de ser dividido em violência oculta e saber justo, o elemento do *phármakon* é o lugar do combate entre a filosofia e seu outro. Elemento *nele mesmo*, se podemos ainda dizer, *indecidível*” (DERRIDA, 2005, p.88 – grifo do autor).

É esse elixir que possibilita a abertura do portal do cárcere volitivo e de lá a vinda de Edward Hyde. Note-se, no trecho do romance mencionado anteriormente, que ele seria o primeiro a sair — “[...] e como os cativos de Filipos, aquele que estava mais pronto foi o primeiro a fugir”. O que leva à(s) pergunta(s): se Hyde fora o primeiro a fugir e, por consequência, a ser materializado, o que mais existiria nesse repositório do *phármakon*? Quem são os espectros imaterializados ainda aprisionados? Estariam tais seres ainda presos? A poção somente arrombara tais portas, não pressupondo, pelo menos nas palavras confessionais desse relato, um lacre depois da saída de Hyde, pois o movimento que o liberou fora de ordem explosiva. Dessa forma, o *phármakon*

jekylliano, arrombando o portão infernal das vontades, permitira que o teratológico se manifestasse na corporeidade de Jekyll, porém, sem encerrar essas portas, possibilitando, como se reitera em vários elementos que se veio discutindo (o múltiplo e o fragmentário nos documentos, no corpo da tríade, na linguagem escrita no relato confessional), um alastramento brutal dessa multidão encarcerada que foge pelas frestas do texto-portal, fantasmas que viralizam e contaminam as várias instâncias dessa narrativa, estigmatizando suas vítimas com um rastro fragmentário múltiplice, inclusive o próprio corpo do qual se abjugou. Em termos mais (meta)físicos:

A magia da escritura [...] é, pois, aquela de um disfarce que dissimula a morte sob a aparência do vivo. O *phármakon* apresenta e abriga a morte. Ele dá boa figura ao cadáver, o mascara e disfarça. Perfuma-o com sua essência [...]. O *phármakon* designa também o perfume. Perfume sem essência, [...] droga sem substância. Ele transforma a ordem em enfeite, o cosmos em cosmético. A morte, a máscara, o disfarce, é a festa que subverte a ordem da cidade, tal como ela deveria ser regulada pelo dialético e pela ciência do ser.

[...] O esperma, a água, a tinta, a pintura, o tingimento perfumado: o *phármakon* penetra sempre como o líquido, ele se bebe, se absorve, se introduz no interior que ele marca, primeiramente, com a dureza do tipo, invadindo-o em seguida e inundando-o com seu remédio, sua beberagem, sua bebida, sua poção, seu veneno.

No líquido, os opostos passam mais facilmente um no outro. O líquido é o elemento do *phármakon*. E a água, pureza do líquido, se deixa o mais facilmente, o

mais perigosamente, penetrar e depois se corromper pelo *phármakon*, com o qual se mistura e se compõe tão rapidamente. (DERRIDA, 2005, p.92-102)

Nas cenas finais do referido capítulo oito, Poole e Utterson, ao arrombarem o escritório de Jekyll, encontram um ambiente em caos e um cadáver. Neste momento, o corpo trino estava configurado como Edward Hyde, e um objeto intrigante completa a ambientação:

Em seguida, no curso do seu exame, os dois se aproximaram do grande espelho, que contemplaram com involuntário horror. Mas o espelho, que era montado sobre gonzos de modo a girar verticalmente sobre si próprio, estava apontando para o teto, mostrando nada mais do que o brilho rosado das chamas bruxuleando no teto, as mil cintilações criadas pelo fogo ao longo dos armários envidraçados, e os seus próprios rostos, pálidos e temerosos, debruçando-se para olhar.

— Este espelho deve ter visto algumas coisas estranhas, senhor — sussurrou Poole.

— E com certeza nenhuma mais estranha do que ele próprio — respondeu o advogado no mesmo tom. — Senão vejamos, por que motivo Jekyll... — ele se interrompeu com um sobressalto ao dizer esta palavra, mas logo se recompôs desta fraqueza — ... para que Jekyll precisaria dele aqui?

— Bem observado — disse Poole. (STEVENSON, 2011, p.71)

O que se vê aqui é a máxima potência, o próprio conjuro do necromante em ato, da fragmentação. O espelho em questão, materializando em sua grande corporeidade as imagens de

Utterson, Poole, das chamas e do cadáver, devido a uma inclinação, reflete esse imaginário nos vidros dos armários presentes no local, criando infinitas reflexões de reflexões. A luz, provinda das chamas e múltipla em si, já que espectro luminar que agrupa o *continuum* das cores do arco-íris lança-se ao objeto catóptrico, contribuindo na disseminação da multiplicidade ao longo do gabinete, a qual é exacerbada pelos vidros dos armários e pela quadratura representacional (Jekyll, Hyde, hospedeiro, máscara) sucumbida. A pura fragmentação, o *só-refletir*, rompe as barreiras da realidade factual e abre suas asas para sua *performance* suprema. A fragmentação do múltiplo pelo espelho, contaminado pelo fragmentário e transmissor dele, transcende o terceiro elemento do Complexo de William Wilson: o espelho não mais é responsável pela reflexão de um par, mas por pares de pares *ad infinitum*, *ad absurdum*, subvertendo e corrompendo o império da duplicidade.

Ademais, no momento da escrita de sua confissão, é mencionado que a já quadratura representacional está diante do espelho referido previamente: “Não havia espelho no aposento, naquela época; este que agora está diante de mim enquanto escrevo foi trazido para cá bem depois, com o propósito de acompanhar estas transformações” (STEVENSON, 2011, p.88). Do autor à página, da página ao espelho — novamente se dá a reduplicação de uma relação quádrupla, agora por meio da reflexão da escritura confessional. Nesse caso, uma autoficcionalização, a ficcionalização da quadratura por ela mesma, é virtualizada, um ficcionalizar de si no interior de um universo especular, a dimensão da catoptridade.

Com essas cenas e com o que se apresentou até aqui, a insurgência de um só-paradoxo, ou um paradoxo de paradoxos, é

iminente: o que ora denominamos “Paradoxo Jekyll-Hyde” insurge e, dimanante disso, consome a dupla existência, o duplo caso, o trio e o quádruplo. O Complexo de William Wilson é revisado, inovado e ampliado exponencialmente, com uma carga significativa colossal. O *Doppelgänger* perde suas forças e dá lugar ao puro fluxo da fragmentação. Somente o refletir da reflexão manifesta-se, apontando que não há um primeiro eu e um segundo eu, mas uma proliferação incontrolável, uma disseminação contaminadora, de *eus* que, em seu conjunto, não compõem um *nós* ou um *eles*, não compõem conjuntos harmônicos de sujeitos ou objetos, de modo que o reflexo independe daquilo que é refletido, o reflexo ganha independência em relação ao refletido, apontando para um *só-fragmento* que é também um *só-fragmentar*. Como a quadratura-autor relata, “Outros me seguirão, outros irão me ultrapassar nesse caminho; e eu arrisco a suposição de que o homem acabará sendo reconhecido como uma assembleia de inquilinos múltiplos, incongruentes e autônomos” (STEVENSON, 2011, p.86). Com tal afirmação presente na textualidade de *O médico e o monstro*, temos, além da morte do duplo ou sua transmutação em múltiplo, a ascensão da Era do Fragmento, a era do simulacro e da simulação, ou a própria contemporaneidade, adiantada em quase cem anos em relação aos pós-estruturalistas e às teorizações de Jean Baudrillard.

A obra máxima de Stevenson pode ser considerada, portanto, para além de uma manifestação tardia do Romantismo na literatura inglesa e de um marco na tradição da literatura gótica ocidental, um dos textos fundadores dos paradoxos da pós-modernidade, um dos textos fundadores da contemporaneidade. Talvez essa sua capacidade de disseminar alteridades aterrorizantes, teratologias

incontroláveis, seja uma das razões pelas quais *O médico e o monstro* continua se constituindo como o outro da ficção contemporânea, desdobrando-se atualmente em infinitas adaptações, referências, reinscrições, releituras, que abrangem suportes tão variados como o cinema, o teatro e as séries de televisão.

REFERÊNCIAS

- BOTTING, Fred (1996). "Introduction: Gothic Excess and Transgression". In: _____. *Gothic*. New York; London: Routledge. (The New Critical Idiom). p.1-20.
- BORBA, Francisco da Silva (Org.). (2004). "Paralaxe". In: _____. *Dicionário UNESP do português contemporâneo*. São Paulo: Editora UNESP. p.1025.
- ECO, Umberto (1989). "Sobre os espelhos". In: _____. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. p.11-37.
- FREUD, Sigmund (1996). "O "estranho"". In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, v. XVII. p.233-273.
- JUNQUEIRA, Renata Soares (2004). *O complexo de "William Wilson": crise de consciência e perquirição de identidade no moderno teatro português* (resumo de projeto de pesquisa). [S.l]: [s.n.]. In <http://www2.fclar.unesp.br/centrosdeestudos/gpd/>. Acesso em 15.Mar.2013.
- LACAN, Jacques (1998). "O estádio do espelho como formador da função do eu". In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. p.96-103.
- RANK, Otto (2013). *O duplo: um estudo psicanalítico*. Porto Alegre: Dublinense.
- ROSSI, Aparecido Donizete. *Ressurrectum de Tenebris: o Lich na Ficção. Abusões*, Rio de Janeiro, v.1, n.1, p.122-154, 2015. In <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/20429/15241>. Acesso em 10.Jul.2016.
- SOUZA, Vinicius Lucas de. (2016). "Jekyll e Hyde: Alquimia e Feitiçaria". In: *Colóquios de Estudos em Narrativa: A ficcionalização do medo na narrativa*. 4. ed. Anais do CENA. Uberlândia: EDUFU, v.2. p.1-10. In <http://www.ileel.ufu.br/anaisdocena/wp-content/uploads/2016/01/Vinicius-Lucas-de-Souza.pdf>. Acesso em 10.Set.2016.

SOUZA, Vinicius Lucas de; ROSSI, Aparecido Donizete (2015). *A emergência do Complexo de William Wilson*. *Revista Vocábulo*, Ribeirão Preto, n. IX, p.1-19. In http://www.baraodemaui.br/comunicacao/publicacoes/vocabulo/pdf/nono/7_vinicius_volume_IX.pdf. Acesso em 10.Set.2016.

STEVENSON, Robert Louis (2011). *O estranho caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde*. Trad. Braulio Tavares. São Paulo: Hedra.

01

ENTREVISTA COM CARLOS REIS

Angélica Maria Santana Batista
Luciana Moraes da Silva

Recebido em 29 ago 2016.

Aprovado em 14 set 2016.

Angélica Maria Santana Batista - Atualmente está no Doutorado em Literatura Comparada na UERJ e é professora da Faculdade de Formação de Professores (FFP - UERJ) no Departamento de Letras. Mestre em Literatura Portuguesa na Universidade do Estado do Rio de Janeiro; Especialista em Estudos Literários e graduada em Letras/ Português - Literaturas também pela UERJ. Tem experiência na área de editoração de textos, com ênfase em Linguística, Letras e Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: teoria literária, comparatismos, estudos da narrativa, teoria dos gêneros literários, literatura brasileira contemporânea, literatura portuguesa contemporânea, literatura gaiega contemporânea e literatura infanto-juvenil com artigos publicados nas referentes áreas. Participa do diretório de grupo de pesquisa do CNPq “Estudos Literários: outras linguagens; outros discursos”. Participa como delegada suplente da Comissão Técnica Nacional de Diversidade para Assuntos Relacionados à Educação dos Afro-brasileiros (CADARA) e atua como educadora social em ONGs e eventos envolvendo a exaltação da negritude.

