05
ABUSÕES

volume05 ano03

SUMÁRIO

EDITORIAL 03

APRESENTAÇÃO DO NÚMERO 05

A CIÊNCIA FICÇÃO QUE NOS OLHA E A DIALÉTICA ENTRE COGNIÇÃO E ESTRANHAMENTO 07

O FANTÁSTICO COMO ELEMENTO TRANSGRESSOR DO DISCURSO EM HISTÓRIAS DE ALEXANDRE 36

ELEMENTOS GÓTICOS E ALEGÓRICOS NO CONTO “O LADRÃO”, DE GRACILIANO RAMOS 59

A TRAVESSIA EM OUTRA VOLTA DO PARAFUSO: UMA ANÁLISE DO ELEMENTO FANTÁSTICO NO ROMANCE DE HENRY JAMES 82

O SONHO DE GREGOR SAMSA 108

JANELAS DE EXPERIÊNCIAS: ENTRE OBRAS E LAGARTOS 128

O MUNDO NO CÍRCULO DE FOGO: QUESTÕES DA VISÃO EM TOLKIEN 151

UMA ABORDAGEM SOCIOCOGNITIVA DA NARRATIVA FANTÁSTICA 172

A MORTE VAI À FESTA: DAS RELAÇÕES ENTRE O CARNAVAL E AS DANÇAS MACABRAS 204

LINGUAGENS DO INSÓLITO: A CONSTRUÇÃO ESTILÍSTICO-TEXTUAL DO GROTESCO NA FICÇÃO DECADENTE 230

NOS SUBSOLOS DA ÓPERA: UMA REFLEXÃO TEÓRICA ACERCA DO FANTÁSTICO NA NARRATIVA O FANTASMA DA ÓPERA, DE GASTON LEROUX 259

O CASTELO DE ANDRÉ BRETON: O FANTÁSTICO E O MARAVILHOSO NO SURREALISMO 281

PERSONAGEM E FENÔMENO FANTÁSTICOS: A DIALÉTICA DE JOËL MALRIEU EM FERIADO DE MIM MESMO, DE SANTIAGO NAZARIAN 314

UMA LEITURA ALEGÓRICA DA UNIFORMIZAÇÃO DAS IDENTIDADES ATRAVÉS DA FIGURA DOS SÓSIAS EM FIGUEIREDO E SARAMAGO 339

ENTREVISTA COM ROBERTO DE SOUSA CAUSO 362

AS NUANCES DO GÓTICO: DO SETECENTOS À ATUALIDADE. JÚLIO FRANÇA E LUCIANA COLUCCI. 2017. 382

TERRITÓRIOS DA FICÇÃO FANTÁSTICA. ROSALBA CAMPRA. 2016. 395

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

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.31478

APRESENTAÇÃO DO NÚMERO

Flavio García (UERJ)
Marisa Gama-Khalil (UERJ)

Na contemporaneidade, mesmo depois de conhecermos as posições de teóricos e críticos como Antón Risco, Christine Brook-Rose, David Roas, Filipe Furtado, Jean-Baptiste Baronian, Jean Bellemin-Noël, Irène Bessière, Jean-Paul Sartre, Louis Vax, Pierre-Georges Castex, Roger Bozzetto, Roger Callois, Remo Ceserani, Tzvetan Todorov, entre os europeus, Ana María Barrenechea, Harry Belevan, Jaime Alazraki, Pampa Olga Arán, Renato Prada Oropeza, Rosalba Campra, Rosemary Jackson, Susana Reisz, Víctor Bravo, entre os americanos, continua a ser sumamente impossível delimitar, com rigor e livre de polêmicas, a ficção, em sentido lato, entendida por "fantástica". Nem mesmo o recurso à infinidade de artistas que, produzindo em diferentes *media*, exercitaram-se e exercitam-se como críticos, dedicando-se a problematizar essa vertente ficcional, consegue tornara amena a sempre frustrada tentativa de definir, com precisão, o "fantástico", seja entendido como gênero, modo, discurso ou categoria.