Luciana Moraes da Silva é Doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Brasil, sob a orientação do Professor

Doutor Flavio García, e Doutoranda em regime de cotutela da Universidade de Coimbra (UC), Portugal, sob a orientação do Professor Doutor Carlos Reis. É Licenciada em Português - Literaturas pela Faculdade de Formação de Professores (FFP) da UERJ; Mestre em Letras (Literatura Portuguesa) pela UERJ, Brasil (2012), e em Letras Vernáculas (Literaturas Africanas de Língua Portuguesa) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil (2012). Dentre os títulos que vem publicando, sejam como trabalhos completos em anais de eventos, artigos completos em periódicos, capítulos de livro ou livro, ressalte-se *Novas Insólitas Veredas: leitura de A varanda do Frangipani, de Mia Couto, pelas sendas do Fantástico* (Rio de Janeiro: Dialogarts, 2013). Link de acesso ao CV_Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2847441618182578>.



Carlos (Antônio Alves dos) Reis é professor catedrático na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC), Portugal, onde dirige o Centro de Literatura Portuguesa (CLP) e, no seio das atividades do CLP, coordena o projeto de pesquisa “Figuras da Ficção”. Na FLUC, leciona Literatura Portuguesa e Teoria da Literatura, tanto em nível de graduação, quanto de pós-graduação, orientando pesquisas de mestrado, doutorado e pós-doutorado, de estudiosos portugueses ou estrangeiros que ali vão, oriundos de diferentes partes do mundo, mas, em sua grande maioria, idos do Brasil. Além disso, o Professor Doutor Carlos Reis tem atuado, mundo afora, como professor visitante convidado de universidades espanholas, norte-americanas e brasileiras, por exemplo. Em 2014, ele esteve na UERJ, com bolsa da Escola de Altos Estudos da CAPES, lecionando no Programa de Pós-Graduação em Letras, proferindo conferências e palestras – como as que apresentou a título de aula inaugural do semestre letivo –, ministrando *workshops* e participando de eventos acadêmicos. Nesse ano, integrou a mesa de conferências de abertura do II Congresso Internacional *Vertentes do Insólito Ficcional*, já tendo estado na mesa de conferências da abertura na primeira edição desse mesmo Congresso em 2012. Agora, em 2016, retorna para a mesa de conferências da abertura do III Congresso Internacional, consolidando suas passagens, não mais insólitas, por essa área de estudos e pesquisas sobre o insólito. Recentemente, no bojo das ações previstas no Plano de Trabalho do Acordo de Cooperação Interinstitucional firmado entre a UERJ e a UC, o Professor Doutor Carlos Reis supervisionou o Estágio Sênior de Pesquisa de um docente da UERJ e coorientou uma doutoranda da UERJ, cujo processo se converteu em cotutela, ora já em fase conclusiva. Seus laços com o Brasil, o Rio de Janeiro e a UERJ têm se feito notar de diferentes maneiras.

P.: O Professor se notabilizou, ao largo de seus estudos queirosianos, pela publicação do *Dicionário de narratologia*, em parceria com Ana Cristina Lopes (Almedina, 1998), e, nas últimas décadas, vem, no seio dos estudos da personagem, com o já consagrado projeto de pesquisa “Figuras da Ficção”, retornando à narratologia, em sua fase contemporânea, por si identificada como Estudos Narrativos. Esse percurso o fez sintetizar muitos termos-conceito e mapear certos eixos-chave de articulação dos mundos possíveis narrativos, em que se sustentam as discussões em torno dos elementos de composição textual – personagens, tempo, espaço, ação... Pensando nos mundos possíveis ficcionais, que termos-conceito e eixos-chave dos estudos narrativos seriam essenciais para os estudos das relações entre “mundos realistas” e “mundos insólitos”?

R.: No quadro da pesquisa que tenho levado a cabo, dou cada vez mais valor à noção de *figuração*. Não se trata de, com essa noção, encontrar uma designação alternativa para o termo, mais convencional, *caracterização*; pela forma como encaro aquele conceito, ele implica não apenas os procedimentos construtivos da personagem como tal, mas também a sua condição de entidade ficcional. O desafio interessante será indagar que procedimentos de *figuração* distinguem a personagem dos mundos realistas da personagem dos mundos insólitos. Um bom programa de pesquisa!

P.: O Professor consideraria, conforme certas parcelas da teoria dos mundos possíveis vêm discutindo, que os mundos possíveis ficcionais seriam mundos acessíveis por suas conexões com um mundo real empírico, no qual o mundo ficcional iria buscar

referências? Recuperando o que se tem dito sobre a questão, e centralizando a importância da personagem, como o senhor explicaria essas relações?

R.: Entendo que a separação drástica dos mundos possíveis ficcionais em relação ao mundo real empírico seria uma mutilação do “diálogo” multissecular que ficção e real vêm mantendo. E que desde Aristóteles está contemplada em incontáveis textos teóricos. Nesse sentido, tento aprofundar a noção lotmaniana de *modelização secundária* (que sempre me pareceu e continua a parecer extremamente fecunda) e conceber uma *modelização ficcional* como construção de linguagem que se resolve na construção de modelos de mundo submetidos à lógica da ficcionalidade. De acordo com essa lógica (seja ela de teor contratualista ou de feição essencialista), a personagem é sempre suscetível de remeter para o real que, pelo impulso da ficção, é modelizado em segunda instância.

P.: Desde o princípio desta nossa conversa, apontamos para duas distintas e, mesmo, opostas arquiteturas de mundos possíveis ficcionais – uma realista, outra insólita. No universo das teorias acerca dos mundos possíveis de ficção, uma das questões mais centrais envolve o conceito de mimeses, separando um conjunto de ficção mimética de outro, cuja ficção seria não mimética. Não há, todavia, consenso sobre essa divisão, já que alguns teorizadores defendem que a mimeses é uma condição inerente e necessária a toda e qualquer ficção. O que distinguiria uma arquitetura de outras seria, de fato, os processos de verossimilhança empregados na sua armação. Tomando por polos comparativos a ficção tida por realista e a tida por

fantástica, *lato sensu*, como o Professor veria, em cada uma dessas estruturas, a questão da mimeses e a da verossimilhança?

R.: Mesmo considerando a ficção mais radicalmente fantástica, tenho dificuldade em considerar que ela se encontra totalmente alheada das ficções ditas realistas, até pelas ligações que sempre podemos estabelecer entre o fantástico e as nossas experiências empíricas. Através de diversos processos retóricos (hipérboles, desfigurações zoomórficas, configurações de seres sobrenaturais, construção de atmosferas desrealizadas, etc.), o fantástico só fará sentido desde que, mesmo que remota e enviesadamente, formos capazes de ler nele movimentos de alusão ao real. Nesse sentido, as ficções realistas podem ser um marco que o fantástico, mesmo não se lhe referindo explicitamente, procura subverter. Ele pode cancelar a verossimilhança que a ficção realista cultiva, mas não anula a mimese.

P.: Os mundos possíveis ficcionais, se fantásticos ou com nuances diversas do insólito, poderiam ser considerados não miméticos? Ou seriam mundos miméticos construídos com mecanismos discursivos que causam efeitos próprios da manifestação do insólito? Se sim, quais seriam os mecanismos mais comuns?

R.: Conforme antes disse, tenho dificuldade em aceitar um conceito de mimese que se limite à representação de objetos e de pessoas “tangíveis”, deixando como irrepresentável o mundo dos afetos, dos valores, dos sentimentos e das ideias. Aquilo, em suma, que também designamos como *mundos epistémicos*. Isto aplica-se, a meu ver, à mimese que se resolve

na *configuração* do fantástico e no insólito. O que antes chamei processos retóricos compreende um leque alargado de dispositivos difíceis certamente de sistematizar, no estado atual do conhecimento.

P.: Em seu projeto de pesquisa “Figuras da Ficção”, dentre os aspectos que têm merecido destaque, vêm-se sobrelevando a transfuncionalidade midiática. Tal seria resultado tanto do cinema, quanto da televisão e, mais contemporaneamente, do ciberespaço, e, em parte, da multi e transmidialidade que hoje se experimenta. Disso resultaria a sobrevida das personagens, não mais apenas na literatura em si, mas em trânsito de um media para outros. Assim, com olhar mais atento à ficção fantástica – ou insólita, como mais abrangente –, como o senhor comentaria esse fenômeno? Pensemos no cinema, na televisão e no ciberespaço, em especial.

R.: A noção de sobrevida da personagem, que decorre dos conceitos de figura e de *figuração*, encerra um considerável potencial heurístico. Mas esse potencial só se concretiza se formos capazes de apreender a dinâmica da personagem que a leva a transcender as “fronteiras” da ficção em que ela parecia estar “encerrada”. Novas refigurações – na literatura ou, mais sugestivamente, nas artes da imagem – asseguram à personagem uma sobrevida que garante a sua permanência para além do tempo e do espaço em que ela surgiu. E se a personagem aparentemente “encerrada” numa determinada moldura ficcional pode ir além dessa moldura, então a sobrevida pode revestir as feições do insólito.

P.: O projeto do *Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa* já é uma realidade, esperando apenas sua materialização em um *site* acessível pela *web*. Quais seriam as expectativas do Professor para a efetivação do projeto e seus prováveis desdobramentos após escolha e fixação das personagens que comporão o escopo de verbetes?

R.: No momento em que respondo a esta questão, o *Dicionário* está já online e disponível, no endereço <http://dp.uc.pt/>. Trata-se de uma versão de arranque, que compreende, como ponto de partida, 30 personagens. A estas juntar-se-ão muitas outras: cerca de 20 até ao final deste ano e um total de cerca de 200, nos próximos dois anos. O crescimento do *Dicionário* depende da disponibilidade de trabalho dos colaboradores e da incorporação de novos colaboradores, também no Brasil.

P.: Voltando ao percurso pelos media digitais mencionados, qual o futuro do *Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa*?

R.: Desejavelmente, as manifestações da personagem em media digitais (por exemplo, nos videogames) serão contempladas pelo *Dicionário*, sempre que essa manifestação derive, em movimentos de sobrevida, de personagens literárias.

P.: No projeto “Figuras da Ficção”, o Professor construiu, em conjunto com outros pesquisadores, marcas a serem seguidas para a dicionarização da personagem ou processos que possibilitariam a plena análise dos traços compositivos da personagem. Assim, diante da singularidade de composição de personagens, o que tornaria uma personagem passível de pertencer ao *Dicionário de Personagens da Ficção*?

R.: A escolha nem sempre é fácil, mas é viável. O grupo de pesquisa que coordeno responde a solicitações minhas e opera, por assim dizer, em abordagens por círculos concêntricos. Partimos dos ficcionistas e personagens óbvios, para aqueles que o são menos; e alargamos sucessivamente o campo de procura. Por exemplo, e olhando o século XIX: Eça, Garrett, Herculano, Júlio Dinis e Camilo são óbvios; António Pedro Lopes de Mendonça, Abel Botelho e Júlio Lourenço Pinto estão num segundo plano, Bulhão Pato e Manuel Maria Rodrigues são discutíveis. E assim por diante. Uma espécie de critério supletivo: damos atenção a romances *de personagem*. Por exemplo, *Mário*, de Silva Gaio. Por fim: não é fácil e pode ser problemático tomar decisões, mas pior do que isso será sempre não as tomar.

P.: Em busca de esclarecer ainda mais os questionamentos em torno dos processos de *figuração* de personagens, hoje marcados pela multi-representatividade, se é que podemos assim nomear, nos vários media, como se daria, de modo mais sistemático, em uma personagem de matiz fantástico, a sua composição? Haveria traços típicos ou atípicos de uma personagem de composição insólita?

R.: É difícil responder de uma forma taxativa, até porque para lá chegarmos necessitamos, talvez, de uma pesquisa autónoma. No meu livro *Pessoas de Livro*, tento descrever alguns dispositivos que frequentemente (mas não obrigatoriamente de forma simultânea) encontramos na *figuração* das personagens. Considero essa tentativa uma primeira e ainda incompleta abordagem. O desenvolvimento da conceptualização da *figuração*, no quadro do fantástico, implica que tenhamos em conta, até onde isso é

possível, as estratégias discursivas e os componentes semântico-pragmáticos que o definem. E isto, tanto quanto possível, com recurso a “casos de estudo” transnacionais. Em suma: um bom tema de pesquisa para doutorado.

P.: Toda leitura é precária, visto que é um processo contínuo de preenchimento de pontos indeterminados (ou vazios) orquestrados na e pela cisão entre o escrito e o imaginado. Pensando especificamente no que o senhor chamou de “civilização da imagem”, podemos afirmar que a era digital, com a emergência de novos media e outras possibilidades mais dinâmicas de representação das personagens, diminuiu ou esgarçou tais pontos?

R.: Por coincidência, neste momento estou a escrever uma conferência, para um colóquio na Alemanha, cujo título é “Character: a concept that does not stand still”. A ideia é observar e tentar entender, em narrativas como as dos videogames ou as da chamada (genericamente) narrativa digital, como a personagem sobrevive, como se renova e como convoca procedimentos interativos, por parte do jogador e do leitor (se é que ainda podemos chamar-lhe assim). Curiosamente, essa “dinamização” da personagem encontra-se já em projeto em textos oitocentistas de autores como Garrett ou Machado de Assis. E por certo também de outros. O problema é que eles não dispunham de ferramentas informáticas nem sabiam programação... Por outro lado, a vantagem é que nos legaram (eles e muitos outros) personagens que, a meu ver, nenhuma narrativa digital, pelo menos por agora, é capaz de igualar.

P.: Ao lado das reflexões sobre os processos de *figuração* da personagem, o Professor tem, também, estudado o cânone. Quais as implicações do estudo do cânone para a fixação da personagem? Personagens com mecanismos estruturais mais bem engendrados participariam de narrativas canônicas? Por quê?

R.: A questão do cânone é, hoje em dia, uma questão fundamental. Se as obras (as narrativas, em particular) do cânone nos tocam pelo lado de uma representatividade cultural, histórica e linguística, com forte marca identitária, então há personagens que participam nesse processo de representação e nos seus desenvolvimentos formativos e que têm de ser valorizadas. Por exemplo: Vasco da Gama ou Nuno Álvares, *n'Os Lusíadas*, Afonso da Maia, *n'Os Maias*, Blimunda, em *Memorial do Convento*. E muitos outros. Elas são elementos com grande relevância semântica, em universos ficcionais com a marca identitária a que me referi.

P.: Em seus escritos, há preocupações com os dispositivos de ficcionalização e as fronteiras da ficção, com base na metalepse. Pensando nessa figura, como refletir a *figuração* na contemporaneidade, considerando-se os dispositivos composicionais?

R.: A metalepse é hoje um conceito decisivo, recuperado da retórica para os estudos narrativos. Justamente: ela ilumina questões delicadas como a da comunicação e interpenetração de mundos autônomos. Quando “convivemos” com personagens ficcionais (e isso acontece muito mais frequentemente do que pensamos), acabamos por reconhecer: não estamos sós. Ou

então: é para isto que lemos romances. A metalepse é um conceito operatório importante, para percebermos os matizes e as várias modalidades do movimento transficcional e até transliterário das personagens, às vezes apoiado em reflexões metaficcionais que a própria narrativa incorpora.

P.: Ampliando a questão anterior, como pensar, nesse mesmo norte, nos procedimentos que levam à sobrevida das personagens?

R.: Mais do que em procedimentos, é necessário pensar desde já no próprio conceito de sobrevida, que considero ainda em fase de consolidação. Para além disso, é possível antecipar que um terreno muito fecundo (e que conta já com apreciáveis contributos, no plano teórico e não só nesse; lembro os trabalhos de Marie Laure Ryan) para o desenvolvimento daquela noção é o conhecimento das várias linguagens, em diversos contextos mediáticos, que incorporam e recontextualizam a personagem. Estamos aqui no campo das relações intermediáticas e dos efeitos de refiguração que, naqueles outros contextos mediáticos, fazem “sobreviver” a personagem. Mas não só isso. A personagem em processo de sobrevida transmediática é já outra e está sujeita a condicionamentos que interferem naquele processo. Por exemplo: recentemente, tive oportunidade de abordar a sobrevida e a refiguração da personagem James Bond, que migrou da literatura para o cinema e que, nessa migração, passou, antes de tudo o mais, por opções de *casting* que, aliás, continuam em aberto. Já se falou na possibilidade de um James Bond feminino – que se chamaria Jane Bond e que teria, evidentemente, os seus “Bond boys”...

P.: O Professor publicou alguns ensaios sobre o insólito ficcional abordando a projeção de figuras de conformações irracionais ou desconexas. Para o senhor, a armação de mundos possíveis do insólito representaria, como processo discursivo-textual, uma prática retórica que ferisse o *ethos* da verossimilhança realista?

R.: Se o insólito for “absorvido” pela verossimilhança realista, perde sentido. De certa forma, ele surge e é acolhido porque a verossimilhança realista, para alguns ficcionistas e para muitos leitores, deixou de fazer sentido. E esse esgotamento tem marcas de épocas e de valores sujeitos à erosão imparável da História.

P.: Escrevendo a respeito do herói desportivo, o senhor se refere à biografia do herói não apenas como uma narração dos feitos do biografado, mas, também, como a reatualização de imagens caras ao meio publicitário. Sabemos que a autobiografia é muito presente na literatura contemporânea, desvelando as (des)fronteiras entre o ficcional e o fatural, com recurso a mecanismos diferenciados (artigos de jornal, reportagens, fotografias, retratos, documentos em geral) como mecanismos de reinvenção do experimentalismo verbo-expressivo na prosa. Ao refletir sobre a importância dessas estratégias, como considera que se possa compor um estudo que abarque as novas tendências do discurso literário?

R.: Esse estudo é possível e é pertinente se conseguirmos superar dois condicionamentos (pelo menos). Um: a ideia de que a literatura está encerrada num campo incomunicável com o exterior, o que considero absurdo (ainda recentemente, muitas

peças que contestaram a atribuição do prêmio Nobel da Literatura a Bob Dylan não se deram conta desse absurdo...). Outro: o de que certas correntes de estudo, como é o caso dos Estudos Culturais, têm vindo a pôr em causa, na academia e fora dela, uma visão puramente canónica, na aceção mais conservadora do termo, da literatura e das práticas culturais em geral. Mas, atenção: uma opção metodológica como esta falhará, se lhe faltar critério, rigor conceptual, pesquisa documental adequada e tudo o mais que dá credibilidade a uma pesquisa. Não se trata apenas de substituir Camões e Shakespeare por Elvis Presley e pela telenovela...

P.: Tanto a pessoa física Carlos Reis, quanto o projeto de pesquisa “Figuras da ficção”, que o senhor coordena, têm *blog* e página no *Facebook*, em que se publicam notícias e textos teóricos ou críticos. Qual a importância desses media na divulgação de ideias na atualidade globalizada do aqui e agora?

R.: Considero-a fundamental e decisiva. Mas é preciso tratar essas ferramentas e contextos de trabalho de acordo com as suas regras próprias (que são regras de linguagem) e com a consciência de que o seu alcance é assustadoramente imenso.

P.: Que recados o Professor deixa aqui para os estudiosos da narrativa e, em especial, das personagens, com destaque para a tensão opositiva em modelos de mundos possíveis realistas e insólitos?

R.: Recado não direi. Prefiro dizer sugestão: a de que aquela tensão opositiva não é um conflito, mas um desafio com múltiplas vias de desenvolvimento possíveis.

P.: O que não nos lembramos de lhe perguntar, mas o senhor gostaria de nos ter respondido?

R.: Perguntaram muito, perguntaram bem e perguntaram até mais do que eu pude responder...

02

ENTREVISTA COM PATRÍCIA MELO

Pedro Puro Sasse
Julio França

Recebido em 07 jul 2016.

Aprovado em 09 set 2016.

Pedro Puro Sasse da Silva tem mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela UERJ, sendo bolsista CNPQ durante esse tempo. Atualmente, é doutorando em Estudos Literários na UFF, na linha de Literatura, História e Cultura, com o projeto “Expressões do medo: crime, literatura e cultura no Brasil” orientado pela Prof.^a Dr.^a Carla de Figueiredo Portilho. É, também, professor contratado de Teoria da Literatura pela Faculdade de Formação de Professores da UERJ.

Júlio França tem doutorado em Literatura Comparada pela UFF (2006), com pós-doutorado pela Brown University (2015). É professor de Teoria da Literatura do Instituto de Letras e coordenador da área de Estudos de Literatura do Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ. É líder do grupo de pesquisa Estudos do Gótico (CNPq) e integrante do GT da ANPOLL “Vertentes do Insólito Ficcional”. Seus artigos mais recentes podem ser lidos na página “Sobre o Medo” (sobreomedo.wordpress.com).



Patrícia Melo sempre foi associada ao romance policial. Contudo, sua primeira obra a ter como protagonista um investigador é a mais recente, *Fogo-Fátuo* (2014). Até então, tal associação se dava por seu apreço a temáticas como o crime, a violência urbana e a exploração da psicologia de criminosos e de vítimas.

Em sua obra de estreia, *Acqua Toffana* (1994), a autora fundiu literatura e linguagem cinematográfica em uma narrativa intensa em primeira pessoa, explorando a psique perturbada de seus nada confiáveis narradores. Em *Inferno* (2000), que lhe rendeu o Prêmio Jabuti, narrou a trajetória de José Luís Reis, desde sua entrada no tráfico aos 11 anos, até se tornar o chefe de uma favela. Seu romance *O matador* (1995) – adaptado para o cinema por ninguém menos que Rubem Fonseca, com o título *O homem do ano* (2003), e dirigido por José Henrique Fonseca – conta a história de Máiquel, jovem vendedor na periferia de São Paulo que, após assassinar um afamado criminoso local em uma briga de bar, acaba por se tornar um matador profissional.

Nessas e em suas outras obras, como *Elogio da mentira* (1998), *Valsa negra* (2003), *O mundo perdido* (2006), *Jonas, o copromanta* (2008), *Ladrão de cadáveres* (2010) e *Escrevendo no escuro* (2011), Patrícia Melo explora um mundo em que a superficialidade, o cinismo, a brutalidade e a loucura caminham lado a lado, em um mundo caótico e sanguinário.

Além de sua carreira literária, Patrícia Melo também já trabalhou com teatro, televisão e cinema. É autora das peças *Duas mulheres e um cadáver* (2001) e *A caixa* (2003). Na televisão, foi roteirista de *Colônia Cecília* (1989) e *A banqueira do povo* (1993). Já no cinema, foi responsável por adaptar *Bufo & Spallanzani* (2001), baseado na obra homônima de

Rubem Fonseca, e *O xangô de Baker Street* (2001), baseado na obra homônima de Jô Soares.

O foco desta entrevista é *Fogo-Fátuo*, sua efetiva estreia na ficção detetivesca. O romance, primeira parte de uma trilogia, apresenta-nos a perita policial Azucena Gobbi, uma detetive nos moldes da narrativa *hard-boiled*. A protagonista investigará o misterioso assassinato do ator Fábio Cassio, ao mesmo tempo em que precisa lidar com seu divórcio, o afastamento das filhas, crises familiares e um ambiente de trabalho machista e hostil. Como pano de fundo do mistério que estrutura o enredo, há a ineficácia da justiça, a manipulação e degradação dos bastidores televisivos, e a degradação que subjaz à aparente vida perfeita das celebridades.

P.: Por mais que você tenha sempre recusado o título de escritora de romances policiais, a crítica frequentemente associou suas obras ao gênero. Nos romances anteriores a *Fogo-Fátuo* (2014), contudo – como você mesma já salientou outras vezes – não há elementos que permitam uma filiação às escolas tradicionais da ficção detetivesca. O que, em sua opinião, teria levado a crítica a não só taxar suas obras de romances policiais, mas também a considerá-la uma escritora de romances policiais?