Haveria, contudo, no vasto e heterogêneo conjunto de produções ficcionais "fantásticas, parafantásticas, metafantásticas, pseudofantásticas", um traço distintivo que lhe daria certa unidade: a impressão do insólito ficcional, a partir da composição de qualquer de suas categorias, isolada ou solidariamente entre si. Essa impressão se daria a partir do recurso a diferentes estratégias

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.31478

de construção narrativa – ranhuras, fissuras, fraturas e rupturas resultantes da instauração de incoerências ou incongruências face aos referentes extratextuais – que põem em xeque as expectativas da lógica racional e aristotélica.

Os trabalhos que integram este n. 5 da Revista *Abusões* transitam, livremente, pela ficção, teoria e crítica desse "fantástico" amplo e diversificado, incursionando por diferentes *media*, mantendo e reiterando a tradição e alimentando, ainda mais, as celeumas que levam a que sempre se problematize o gênero, modo, discurso ou a categoria ficcional cuja marca indelével é a presença, em seu universo, do insólito.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30273

01

A CIÊNCIA FICÇÃO QUE NOS OLHA E A DIALÉTICA ENTRE COGNIÇÃO E ESTRANHAMENTO

Luana Barossi (USP)

Recebido em 02 set 2017.
Aprovado em 03 out 2017

Luana Barossi é Doutora em Letras (Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa). No doutorado pesquisou aspectos ciência-ficcionais em narrativas contemporâneas de língua portuguesa não classificadas como ficção científica, a partir da teoria de Seo-Young Chu, e com apoio da filosofia dos afetos de Spinoza, Deleuze e Guattari e da teoria materialista do devir de Rosi Braidotti. Seus interesses de pesquisa incluem literatura fantástica, ciência ficção e teorias pós-coloniais. E-mail: luabarossi@gmail.com

Resumo: Este artigo tem como foco discutir as teorias da ciência ficção, em especial as que propõem como traço marcante desse tipo de narrativa a dialética entre cognição e estranhamento. Além disso, discute-se sobre a escolha do termo ciência ficção, no lugar de ficção científica, bem como os possíveis efeitos estéticos desse tipo de narrativa no processo de leitura, efeitos responsáveis por esse "olhar" da obra para o leitor.
Palavras-chave: Ficção Científica; Estranhamento Cognitivo; Teoria Literária.

Abstract: The aim of this paper is to discuss the theories of science fiction, especially those that propose the dialectics between estrangement and

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30273

cognition as a distinctive mark of this type of narrative. Besides that, there is a discussion on the choice for the term 'ciência ficção' instead of 'ficção científica', as well as the possible aesthetic effects of this type of narrative during the reading process, effects which are responsible for this "look" of the work to the reader.
Keywords: Science Fiction; Cognitive Estrangement; Literary Theory.

> Classificar não é entender. E menos ainda compreender. Como todas as classificações, as nomenclaturas são instrumentos de trabalho. Mas são instrumentos que se mostram sem utilidade quando queremos usá-los em tarefas mais sutis que a mera ordenação externa. Grande parte da crítica não passa de uma aplicação ingênua e abusiva das nomenclaturas tradicionais.
> (Octavio Paz)

Antes de especificar os possíveis significados para o título, é necessário que se esclareça a escolha por "ciência ficção" no lugar do termo popularmente difundido em português "ficção científica". Não é o objetivo deste artigo renomear algo que já está nomeado, apesar de por vezes tal ocorrência ser necessária como escolha política. A seleção deste termo, no entanto, não deixa de ser política, apesar de não ser uma tentativa de renomear algo já definido, mesmo porque o que o termo definido em português (ficção científica) acaba por ser referenciado por uma tradição criada e difundida *ad nauseam* de forma a reproduzir um estado de coisas que se convenciona nomear como tal, mas que não é consensual.