R.: Creio que no Brasil, diferente dos países onde há uma grande tradição de *roman noir*, classifica-se todo romance com temática de alguma forma ligada à violência como “literatura policial”. Acho que com isso, acaba-se simplificando o gênero. Não sei dizer por que razão isso ocorre. Talvez, pelo fato de esse gênero ser relativamente novo para nós. Estamos, só agora, vivendo o boom do romance policial e certamente isso tem a ver com várias questões: temos finalmente uma cultura urbana

(da qual depende o gênero), temos uma realidade violenta, e temos editores dispostos a investir em jovens autores.

P.: Com o lançamento de Fogo-Fátuo, finalmente surge a Patrícia Melo escritora de romances policiais. Vemos nele a presença de todos os elementos característicos do gênero: a detetive, o mistério, o foco na investigação, a punição do criminoso, etc. Enquanto os europeus e os norte-americanos foram pródigos nesse tipo de literatura, o Brasil, mesmo hoje, ainda tem uma produção bem escassa de romances de policiais. Você arriscaria dizer alguns motivos que frearam uma produção nacional do gênero?

R.: Acho que há vários fatores para o florescimento tardio do gênero no Brasil. O mais evidente, creio, é o editorial. Hoje os editores estão mais abertos a autores nacionais, autores jovens, e estes autores, por sua vez, vivem numa cultura hipersaturada de violência, o que acaba lhes sendo uma tentação para a aventura de se lançar no gênero. Esses dias perguntei para uma amiga, que mora em casa, e não em prédio, se não havia problema de segurança no bairro dela, se havia assaltos. “O básico”, ela me respondeu, “só na entrada e saída da garagem”. É essa a cidade em que vivemos. Como não escrever sobre o assunto? De certa forma, essa realidade não é diferente daquela em que viveram Chandler e Hammett.

P.: Se a narrativa policial nunca teve predominância no país, a literatura focada no crime teve sempre grande presença no Brasil. Em sua própria produção, o crime parece ser um elemento central, uma vez que desde seu romance de estreia,

Acqua Toffana (1994), até Fogo-Fátuo, suas obras dialogam, de uma forma ou de outra, com essa questão. Ao ler Fogo-Fátuo, há uma cena em que Azucena, a investigadora da história, teoriza sobre a espetacularização da violência: “Ver a guilhotina descendo sobre a cabeça dos acusados satisfazia a fome de catástrofe das pessoas. Hoje temos a mesma fome escabrosa, mas o espetáculo deve ser mais público ainda, midiático.” Para você, como esse sucesso de uma literatura brasileira centrada no crime se relacionaria com essa “fome escabrosa” aventada por Azucena?

R.: Bem, hoje temos o novo tipo de celebridade, que é o criminoso. A infâmia, de certa forma, passou a ser tão merecedora de atenção e interesse quanto a fama. É o que explica porque alguém que jogou a filha pela janela se torna, de repente, um personagem importante da nossa narrativa social, com grande visibilidade na mídia. É o que explica porque um rapaz que explodiu o saguão do aeroporto, matando dezenas de pessoas, por dias e dias consecutivos, é a figura central do jornalismo. Parece que há um desejo mórbido, da sociedade, de acompanhar esses casos. Há também um desejo voraz, e muito visível na nossa sociedade, de apontar o dedo, de condenar, talvez para manter acesa a esperança de que a Justiça existe. É difícil entender o fenômeno. Tento esmiuçá-lo em Fogo-Fátuo.

P.: Você diz, em entrevistas anteriores, que em vez de escritora de romance policial, preferiria considerar-se uma escritora de ficção urbana. Nessa categoria de ficção urbana e tendo em vista sua relação com a temática do crime, seria possível

aproximar sua produção com a de outros autores como Ferréz, Julio Ludemir, Luis Eduardo Soares, Paulo Lins e – como você ouviu durante toda sua trajetória literária – Rubem Fonseca. No entanto, como Fonseca, você escreve declaradamente ficção, enquanto muitos optam por uma escrita com pretensões documentais. Você acha que, para o leitor, há uma diferença na recepção dessa literatura violenta em, por exemplo, *Inferno* (2000), declaradamente ficcional, e em obras baseadas em crimes reais, como *Cidade de Deus* (1997)?

R.: Acho que sim. Quem lê Zuenir Ventura e Luis Eduardo Soares busca entender o fenômeno da violência no Brasil. Quem lê *Inferno* não está necessariamente tentando entender essa violência, ao menos em termos acadêmicos ou jornalísticos. Temos essa vantagem, na ficção, de poder falar sobre uma certa realidade ou tema, sem o compromisso do jornalismo e da academia. O que importa, na ficção, é a fábula, não a realidade. Há leitores de fábula e leitores de história. John, meu marido, por exemplo, é um leitor de história. Eu sou uma leitora de fábula. Gosto de entender a realidade por meio da ficção. Gosto de pensar a realidade por meio da ficção.

P.: Ainda nesse tópico, outra questão que vem à tona ao compararmos sua produção com a de autores compromissados com uma suposta representação de fatos reais é a autoridade autoral. Em “A violência como desafio para a literatura brasileira contemporânea”, o professor Karl Erik Schøllhammer menciona a defesa de uma dissertação de mestrado sobre esse tema na PUC. “Em entre o morro e o asfalto: imagens da favela nos discursos culturais brasileiros”,

Paulo Roberto Tonani do Patrocínio analisa as representações da favela, passando, dentre outros, por sua obra e pela obra de Paulo Lins. A discussão da defesa “avaliou a autoridade autoral na comparação entre Paulo Lins, que se criou na Cidade de Deus” e “Patrícia Melo, que escreveu 15 capítulos de Inferno antes de pisar pela primeira vez numa favela”. Como você reage à presunção de que a “vivência” seja um critério para legitimar ou deslegitimar a abordagem de certos assuntos na literatura?

R.: Não acredito nesta tese. O que legitima a abordagem de qualquer assunto, para o autor, é seu conhecimento sobre o que escreve, sua imaginação, sua capacidade de criar personagens e mundos verossímeis. Ou então, teríamos que acreditar que Nabokov foi um pedófilo. E que Dostoievsky matou mesmo aquela velhinha. Não é por aí. A vivência e conhecimento de causa podem produzir excelentes obras literárias. Mas não são requisitos para nada.

P.: Voltando-nos agora ao seu romance policial, especificamente, temos em Fogo-Fátuo uma história centrada na perita Azucena Gobbi, uma autêntica detetive hard-boiled. Diferente de Spade e Marlowe, Azucena não é uma detetive particular, mas policial. Vemos, contudo, tanto em Fogo-Fátuo quanto em romances anteriores, a instituição policial como um órgão extremamente corrupto e sanguinário, características repudiadas pela detetive. Foi planejada essa escolha de filiar Azucena à polícia de São Paulo?

R.: Eu quis fazer da instituição onde Azucena trabalha um microcosmo da nossa sociedade. Há de tudo ali, sobretudo

pessoas honestas, como ela. É assim que vejo o Brasil, um país feito de Azucenas, que estão inseridas numa realidade corrupta e amoral. O que é interessante é que, mesmo vivendo num ambiente machista e corrupto, ela mantém seus valores. Para nossa sensibilidade atual, Azucena é uma heroína.

P.: Como vemos nas chamadas *policial procedures*, a tecnologia assume cada vez maior protagonismo na resolução dos casos criminais da ficção. O que antes dependia majoritariamente das habilidades de um detetive, hoje pode ser resolvido em um laboratório ou em um computador. Essa nova relação com a resolução dos crimes se apresenta, na sua experiência de escrita, como um obstáculo ou uma novidade para a construção do mistério?

R.: Nabokov já dizia, no seu *Lolita*, que não é fácil ser criminoso no dia de hoje. E será cada vez mais difícil. Estamos sendo filmados, todo o tempo. O que essas máquinas fazem é espantoso. Por outro lado, o homem não é menos violento ou menos corrupto por causa disso. E de qualquer forma, os índices de solução de crimes no Brasil mostram que estamos ainda muito longe dessa realidade. Hoje, no Brasil, o crime compensa. Infelizmente, essa é a nossa realidade.

P.: “Oitenta por cento dos homicídios no Brasil não são apurados, ela dizia. Na hora de cometer o seu crime, siga estas regrinhas simples: não mate brancos, mate no escuro e evite o flagrante. Agindo assim, o risco de pagar pelo que cometeu não chega a 5 por cento.” A opinião de Azucena condiz com os dados estatísticos que possuímos sobre a realidade brasileira. Ainda assim, durante o romance, ao menos três grandes crimes são

resolvidos: encerra-se o caso de Fábio Cássio, encontra-se o serial killer da serra de Cantareira e até o esquadrão da morte, com membros da própria polícia, é preso. Levando em conta que a personagem Azucena retornará em futuras histórias, você acha que a eficiência de Azucena, em contraste com a ineficácia investigativa de nossa polícia, poderia ameaçar a verossimilhança da narrativa? Ou, pelo contrário, você estaria fazendo valer uma potência da ficção: a de apresentar não mundos reais, mas mundos possíveis, inclusive mundos melhores?

R.: Há dois tipos de investigação que ocorrem com muito rigor: casos que envolvem personagens da classe média, ou casos que causam pânico na sociedade. Nos dois, há um interesse e uma pressão enormes da mídia. Pressão da mídia significa pressão por resultados. Do secretário de segurança ao perito fotográfico, todos são cobrados. Nossa polícia, nesses casos, é uma polícia de primeiro mundo. O sucesso de Azucena tem a ver com isso. A sociedade cobra resultados. E isso permite que ela leve as investigações até o fim.

P.: Fogo-Fátuo é o primeiro romance seu em que vemos uma mulher como protagonista do início ao final do livro. Depois do narrador-protagonista de Ladrão de Cadáveres (2010), de José Guber; de Máiquel, do maestro de Valsa Negra (2003) e de José Luís Reis, o Rezinho, Azucena é a única mulher em um mundo predominantemente masculino. Azucena representa, de certa maneira, a – dura – vitória do feminino em um mundo totalmente machista. A detetive precisa confrontar os homens em todos os ambientes em que vive: seu marido a substitui por sua irmã mais nova e depois luta para tirar a guarda de seus

filhos; seus companheiros de trabalho vivem fazendo piadas de mal gosto; um de seus chefes não tolera o fato de ela ser uma mulher em uma posição de liderança; o outro subestima suas capacidades; e o jovem advogado com quem se encontrava, narra as aventuras sexuais de ambos para o chefe dela. O que mais choca, contudo, é o final em que toda essa força do feminino se contrasta com a concretização da mais terrível violência sofrida pela mulher, o estupro. Ela, sempre mulher forte, passa a ser tratada com pena por todos a sua volta. Você acha que esse desfecho pode fazer com que a imagem da heroína hard-boiled acabe abalada, na mente do leitor, pela imagem da vítima vulnerável?

R.: Não. Acho que os leitores percebem que o estupro, na história, é a forma como a nossa sociedade machista tentar colocar Azucena no “seu lugar da mulher”. “Você é só uma mulher” tentam lhe dizer. O fato de ela sofrer essa violência será algo decisivo na sua vida, daqui para frente. Sua narrativa será cada vez mais feminista por causa dessa violência. Azucena terá mais dois livros. No próximo, ela vai investigar uma rede de pedofilia.

P.: Em uma resenha sobre Fogo-Fátuo, Mateus Pinheiro, do site literaturapolicial.com, faz uma interessante proposta: “unamos Máiquel e Azucena no mesmo romance e PUF, temos o livro policial brasileiro por excelência”. Ainda que seja um cruzamento hipotético, você diria que seus romances compartilham de um mesmo universo? Ou seja, haveria espaço para uma detetive como Azucena em um ambiente como o de O matador e Mundo perdido?

R.: Não sei, mas eu gostaria de tentar. Quem sabe?

DEPOIMENTOS

António Apolinário Caetano da Silva Lourenço

Professor Auxiliar do Grupo de Estudos Românicos da Faculdade de Letras Universidade de Coimbra (FLUC). Está integrado no Grupo de Estudos Românicos e no Instituto de Estudos Espanhóis da FLUC, e é, também, investigador do Centro de Literatura Portuguesa (CLP).

Tive a sorte de ter sido aluno do Professor Carlos Reis na licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas (Variante de Estudos Portugueses e Espanhóis) e posteriormente no Mestrado em Literatura Portuguesa. O meu percurso académico não era propriamente convencional, já que se cruzara com a chamada Revolução dos Cravos e passara depois por uma primeira licenciatura em História na Universidade de Coimbra.

Na minha adolescência colaborara e até fundara suplementos literários juvenis e ficara-me o gosto pela publicação de textos na imprensa, mas era uma atividade que ficara interrompida. Um livro de Carlos Reis, hoje bastante esquecido, Técnicas de Análise Textual, proporcionou-me os instrumentos teóricos que me levariam a voltar a colaborar na imprensa escrita, escrevendo, sobretudo no Diário de Lisboa, no Jornal de Letras e no Público, sobre os livros que iam sendo dados a lume pelas editoras nacionais. O início dessa atividade foi coincidente com o ano em que fui aluno do Professor Carlos Reis na cadeira que este regia de Literatura Portuguesa: 1985.

Não tinha ainda concluído o mestrado quando entrei, pela mão do Professor Carlos Reis, na Faculdade de Letras. Foi o meu orientador de mestrado e doutoramento. Honrou-me, depois disso, com convites para integrar vários projetos seus, como é o

caso da coleção *Cânone*, da *História Crítica da Literatura Portuguesa* ou do *Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa*.

Mas se tivesse de escolher o episódio que melhor ilustra o apreço intelectual que tenho pelo Professor Carlos Reis, regressaria ao tempo, já distante, em que fui seu aluno na licenciatura já referida, e ao prazer que me deu ter visto ser publicado um artigo meu, “De Fradique Mendes a Fernando Pessoa — a aventura interminável”, na revista *Cadernos de Literatura*, do antigo Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Embora a diretora da publicação fosse uma outra ilustre docente da Faculdade, a Professora Andréa Crabbé Rocha, para mim, que não tive a honra de ser aluno da esposa do poeta Miguel Torga, aquela era a revista de Carlos Reis. Depois desta iniciação, sempre me pareceu natural que os meus artigos ou livros fossem aceites por publicações académicas e editoras nacionais ou internacionais.

Flavio García Queiroz de Melo

Professor associado da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), onde atua na graduação em Letras – setor de Literatura Portuguesa – e nos mestrado e doutorado em Letras, na área de Estudos de Literatura – especificidades de Literatura Portuguesa e de Teoria da Literatura e Literatura Comparada. Possui pós-doutorado em Ciências da Literatura (Poética), pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ, 2008), em Letras (Estudos de Literatura – Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-Africanas), pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, 2012) e em Letras (Literatura de Língua Portuguesa), pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC, 2016). É membro colaborador do Centro de Literatura Portuguesa (CLP), junto ao Projeto Figuras da Ficção. Representa a UERJ no Acordo de Cooperação Interinstitucional firmado junto à UC.

Antes de conhecer a pessoa física Carlos Reis, nos primeiros anos deste século XXI, em suas vindas à Universidade Federal Fluminense (UFF), já o conhecia por seus trabalhos publicados, tendo chegado à sua obra através de seu estudo acerca do neo-realismo, quando eu me interessava pelo tema e me inclinava a pesquisas em torno das narrativas de Fernando Namora. De lá para cá, os contatos estreitados com seu Dicionário de Narratologia e a descoberta de O conhecimento da literatura, quando já me embrenhava pela ficção fantástica – lato sensu –, tornaram-no autor de textos da minha cabeceira. E a pretensão de estreitar laços crescia.

Quando, em 2011, pensamos em realizar, na UERJ, o I Congresso Internacional Vertentes do Insólito Ficcional, dedicado a discutir vertentes teóricas e ficcionais, para balizar o in-sólito, nada melhor do que tensionar as discussões a partir do sólito, e Carlos Reis, estudioso por demais vinculado à estética real-naturalista e especialista em Estudos Narrativos, era nome que nos saltava aos olhos. Assim, ele veio para o Congresso inaugural, em 2012, retornou na sua segunda edição, em 2014, e vem, agora, para a terceira edição, em 2016. Tem publicado conosco, nos orientado em pesquisas, firmado parcerias diversas e estimulado o ir e vir entre o que lá e cá fazemos e pensamos.

Hoje, aquela pretensão de outrora se faz realidade viva, e só rogamos que se mantenha ad eaternum – invocando Vinícius de Moraes: “que não seja imortal, posto é que chama, mas que seja infinito, enquanto dure”.

Maria Eunice Moreira

Professora titular da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Realizou estágio pós-doutoral na Fundação Biblioteca Nacional de Lisboa (2001). É Coordenadora do Curso de Especialização em Literatura Brasileira, da PUCRS, editora da revista *Letras de Hoje*, do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, e editora da revista binacional *Navegações – Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa*, do mesmo Programa, juntamente com Vania Pinheiro Chaves, da Universidade de Lisboa.

É membro do Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa (CLEPUL) das Universidades de Lisboa.

Conheço o Professor Carlos Reis há mais ou menos vinte e cinco anos. Suas constantes vindas à PUCRS, onde colaborou para a consolidação do Programa de Pós-Graduação em Letras, teve o reconhecimento da Universidade, que lhe outorgou o título de Doutor Honoris Causa. Mais tarde, como bolsista da CAPES, na Fundação Biblioteca Nacional, em Lisboa, Carlos Reis, então diretor da instituição portuguesa, teve participação na minha qualificação profissional, como orientador do meu programa de pós-doutorado. Nesse conjunto de circunstâncias, tive a possibilidade de reconhecer nele o intelectual crítico, o pesquisador comprometido e o professor apaixonado pelo trabalho. Sua contribuição à área dos estudos literários é marcante e nela terá seu nome inscrito por sucessivas gerações.

Mas quando a profissão oportuniza também o desenvolvimento de uma amizade, alicerçada no respeito mútuo e na confiança, a combinação torna-se profícua e duradoura.

Fico feliz em me associar à justa homenagem ao Professor Doutor Carlos Reis, como colega e como amiga.

Maria Helena Santana

Professora auxiliar na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC) e membro do Centro de Literatura Portuguesa (CLP). Tem-se dedicado ao estudo da literatura moderna e contemporânea, com particular incidência nos géneros narrativos e cronísticos.

A história literária e cultural oitocentistas constitui a sua área de especialização.

Quando se menciona o nome do Doutor Carlos Reis, poucos terão dificuldade em reconhecer, no distinto professor da Universidade de Coimbra, um dos académicos mais prestigiados das Letras portuguesas. Basta percorrer a página da wikipédia que lhe é dedicada (já desatualizada, aliás) para vermos surgir uma vintena de títulos incontornáveis para todos os que estudam Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea, em particular Estudos Queirosianos. Foi também pelos seus livros que muitos universitários em Portugal e no Brasil começaram a familiarizar-se com a Teoria da Literatura: Técnicas de Análise Textual, O Conhecimento da Literatura, sem esquecer o Dicionário de Narratologia ou os vários trabalhos dedicados à Semiótica da Ideologia.

Ao longo da sua carreira o Doutor Carlos Reis já desempenhou muitas funções institucionais, mas é a de professor que melhor o distingue, pelo rigor intelectual que sempre tem conferido ao seu trabalho, pautando-o por exigência científica verdadeiramente universitária; sabemos, em especial, as várias gerações de estudantes que, desde os anos 1970, tiveram oportunidade de assistir às suas aulas, de investigar sob sua orientação, ou de colaborar nos muitos projetos e obras que coordenou. Como sua aluna e mais tarde como assistente, pude apreciar de perto a sua carismática docência, a que nunca falta preparação, disciplina e uma visão estimulante do ensino da Literatura.

Sobre a sua vasta produção – ensaística, patrimonial, de pedagogia e intervenção

cultural – salientarei apenas duas obras fundamentais: Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós (14 vols. publicados) e História Crítica da Literatura Portuguesa (10 vols., 4 da sua autoria); são projetos editoriais de grande dimensão, que envolvem muitas pessoas sob a sua competente e firme direção. Cumpre realçar, num meio em que o trabalho tende a ser isolado, uma das suas principais qualidades: saber congregar esforços, dinamizar equipas, incentivar jovens investigadores. Isso mesmo se verifica no projeto “Figuras da Ficção”, em que ultimamente se vem empenhando no Centro de Literatura Portuguesa, agora concretizado na edição digital do Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa.

**Maria João Albuquerque
Figueiredo Simões**

Docente da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC), onde leciona Literatura Portuguesa Contemporânea (Sécs. XIX e XX), Cultura Portuguesa, Estudos Queirosianos. Integra a Equipa de Edição Crítica das obras de Eça de Queirós. É membro da Comissão Executiva do Centro de Literatura Portuguesa (CLP).

No âmbito desta Unidade de Investigação coordenou, entre outros, a edição dos volumes *O Grotresco* (2005) e *O Fantástico* (2007). Coordena, também, o Projeto de investigação intitulado “Imagotipos Literários: Processos de (Des)Configuração na Imagologia Literária”.

Inovadores anos 70 e 80.

Reconhecido, no início da sua carreira, sobretudo como um queirosiano, Carlos Reis é hoje uma figura incontornável nas letras portuguesas por todo o trabalho realizado em prol da difusão da literatura e da cultura de um Portugal periférico ou semiperiférico e, no entanto, capaz de dar ao mundo grandes vultos literários. Este trabalho de difusão ganhou maior impacto aquando da sua passagem na Biblioteca Nacional e da sua missão enquanto Reitor da Universidade Aberta.

O que talvez seja menos conhecido é o facto de, muito antes de vir a ser Reitor desta instituição, Carlos Reis ter trabalhado, sobretudo a partir da década de 1980, no IPED — Instituto Português de Ensino à Distância, onde promoveu a criação do Ensino à Distância em Portugal, juntamente com essa grande figura, a quem a cultura portuguesa muito deve, que foi Armando Rocha Trindade. Dirigindo a Delegação Centro deste Instituto, Carlos Reis concorreu para a sua transformação na conhecida Universidade Aberta, emprestando-lhe o seu prestígio e a sua determinação. Neste Instituto desenvolveu um trabalho pioneiro, pois, aqui dirigiu uma equipa de investigadores e de colaboradores que, sob a sua dinâmica coordenação, produziu um importante conjunto de materiais de apoio ao ensino da língua, da literatura e da cultura portuguesas. Num tempo em que as Universidades, ditas “clássicas”, se esforçavam por adaptar o seu ensino, rigoroso mas elitista, à repentina e democrática afluência de alunos, o Instituto

de Ensino à Distância almejava chegar mais longe, abrindo o acesso à cultura a zonas e pessoas onde nunca ela chegaria sem os meios tecnológicos novos.

Depois de ter sido conhecido a sua capacidade de captar a atenção enquanto distinto professor, conheci no IPED a sua capacidade de organização e a sua força dinamizadora que todos quantos com ele de perto trabalham lhe reconhecem. Vanguardista no aproveitamento das potencialidades do registro áudio e vídeo, aqui concebeu e concretizou projetos extremamente inovadores, como, por exemplo, o projeto de criação de um conjunto de pequenos vídeos sobre escritores contemporâneos. Já então o seu entusiasmo era contagioso — como ainda hoje é quando se dedica a uma grande ideia. Já neste período supervisionava múltiplas dissertações, impulsionando a pesquisa de vários investigadores, clarivamente apontando caminhos e estimulando o pensamento crítico próprio. Foi, nesta altura, meu orientador de mestrado e, posteriormente, de doutoramento, sendo Eça de Queirós uma fonte inesgotável para o seu trabalho de orientador. Mas, se é conhecida a sua predileção por Eça, desde muito cedo investigou autores do século XX orientando trabalhos sobre autores contemporâneos. Dotar uma instituição de uma biblioteca atualizada era já para Carlos Reis algo prioritário — é lógico — pois o seu prolongamento na sua passagem pela direção da Biblioteca Nacional. Esta capacidade de ver a longo prazo e a capacidade de ligar a erudição às novas tecnologias, para ganho de ambas, fez de

Carlos Reis, nesta altura, um nome popular e uma figura conhecida de milhares de estudantes portugueses, sobretudo a partir do Ano Propedêutico 1978/1979. Colaborou assim para a solução da entrada democrática de alunos no ensino superior num Portugal recentemente saído da ditadura. Esta capacidade de inovação é, pois, uma marca distintiva do seu labor intelectual que, tendo em este enraizamento forte no passado, pôde continuar e continua a ser sempre fortalecida até ao presente.