Um dos autores brasileiros mais conhecidos que se envolveu com esta temática, André Carneiro, propôs a utilização do termo

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30273

em inglês. Sua obra teórica sobre o tema, de 1967, é intitulada ”Introdução aos estudos da science fiction”. O autor questiona o termo usado em português:

> Eu estava empenhado (como estou até hoje) em escrever literatura de qualidade. Quase não percebia que a temática da maioria dos meus contos se enquadrava dentro daquela maldita e absolutamente inadequada denominação de *ficção científica*. (2014, p.17)

Embora a opção feita para este artigo não condiga com a manutenção do termo em inglês, como Carneiro, consideramos que o termo *science fiction* perde muito de sua potência numa tradução que altera a classe gramatical das palavras que o compõem. Desta forma, a opção pelo termo “ciência ficção” no lugar do difundido “ficção científica” é uma escolha deliberada e bastante ponderada, em especial se considerarmos a definição do termo em inglês por Seo-Young Chu, autora de uma das obras teóricas contemporâneas mais importantes acerca do tema:

> Significativamente, CF não é chamada nem “ficção científica”, nem “ciência ficcional” expressões em que um substantivo é modificado por um adjetivo, mas “ciência ficção”, uma expressão que violentamente coloca lado a lado dois substantivos heterogêneos, deixando os dois termos não modificados[1]. (2010, p.157-158 – tradução nossa)

O termo em inglês corresponde a dois substantivos heterogêneos não modificados (*science* e *fiction*), de forma que

1 Por se tratar de uma definição do termo inglês, acreditamos ser importante trazer o texto original: Tellingly, SF is called neither “scientific fiction” nor “fictional science”—phrases in which a noun is modified by an adjective – but “science fiction,” a phrase that violently yokes together two heterogeneous nouns while leaving both terms unmodified.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30273

a adjetivação, do termo, adotada em português, que manteve o substantivo "ficção" e transformou o substantivo "ciência" em um adjetivo, é responsável por um esvaziamento da potência do termo *science fiction*. Esta é a razão da opção pelo termo ciência ficção, que se aproxima mais do termo em inglês.

Esclarecida a escolha do termo, passemos para a revisão de literatura e discussão. A ciência ficção é usualmente entendida como um gênero – ou subgênero da literatura fantástica – cujos objetos de representação são hipotéticos, normalmente relacionados ao futuro ou a alguma tecnologia possível ou imaginada que remete à ideia de especulação científica. Quando nos questionamos sobre o que faz com que uma obra seja ciência-ficcional, normalmente nos deparamos com a ideia de alguma temática recorrente nas narrativas (como robôs, descobertas tecnológicas ou *aliens*) ou ainda com a presença de explicações científicas para questões desenvolvidas nas narrativas. Contudo, essa é a explicação plana para o sentido do termo. Plana porque fica acima da superfície e leva mais em consideração conteúdos temáticos gerais do que o conceito propriamente dito.

Assim como a dificuldade em determinar o conceito de tempo, enfrentada por Santo Agostinho, fazendo com que o autor discorresse que há coisas que sabemos o que são quando não pensamos sobre elas, mas que quando nos perguntam o que elas são percebemos que não as conseguimos definir, o conceito de ciência ficção passa por um processo similar quando se apresenta diante de nós e parece reverter o sentido da pergunta. É como se ao olharmos para ele, o conceito nos olhasse de volta e provocasse um estranhamento rebatido: a obra de ciência ficção talvez seja aquela

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30273

que rebate o questionamento ao olhar atento, desmantelado por esse retorno inesperado.

O cunho do termo *science fiction* é comumente atribuído a Hugo Gernsback, o fundador da revista *Amazing Stories*. Gernsback usou o termo *scientifiction* em 1926, para caracterizar o tipo de narrativa que sua revista publicava. Em 1929, teria sugerido a troca de *scientifiction* por *science fiction*. De acordo com Patrick Parrinder (1980), o termo permaneceu por muitos anos ligado apenas às narrativas publicadas em revistas do tipo e às antologias que republicavam essas histórias. Foi na década de 1950 que esse rótulo passou a ser utilizado para classificar obras mais longas, como romances. Gernsback propôs que Jules Verne, Edgar Allan Poe e H.G. Wells foram os precursores da ciência ficção:

> *Scientifiction* não é uma coisa nova neste planeta. Enquanto Edgar Allan Poe foi o primeiro a conceber a ideia de uma estória científica, há suspeitas de que havia outros autores de *scientifiction* antes dele. Talvez eles não fossem figuras tão proeminentes na literatura e talvez eles não escrevessem o que chamamos hoje de *scientifiction.* (1927, p.195 – tradução nossa)

O autor fornece, então, o que ele mesmo considerou como a primeira definição para seu *novo* termo: "por *scientifiction* eu quero dizer o tipo de estória de Jules Verne, H. G. Wells e Edgar Allan Poe – um romance encantador entremeado com fatos científicos e visão profética" (GERNSBACK, 1927, p.3). Patrick Parrinder, no entanto, alega que Gernsback possivelmente se apropriou de definições construídas quase um século antes da sua proeminência como "fundador da ciência ficção". Parrinder remete a um texto de 1851,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30273

A little earnest book upon a great old subject, de William Wilson, no qual o autor já utiliza inclusive o termo *Science-Fiction*:

> [Thomas] Campbell diz que 'Ficção na poesia não é o oposto de *verdade*, mas sua delicada e encantadora similitude'. Agora isso se aplica especialmente à *Science-Fiction*, tecida com uma agradável estória que pode ser ao mesmo tempo poética e *verdadeira* – circulando, assim, um conhecimento da Poética da Ciência vestida no traje de Poética da Vida. (1980, p.2 – tradução nossa)

Não podemos afirmar que Gernsback tenha tido acesso ao tratado de Wilson, mas é inegável a coincidência do nome e a similitude da definição, no que concerne ao fato de que enunciados científicos poderiam ser amalgamados a uma narrativa ficcional, tornando a narrativa próxima de uma verdade científica possível. No entanto, o tratado de Wilson, 76 anos antes do editorial da *Amazing Stories*, parece trazer ao campo da ciência ficção esclarecimentos mais lúcidos e menos excludentes do que os propostos por Gernsback, além de aludir a uma "poética da ciência", uma região de indiscernibilidade entre a ciência e a arte.

A definição de Wilson, apesar da data em que foi publicada, tem um teor que a torna mais atemporal que a de Gernsback, apesar de, como assinala Parrinder (1980, p.3), o fato de colocar uma "poética da ciência" como algo separado da "poética da vida" já ser antiquado em 1851, quando a revolução industrial havia atingido o ponto em que a tecnociência estava mudando o estilo de vida de forma avassaladora. Ou seja, vida e tecnologia haviam se tornado híbridas.

Independentemente de quem tenha cunhado o termo, a ciência ficção pode assumir diversas facetas, o que permitiu que

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30273

obtivesse uma avalanche de definições. O problema é saber se chamar uma obra de ciência ficção anterior ao século XIX é uma operação anacrônica ou não. Como não sabemos exatamente a época em que o termo surgiu (talvez meados do século XIX, e não XX, como costumam acreditar os defensores de Gernsback), como saberíamos se seria anacrônico classificar uma obra, por exemplo, do século XVIII como ciência ficção? Como acreditamos que ciência ficção é antes um efeito estético/poético manifesto em determinadas circunstâncias em obras de diferentes gêneros, não consideramos anacronismo encontrar algo de ciência-ficcional em obras anteriores ao cunho do termo. Se assim fosse, não poderíamos chamar a Ilíada e a Odisseia de Literatura, uma vez que seu sentido contemporâneo surgiu no século XIX.