Raquel Trentin Oliveira

Professora dos Cursos de Graduação e Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Cumpriu estágio pós-doutoral sob orientação do Prof. Doutor Carlos Reis, na Universidade de Coimbra, em 2014. Colabora com o Projeto Figuras da Ficção e organizou, recentemente, em parceria com o Prof. Doutor Carlos Reis, o número 53, da Revista Letras, do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM.

Conheci pessoalmente o professor Carlos Reis numa conversa informal que tivemos após uma cativante conferência que deu na Universidade Federal de Santa Maria/RS. Nessa conversa, prometi-lhe enviar minha tese, que versa sobre romances de Eça de Queirós. Meu texto foi agraciado pela sua competente leitura e, mais ainda, pela escrita de um prefácio para o que se transformaria no livro Eça de Queirós e o espaço romanesco. A mesma receptividade e o mesmo comprometimento constatei no desenvolvimento de um projeto de pós-doutorado, realizado sob sua orientação na Universidade de Coimbra, e na sua condução das atividades do grupo Figuras da Ficção.

Desse tempo compartilhado compus o meu retrato do professor Carlos Reis como um homem extremamente generoso. O que mais me surpreende nele, além da disponibilidade para ouvir orientandos e colegas, o didatismo para seduzir alunos iniciantes, o desprendimento com que aceita os mais diversos convites e tarefas do mundo acadêmico, é a abertura para a comunidade em geral (vivi com ele e com Pillar del Rio, por exemplo, uma tardinha incrível no Jardim Botânico de Coimbra, em que um grupo bastante diversificado de pessoas leu, discutiu e ouviu textos de José Saramago) e a circulação por variados meios de comunicação e espaços digitais. A mesma generosidade, e conseqüente abertura para o mundo, percebo nos seus escritos, dedicados às mais sutis e complexas teorizações da literatura – tão orientadoras e úteis em nossas trajetórias docentes – mas também a assuntos políticos, sociais e até esportivos, tratados sempre com a sagacidade reflexiva que lhe é peculiar.

Silvânia Núbia Chagas

Professora adjunta da Universidade de Pernambuco (UPE), Campus Garanhuns, onde exerce a função de Coordenadora do Núcleo de Estudos sobre África e Brasil – NEAB. Tem experiência na área de Literatura, com ênfase em Teoria Literária e Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, trabalhando principalmente com as seguintes temáticas: Influências das religiões africanas na literatura, relações literárias e culturais entre Brasil e África, Literatura Afro-Brasileira e Literatura e Cinema. Possui pós-doutorado em Literaturas Africanas tanto pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), quanto pela Universidade de Coimbra (UC).

Carlos Reis é um grande intelectual. O rigor científico e acadêmico, que sempre fez parte de sua trajetória, tornaram-no digno de admiração e de todas as homenagens pertinentes ao autor de uma obra que contribuiu e contribui, de maneira extremamente relevante, para os estudos literários.

Além disso, seu comprometimento, seriedade e sua generosidade propiciam sua parceria com universidades menores, colaborando, sempre que possível, com as demandas solicitadas. Foi supervisor do meu projeto de pós-doutoramento, na Universidade de Coimbra e, não somente supervisionou, mas colaborou de forma significativa, ampliando e apontando novos rumos para a pesquisa.

01

PESSOAS DE LIVRO. ESTUDOS SOBRE A PERSONAGEM. CARLOS REIS. 2015.

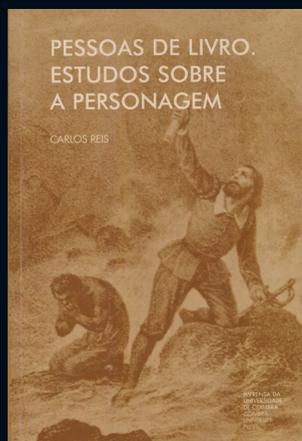
Angélica Maria Santana Batista
Luciana Morais da Silva

Recebido em 15 set 2016. Angélica Maria Santana Batista - Atualmente está no Doutorado em Literatura Comparada na UERJ e é professora da Faculdade de Formação de Professores (FFP - UERJ) no Departamento de Letras. Mestre em Literatura Portuguesa na Universidade do Estado do Rio de Janeiro; Especialista em Estudos Literários e graduada em Letras/ Português - Literaturas também pela UERJ. Tem experiência na área de editoração de textos, com ênfase em Linguística, Letras e Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: teoria literária, comparatismos, estudos da narrativa, teoria dos gêneros literários, literatura brasileira contemporânea, literatura portuguesa contemporânea, literatura galega contemporânea e literatura infanto-juvenil com artigos publicados nas referentes áreas. Participa do diretório de grupo de pesquisa do CNPq “Estudos Literários: outras linguagens; outros discursos”. Participa como delegada suplente da Comissão Técnica Nacional de Diversidade para Assuntos Relacionados à Educação dos Afro-brasileiros (CADARA) e atua como educadora social em ONGs e eventos envolvendo a exaltação da negritude.

Luciana Morais da Silva é Doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Brasil, sob a orientação do Professor

Doutor Flavio García, e Doutoranda em regime de cotutela da Universidade de Coimbra (UC), Portugal, sob a orientação do Professor Doutor Carlos Reis. É Licenciada em Português - Literaturas pela Faculdade de Formação de Professores (FFP) da UERJ; Mestre em Letras (Literatura Portuguesa) pela UERJ, Brasil (2012), e em Letras Vernáculas (Literaturas Africanas de Língua Portuguesa) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil (2012). Dentre os títulos que vem publicando, sejam como trabalhos completos em anais de eventos, artigos completos em periódicos, capítulos de livro ou livro, ressalte-se *Novas Insólitas Veredas: leitura de A varanda do Frangipani*, de Mia Couto, pelas sendas do Fantástico (Rio de Janeiro: Dialogarts, 2013). Link de acesso ao CV_Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2847441618182578>.

Pessoas de Livro. Estudos sobre a personagem, constituído por um conjunto de ensaios, alguns deles antes publicados em separado em outras fontes, oferece ao seu leitor novos caminhos nos universos dos Estudos Narrativos. A reunião de textos centra-se nos processos de composição – figuração – de um “participante ficcional” (BARTHES, 1971) incontornável – a personagem, figura.



Carlos Reis apresenta processos de figuração de personagens, destacando variados elementos que interferem na composição dessa figura da narrativa, seja ficcional ou não.

O autor não se limita a encontrar “pessoas”, entes históricos, em narrativas literárias, senão que focaliza essas “pessoas”, na condição de compósito discursivo, em vários gêneros, subgêneros ou tipos narrativos que identifica – literários, fílmicos, teatrais, televisivos, cibernéticos etc. – no universo ficcional ou não.

“Figuras da Ficção” é um projeto de pesquisa coordenado pelo autor de *Pessoas de livro*, dentro da estrutura do Centro de Literatura Portuguesa (CLP) da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC). Conforme destaca Reis no prefácio do livro, muitas das reflexões de suas páginas conjugam discussões e momentos de aprendizado junto a seus coordenados e orientandos. O levantamento de modelos de construção de personagens, apresentados e discutidos na obra, é fruto de muitas dessas discussões travadas no CLP e em outros espaços em que Reis vem difundindo a pesquisa.

O percurso pela *figuração* de personagens, elaborado nas contraturas dos sete capítulos que compõem o livro, levam o leitor à imersão nos procedimentos empregados por diversos autores, em diferentes suportes e linguagens, de personagens de ontem e de hoje. Os caminhos pela transficcionalidade e transliterariedade permitem ao autor observar nuances de personagens transitando em instâncias narrativas do cotidiano – heróis forjados sob os holofotes do jornalismo esportivo, dos *media*, da vida contemporânea, em fluxos e refluxos de vinda e volta, entre fatural e o ficcional.

As narrativas, como demonstra Reis, insistem e persistem em toda a vida humana e social, com personagens outrora profundamente significativas nas searas do papel ganhando, hoje, outros contornos e novas cores, convidando a um percurso pela estruturação da personagem nos mundos possíveis. Segundo ele, as estruturas ficcionais, por vezes, seriam tão bem alicerçadas que, sobrepunhando os mundos da ficção, as personagens poderiam ganhar identificação para além das páginas de um livro, serem “pessoas”.

No primeiro capítulo, o autor percorre os caminhos dos Estudos Narrativos, centrando-se na personagem como questão. O ensaio discorre sobre a *figuração* da personagem. Mais que apenas um conjunto descritivo ou listagem de atributos, a *figuração* apoia-se na ideia de que a personagem se delineia em uma dimensão funcional própria, podendo extrapolar os limites da narrativa e vir a ser motivo para atos transnarrativos e transliterários. Assim, o autor defende a *figuração* como processo discursivo, refletindo sobre a personagem em diversos suportes. As personagens seriam entidades dinâmicas que atravessam mundos.

Na sequência, Reis mergulha nos sentidos impressos na História e suas personagens, indo, mesmo, aos sentidos derivados da vida de um poeta como Camões, por exemplo. Sob os holofotes da História, Camões teria se tornado tão ficção quanto sua obra, fazendo com que o leitor seja capaz de ler para além do que o poeta escreveu. O ensaio centra-se especificamente em figuras históricas de escritores e sugere que haja uma perpétua atualização de personagens históricas por meio do imaginário que elas evocam. Mais que um escritor de seu tempo, Camões, tomado como exemplo, sobreviveria nos relatos sobre si e sua vida. Seja pela apresentação de quadros que representam Camões, seja pelas memórias evocadas em torno de sua existência, Reis convida o leitor a repensar a história em torno dos grandes escritores que se sobrelevam na história da literatura.

O terceiro capítulo engendra-se pela figuração da personagem realista, remetendo aos limites de sua composição “num determinado quadro periodológico” (2015, p.74). O texto se pauta em “dispositivos narrativos que articulam uma verdadeira retórica da personagem” (2015, p.80), fazendo dela um ser autônomo e identificável na narrativa, com função e atribuições delimitadas. A personagem apresentaria um conjunto de características e, ainda, uma hierarquia estruturada, compondo núcleos de personagens por meio da lógica coerente do romance de época.

Segundo Reis, a personagem Tomás de Alencar, definida como “epítome do romantismo” (2015, p.90), seria um exemplo da capacidade de projeção extra-ficcional de uma personagem realista. Marcada por um modelo de concepção engendrado, a personagem teria, como elemento referencial

em sua caracterização, a passagem do tempo, garantindo desdobramentos n'Os Maias. A personagem Alencar transitará por mundos possíveis ficcionais e mundos referenciais de base, o que permitiria sua identificação com Bulhão Pato, ser da realidade exterior vivenciado pelo autor e seus coetâneos. As personagens como Alencar teriam sobrevidas para além da ficção, adentrando os limites da realidade quotidiana fatural e permanecendo tempos à frente no imaginário dos leitores.

Partindo da modalização ficcional construída pelo realismo, Reis propõe que se discutam, na continuidade, as figurações do insólito, revertendo o típico, tão caro aos moldes do realismo. Há, assim, um percurso pela problemática do insólito, admitindo uma literatura insólita em contraste com uma literatura realista – em outros momentos de sua vasta obra publicada, Reis defende que, em estudos literários, toda delimitação conceitual é operada, metodologicamente, por relações distintivas de pares opositivos. Ele reflete acerca da categoria personagem no que tange ao equacionamento entre a noção de típico e a categoria do tipo, defendendo que “é contra o típico que o insólito ousa afirmar-se como tal” (2015, p.106). Conforme destaca, a literatura do insólito seria capaz de corromper até a construção prototípica do conjunto formado pelas personagens comuns ao discurso fantástico. No percurso, orienta-se pelas marcas do realismo, percebendo os modelos de ruptura configurados nas literaturas do insólito. Tal percurso contribui para que se configurem os moldes de uma literatura que tem como marca recorrente a manutenção do mistério e do incongruente, com personagens construídas para sedimentar o sistema de contradições estruturadas.

No capítulo cinco, o autor mergulha nos caminhos da figuração e sobrevida de personagens. Uma das grandes questões levantadas seria: O que fica das personagens quando se chega ao final da leitura? Eis a primeira de muitas perguntas que originam o estudo de Reis. Ele aponta para o fato de que muitas personagens sobrevivem fora da narrativa, em espaços diferenciados com outros matizes. Recorrendo à metalepse, o autor se preocupa com a sobrevida das personagens a partir das transposições intermediáticas. No percurso pela sobrevida das personagens, responde aos seus próprios questionamentos, refletindo sobre a existência atemporal de seres de ficção. Como destaca, nos mundos possíveis, uma personagem poderia ganhar tanto destaque e tanta grandeza que, em sua existência no imaginário do leitor, deixaria a circunstância ficcional para se aventurar na vida cotidiana.

Nesse seguimento, Reis trata da personagem e da ficção meta-historiográfica, percorrendo a obra de José Saramago e como sua obra reverbera singularidades na arte de José Santa-Bárbara. Analisa a exposição *Vontades*. Uma leitura de Memorial do Convento, de José Santa-Bárbara. Enquanto o livro trabalha com a figuração de personagens históricas e ficcionais, nos quadros há a refiguração destas, em confronto com a leitura de cada sujeito, dando a noção de remediação, ou seja, a transposição intermediática da literatura para outros meios, o que condicionaria novos modos de leitura.

O último capítulo revela a paixão de Reis pelo futebol, deixando o gostinho das referências midiáticas da atualidade. Ele mergulha na figuração dos heróis dos *media*, forjados pelas narrativas do cotidiano e intertextos da imagem publicitária. Assim, discorre acerca da fenomenologia do herói desportivo. Essa fenomenologia

sustentar-se-ia nas várias narrativas formuladas em torno do futebol. São mundos de composição centrados em todos os *media* disponíveis em torno dos jogadores de futebol. Heróis das páginas da vida cotidiana, os jogadores seriam personagens de um novo tipo da biografia, tendo todos os movimentos fatalmente imortalizados pelo registro fotográfico.

O leitor perceberá que a obra evidencia novas questões e novos desafios inerentes aos Estudos Narrativos da atualidade. Mais do que a sistematização de determinada metodologia, *Pessoas de Livro* é um conjunto de reflexões que se nutre de inquietações e, como tal, nunca deixará nem seu autor, nem seus leitores, satisfeitos. Resta, portanto, aguardar novas reflexões e novas sobrevidas, que Carlos ainda trará à luz em breve.

02

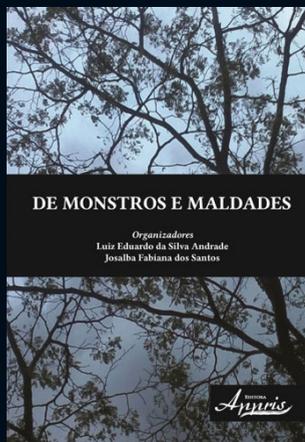
DE MONSTROS E MALDADES. LUIZ EDUARDO DA SILVA ANDRADE E JOSALBA FABIANA DOS SANTOS (ORGS). 2015.

Pedro Puro Sasse

Recebido em 28 ago 2016. Pedro Sasse é doutorando em Estudos de Literatura pela UFF e mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela UERJ. Atualmente desenvolve o projeto “Expressões do medo: crime, literatura e cultura no Brasil”. É professor substituto da Faculdade de Formação de Professores da UERJ. Contato: pedro_sasse@hotmail.com.

Aprovado em 02 out 2016.

O título da obra é formado por uma antítese quase indetectável à primeira vista. Afinal, nosso impulso é, antes, ver a associação dos dois elementos como algo natural, fazendo parte de um mesmo campo semântico no qual poderíamos, ainda, incluir o termo “medo”, por exemplo. Ao tentarmos, contudo, conceituá-los, surgem as diferenças que os opõem.



O mal (ou a insolúvel questão “o que é o mal?”) parece resistir, desde a filosofia clássica a uma definição que dê conta de sua complexidade ontológica. Como Zygmunt Bauman percebe em *Medo líquido*, conseguimos ver apenas manifestações do Mal, enumerá-las, agrupá-las. Qualquer tentativa, contudo, de definir o Mal através dessas manifestações, transforma-o em outra coisa: em crime ou pecado, por exemplo, ambos transgressões de normas que, de forma alguma, porém, são capazes de esgotar o alcance da ideia. O Mal seria, assim, em uma definição paradoxal, algo que não se pode definir, algo cuja existência não se explica, não se compreende, não se revela como um todo, mas que é capaz de se revelar como um elemento desestabilizador do mundo ordenado que tentamos construir.

Etimologicamente, como bem ressalta Jeffrey Jerome Cohen em “A cultura dos monstros: sete teses”, o Monstro se opõe à insondabilidade do Mal ao ser *monstrum*, aquele que revela, aquele que adverte. Presente nas mais diversas culturas desde o início da humanidade, seu poder reside justamente na capacidade de

tornar concreto aquilo que é abstrato, de dar corpo ao etéreo, de dar forma e sentido ao desconhecido. Se não podemos enfrentar aquilo que sequer podemos definir, construímos monstros que nos permitam, em uma encenação, confrontar o Mal, e até mesmo vencê-lo – ainda que momentaneamente.

Dessa forma, o Mal e o Monstro são opostos que se complementam dialeticamente. Sempre que um monstro perde sua capacidade de representar os aspectos ininteligíveis – e, assim, aterrorizantes – da sociedade que o criou, sua função se encerra e ele é destruído, ressurgindo de suas próprias cinzas com uma nova e igualmente assustadora forma.

De monstros e maldades pode, contudo, surpreender por um fato que, a princípio, é um contrassenso: não há monstros nele. Não se tentamos identificá-los fazendo uso da ideia de monstro difundida no senso comum. Se pedirmos para uma criança desenhar ou descrever um monstro, o produto não será muito diferente daquele que produziríamos nós mesmos. Deve-se a isso o fato de que o senso comum consolidou em nós, como sinônimo de monstro, a morfologia do horror sobrenatural (sobretudo inglesa e estadunidense) em que predominam vampiros, fantasmas e bestas repugnantes.

Eis um grande mérito deste livro. Seus dez artigos investem não naquilo que nossa intuição já seria capaz de dizer, mas exploram monstruosidades que, quase contrariando sua etimologia, se escondem na literatura: personificações do crime, da depressão, da miséria, da incerteza, da avareza. Opondo-se, ainda, a teratologia do horror sobrenatural, as monstruosidades, aqui, não são revestidas

de uma morfologia fantástica, mas assustam justamente por ter, como elemento central, o próprio ser humano.

No artigo “O duplo e a nossa condição”, temos uma boa exemplificação dessa proposta. César de Oliveira Santos, ao analisar o conto “Teleco, o coelhinho”, de Murilo Rubião, mostra como a criatura fantástica que fala e se metamorfoseia em qualquer animal, só consegue causar aversão no narrador-protagonista ao tentar, justamente, tornar-se humano. Para Santos, “não é o sobrenatural que apavora e é temível, como é comum nas narrativas fantásticas dos séculos XVII, XVIII e XIX, mas sim a realidade humana” (p.118-119). Teleco, como um duplo – ainda que incompleto – do homem, desautomatizaria a ideia que temos de nós mesmos, revelando os males inerentes à própria condição humana: a solidão, o desamparo e, enfim, a própria morte.

Único artigo em que há a presença de um elemento fantástico em todo o livro é sintomático perceber como, mesmo nele, vemos um direcionamento não para o temor daquilo que nos é alheio, mas para o choque causado pelo estranhamente comum. Ofuscada pelo cotidiano, nossa percepção sobre os monstros criados na própria experiência humana, seja existencial ou social, é aguçada pelas leituras que aqui se apresentam, devolvendo ao monstro o caráter de *monstrum* que lhe foi arrebatado.

A morte, elemento fundamental para um estudo de monstros e maldades, é tema central de dois artigos do livro. Seguindo, contudo, a positiva quebra de expectativas da obra, tal elemento não é abordado através de sua forma mais tradicional, àquela em que se teme a morte em si, mas através da perspectiva do suicida, que, em última instância, é justamente quem decide enfrentá-la.

Danielle Santos Rodrigues, em “O suicídio no conto brasileiro contemporâneo: sacrifício e ritual”, mostrará como, surpreendentemente, o próprio suicida – que em tese só ameaçaria a si mesmo – pode representar um monstro para a sociedade. Nos dois contos analisados pela autora, “A ponte o horizonte”, de Marcelino Freire, e “Um discurso sobre o método”, de Sérgio Sant’Anna, o suicídio não é considerado um ato plenamente voluntário, mas o resultado de o suicida ter sua vontade aniquilada pelas massas, sendo assim compelido a se matar. Nesse sentido, a construção dos monstros torna-se peculiar: a sociedade condensa seus males na figura do suicida, que é visto como “aquele que chama atenção e causa repulsa, é o ‘estrangeiro’, o diferente e indiferente perante o corpo social” (p.55). Aos olhos do outro, a morte do monstro restaurará a ordem.

A situação pode, contudo, ser vista por outro ângulo. O autor atenta para como, se observarmos a perspectiva da personagem suicida dos contos, “sujeito trabalhador, explorado e inseguro em relação ao futuro (...), invisível” (p.60), veremos que ele é vítima de uma sociedade cujo desejo de violência e sangue é aplacado apenas com a morte de seus párias. Nessa ótica, a própria cidade pode tornar-se um monstro: indiretamente assassina, ao incentivar a suposta tentativa de suicídio de “Um discurso sobre o método”, e diretamente assassina, ao empurrar o desistente suicida em “A ponte o horizonte”.

Se, no artigo de Rodrigues, o suicídio ritualístico concentra no próprio suicida o mal a ser eliminado, no artigo de Eline Marques dos Santos, “Os horrores de Buell Quain em *Nove noites*, de Bernardo Carvalho”, a abordagem é oposta. O suicídio misterioso

do antropólogo americano Buell Quain é, segundo a autora, uma tentativa de fuga dos verdadeiros horrores experimentados em vida pela personagem. Motivada pela investigação da morte de Quain, a história aponta para o passado, tentando entender que causas haveriam levado ao suicídio do antropólogo.

Santos salienta como Quain era atormentado por “fantasmas e lembranças catastróficas” (p.174) desse passado, que, conforme vão sendo recuperados pelos depoimentos sobre sua morte, reconstroem o monstro do qual ele fugia. A relação familiar aparece, assim, como elemento basilar de seu horror: a mãe dominadora, o pai alcoólatra e a possível relação incestuosa com a irmã. Sua fuga desse mundo, buscando nas tribos indígenas o lar que não pudera ter, contudo, só intensifica o problema: a alteridade de “seus hábitos, costumes e comidas são repugnantes para o antropólogo” (p.178). Sem poder estabelecer-se, de fato, em um lugar e assim consolidar uma identidade, Quain seria uma personagem marcada pela incerteza e pela descrença das instituições familiares e sociais, em um mundo ao mesmo tempo globalizado e desagregado. Com isso, *Nove noites* torna-se, para a autora, um representante dos temores pós-modernos através de um sentimento de não-pertencimento que torna qualquer lugar sempre um lugar do outro, um lugar monstruoso.

As questões envolvendo passado, lar e identidade são centrais também na obra de Clarice Lispector. Normalmente abordada através de outras perspectivas, dois artigos do livro se propõem a analisar a obra clariceana pela perspectiva da figura do monstro. Para tal, exploram dois espaços narrativos quase opostos: Amael Oliveira, em “Um monstro doméstico em Clarice Lispector”, volta-

se para o ambiente doméstico burguês, em que os monstros emergem de uma magnificação de elementos próprios do cotidiano. Já Thiago Maciel Guimarães, em “O prisma e a voz: considerações sobre a monstruosidade metafórica em *A hora da estrela*”, optará pelo espaço urbano, periférico, em que a alteridade radical de Macabéa será responsável por transformá-la em monstro aos olhos da sociedade hegemônica.

Estratégia recorrente para se criar monstruosidades, a magnificação é o processo pelo qual um elemento natural é ampliado até atingir um tamanho fora do comum. Enquanto o cinema e a literatura de horror são pródigos na criação, através desse método, de animais gigantescos ou criaturas com membros corporais desproporcionais, Oliveira mostrará como, em Clarice, essa magnificação é aplicada aos elementos mínimos do dia-a-dia das personagens, e esse “exagero das formas acaba por gerar figuras monstruosas” (p.75).

Entre as figuras magnificadas pela descrição dos narradores clariceanos, destaca-se a figura da barata. Inofensiva (ainda que repugnante) na vida real, Oliveira mostra a recorrência de sua representação monstruosa na obra de Clarice, seja como metáfora – da velhice, do asco, do primitivo, do amoral, do inumano etc. – ou como inseto propriamente dito. Tomando a barata como inseto, seria possível identificar, ao longo de *A paixão segundo G.H.*, diversas características que colaboram para a transformação da barata em monstro: sua descrição repugnante, a atração e a repulsa concomitantes que inspira na protagonista, sua aproximação com criaturas mitológicas terríveis, entre outras.

A força do texto clariceano residiria na capacidade de apresentar não o extraordinário como monstruoso, mas, pelo contrário, em mostrar como um jogo de perspectiva é capaz de produzir monstros tão eficazes quanto as antológicas criaturas do horror. Infiltradas na rotina de qualquer cidadão, tais elementos contêm em si a capacidade monstruosa de tirar o mundo dos eixos (ainda que seja o mundo doméstico), de solapar a estabilidade, de abalar, enfim, a sensação de segurança que o lar deveria transmitir.

O mesmo abalo da ordem causado no interior da casa pelas monstruosidades de *A paixão segundo G.H.* será observado por Thiago Guimarães no exterior urbano de *A hora da estrela*. Seguindo a mesma ideia de relativização do monstro observada por Oliveira, em que sua construção poderia depender unicamente de um jogo de perspectiva, Guimarães defende a ideia de que Macabéa seria, ao mesmo tempo, monstro e vítima, representante do mal e espelho que aponta para a verdadeira maldade imposta sobre ela.

Por um lado, vemos a construção de uma personagem cujas características a aproximariam de um monstro: a aparência grotesca, a repugnância causada por seus hábitos pouco higiênicos e o fato de habitar uma zona periférica, por exemplo. Oposto, no entanto, ao que tradicionalmente vemos no horror, essa monstruosidade está dissociada da maldade que deveria encarnar. Apesar da aparência de algoz, Macabéa, na verdade, seria vítima de sua própria condição. Como no conceito de bode expiatório trabalhado anteriormente por Danielle Rodrigues, a própria sociedade, em um ritual perverso, cria o monstro ao projetar nele os males que deseja expurgar de si apenas para depois exigir seu extermínio. Macabéa, nesse sentido, é uma ameaça não por sua condição em si, mas

por expor através de sua condição a arbitrariedade, a injustiça e o mal cometido não por ela, mas contra ela. Em última instância, Macabéa é um monstro aos olhos da elite apenas por refletir a face dos verdadeiros monstros, ou seja, eles mesmos.

O sertão de onde parte Macabéa para chegar ao Rio é, também, ambiente de diversas outras figurações dessa dicotomia monstro/vítima social. Se a protagonista clariceana já põe em cheque as tradicionais ideias de monstro, ainda mais complexa é a figura de Lampião, analisada por Ozeias Pereira da Conceição Filho, no artigo “Lampião revisitado: monstro e duplo na Literatura, no Cinema e no Jornalismo”.

Diferentemente do que ocorre com Macabéa, cujos atos e pensamentos em nada colaboram para a monstruosidade que lhe é atribuída, o mais famoso cangaceiro da história era amplamente conhecido pela crueldade de seus atos. Conceição Filho observa, em seu artigo, como a representação de Virgulino oscila entre ser ele “a própria encarnação do mal” (p.132) ou “um tipo de herói, um guardião que luta pelos pobres” (p.135). Se, em *A hora da estrela*, o problema é ontológico, um descompasso entre a figura monstruosa e a origem dos males, na literatura que tematiza o cangaço (e, mais genericamente, o banditismo em si), o que está em jogo é uma questão moral: os atos de Lampião tornam-no um monstro ou sua situação social o redimiria por seus atos?

O autor vai além e amplia o problema ao mencionar a brutalidade do Estado ao capturar Virgulino. Ao ser decapitado e ter a cabeça exposta “em um *freak show* em nível nacional” (p.139), a morte do bandido magnifica o caráter sanguinário da sociedade que aparece

como pano de fundo de diversos outros artigos do livro. Se Lampião é violento, igualmente o é “a sociedade, que se utilizou dos mesmos (ou piores) atos horrendos” (p.139) para executá-lo. Sem saídas fáceis, o artigo de Conceição Filho nos ajuda a perceber os perigos que uma análise que leva em conta apenas uma perspectiva pode ter nesses casos. Ao lançar mão da Literatura, do Cinema e do Jornalismo, observando os diferentes posicionamentos e interesses por trás da construção social do monstro, o autor ajuda-nos a perceber as sutilezas por trás de sua problemática representação.

O embate entre a relativização do mal e a presença de um mal absoluto são abordados com riqueza de detalhes no artigo “Riobaldo em perspectiva: o homem, o diabo e o mal”, de Francisco Gomes de Andrade. O diabo, uma das mais frequentes manifestações do mal absoluto na cultura ocidental, é uma figura recorrente na literatura sertaneja. Guimarães Rosa, conhecedor de tal tradição, apropriou-se dessa figura em *Grande sertão: veredas*. Contudo, subverte seus sentidos. A dúvida sobre a existência do diabo, sustentada ao longo do romance por Riobaldo, abriria espaço para uma reflexão sobre as próprias origens do mal: de um lado metafísica e incontrolável, representada pelo próprio Satã e, de outro, pela barbárie primitiva própria do ser humano.

Para Francisco Gomes de Andrade, Riobaldo, por fim, nega a existência do demônio enquanto “entidade sobrenatural e transcendente, que paira sobre o mundo cometendo mil estripulias e desgraças” (p.47), optando por uma visão da “natureza demoníaca como símbolo do mal interiorizada no sujeito” (p.48). Dessa forma, a personagem insere-se na concepção nietzschiana de “espírito livre”, em que, liberta dos paradigmas morais ocidentais cristãos, ela pode

subverter as noções engessadas de Bem e Mal, de Deus e Demônio, de pecado e culpa etc. Ao passo que algumas das análises do livro abordam o monstro como uma construção social, abordagens como a deste artigo oferecem uma perspectiva mais internalizada do Mal: em certa medida, independente das construções sociais, seríamos todos monstros de nós mesmos.

Em total consonância com esse processo de internalização do demônio e de subversão dos valores morais engessados, Cristiano de Jesus Rosa, em “Do fantasma ao morto-vivo: uma leitura sobre ‘o mundo sem deus’”, observará o universo caracterizado pelo crime, violência, danação, transgressão, loucura, vícios e desespero criado na trilogia obscura de Lúcio Cardoso, composta pelos romances *Inácio*, *O enfeitado* e *Baltazar*.

Focando-se na personagem de Inácio Palma, protagonista do segundo livro da série, mas central, também, para os outros dois, Jesus Rosa fará uma análise comparativa com *Drácula*, de Bram Stoker. O autor propõe que Inácio seria, como Drácula, uma espécie de morto-vivo, ainda que metafórico. Dessa forma, sua presença é sempre fantasmagórica, amedrontadora e fugidia: seja ao “voltar dos mortos”, na busca por um filho que abandonara há anos; seja em sua aparente ausência de vida; ou em sua capacidade de sobreviver à morte nos pesadelos de suas vítimas. No entanto, mesmo havendo muitos paralelos entre Inácio e Drácula, surge novamente a diferença que parece marcar os monstros que vemos ao longo dos artigos do livro: Jesus Rosa diferencia o personagem de Cardoso do vampiro de Stoker em relação à autoconsciência do mal e ao remorso, uma vez que “Inácio aparenta se redimir de seus delitos, enquanto Drácula se mantém implacável diante de suas

maldades” (p.158). Assim, enquanto Drácula representaria um Mal absoluto, cujos atos não são passíveis de questionamento moral, Inácio, enquanto ser humano, seria ao mesmo tempo monstro, por conta de seus atos, e vítima, por todos os danos que causa a si mesmo em sua jornada.

O espaço obscuro, marcado pelo pecado, pelo vício e pela violência que vemos em Lúcio Cardoso, é, também, basilar na obra de Cornélio Pena. Luiz Eduardo da Silva Andrade, em seu artigo “Elipses do medo em *A menina morta*, de Cornélio Penna”, parte da metáfora da elipse, figura típica da arte barroca, para mostrar como o medo, nessa obra, é marcado por um jogo de claro-escuro, no qual os mistérios e monstruosidades, que ora se ocultam, ora se deixam ver, servem para movimentar uma trama circular e claustrofóbica.

Segundo o autor, *A menina morta*, que já começa com os preparativos para o enterro de uma criança, constrói um ambiente angustiante em que as personagens se encontram confinadas e deslocadas do tempo, em uma circularidade sem escapatória, “perdidas em um labirinto que tem como saída apenas o caminho da maldade, da violência, da culpa, e da espera da morte” (p.211). Nele, o mal pode ser encontrado tanto em uma dimensão natural-metafísica, de cunho mais subjetivo (em que o medo da morte e do desconhecido se destacam) quanto em uma dimensão ético-social (em que o medo do outro, a escravidão, a violência e o patriarcalismo entram em jogo), vinculando as monstruosidades representadas na obra a um momento sociocultural específico. A abrangente análise de Silva Andrade abre espaço, assim, para unirmos esses dois polos representativos do mal – seja ele

condensado na figura individual ou na coletividade, seja ele um tormento interior ou um construto social.

Já Otávio Monteiro Pereira, em “Avareza e embrutecimento em *Eugénie Grandet*”, retoma um tema caro à maioria dos artigos do livro: o Mal como um elemento inerente ao homem. Ainda que trate de um dos pecados capitais, a fundamentação teórica de Pereira, partindo de Agostinho e Kant, mostra como o mal “só pode ser engendrado a partir da ação livre do indivíduo” (p.190). Em seu trabalho, Pereira, ao analisar o romance de Balzac, observará como a avareza, grande mal do pai de Eugénie, afeta a vida de sua família, criando um ambiente de opressão, miséria e medo. Nessa análise, ganha destaque a forma como o capitalismo exacerbado sobrepõe-se aos valores humanos, embrutecendo as personagens avarentas e arrastando aqueles que estão à sua volta – perpetuando, assim, o mal.

Ao longo dos dez artigos do livro, o leitor poderá ler nos monstros características das sociedades que os engendram, sobretudo as monstruosidades escondidas nas práticas culturais que o próprio cotidiano mascara. Dessa forma, *De monstros e maldades* avança mais um passo nesse caminho, ainda incipiente no Brasil, de mostrar que o medo é, também, um elemento central para entender nossa sociedade. Além do valor das análises em si, os artigos abrem diversas portas de estudo nesse campo que precisa sempre ser revisitado, uma vez que, como Jeffrey Cohen bem observa, o monstro sempre escapa e renasce, sobre outra forma.