À problemática do cunho do termo, diversos autores esforçaram-se em categorizá-lo de forma definitiva, mas tal tentativa acabava sendo desmantelada por outra, pois o objeto é tão fluido que pode abranger aspectos que dificilmente poderiam ser delimitados com regras fixas. Talvez essa seja uma característica daquilo que existe previamente à sua nomenclatura: a impossibilidade de enquadrar o acontecimento em definições duras.

Robert Heinlein (*Apud* LANDON, 2003) foi um dos autores que procurou categorizar a ciência ficção a partir de uma definição dura. Ele se propôs a delimitar, em 1947, cinco preceitos que definiriam a ciência ficção "pura" ou "íntegra". No primeiro preceito, o autor dita que as condições narrativas devem ser, em algum aspecto, diferentes do aqui-e-agora, apesar de que esta diferença deva recair somente sobre uma invenção feita no curso da história. O autor parte do pressuposto de que o real neste instante cronológico é dado e

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30273

idêntico sob todas as perspectivas, ou que sua perspectiva é que conta. Em outras palavras, o autor adota um lócus de enunciação logocêntrico e etnocêntrico do momento corrente, criando um espaço abissal com relação a outras formas de conceber o mundo.

O segundo, terceiro e quarto preceitos de Heinlein correspondem, respectivamente, à proposição de que as novas condições devem ser uma parte essencial da história; ao fato de que o problema propriamente dito – a "trama" – deve ser um problema humano; e, por fim, esse problema humano deve ser um que tenha sido criado ou indispensavelmente afetado pelas novas condições.

Como quinto e último preceito, o autor propõe que nenhum fato estabelecido no mundo "real" deve ser violado, e, além disso, quando a história exige uma teoria contrária à teoria utilizada no presente, a nova história deve ser apresentada de forma razoavelmente plausível e deve incluir e explicar fatos estabelecidos tão satisfatoriamente quanto a que o autor achou por bem alterar. Com esse último preceito, Heinlein reafirma sua posição etno e logocêntrica, pois considera que os "fatos estabelecidos" sob sua perspectiva são necessariamente os verdadeiros e únicos neste momento.

Ademais, mesmo que o foco da narrativa recaia sobre uma teoria específica, vigente como enunciação gregária no tempo-espaço de produção da obra, então essa obra seria quiçá ciência-ficcional apenas na época do autor, pois um "fato" pode ser questionado, trazendo à luz novas teorias que por vezes desconstroem o que estava estabelecido como verdade. Ou seja, em outro momento, se a teoria utilizada por um autor hipotético (que escrevesse uma obra ciência-ficcional nos termos de Heinlein) para embasar sua

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30273

obra for refutada, a narrativa deixaria de ser ciência-ficcional. Ela seria ciência ficcional apenas aos leitores contemporâneos à obra ou aos que se debruçassem apenas sobre o contexto de produção, fazendo uma análise dos "fatos" contemporâneos ao autor e relacionando-os à narrativa, por meio da antiga leitura aristotélica pela verossimilhança.

Phillip K. Dick, autor de *Do androids dream of electric sheep?*, livro que inspirou o filme *Blade Runner*, propõe em "My definition of Science Fiction"[2] (1995) que a ciência ficção não pode ser definida como uma história ambientada no futuro, pois essa definição desconsideraria grande parte das narrativas. Ao propor que a ciência ficção não se trata de um futuro possível, nem de uma tecnologia avançada, K. Dick define então o que é necessário para que uma narrativa possa ser chamada de ciência ficção:

> Temos um mundo ficcional; este é o primeiro passo: uma sociedade que não existe de fato, mas que é baseada na nossa sociedade conhecida – isto é, nossa sociedade conhecida serve como um ponto de partida para isso, a sociedade avança para fora da nossa de alguma forma, talvez ortogonalmente, como ocorre com contos ou romances de mundos alternativos. [...] [o deslocamento] deve ser suficiente para trazer à tona eventos que não poderiam ocorrer na nossa sociedade – nem em nenhuma outra sociedade, do presente ou do passado. Deve haver uma ideia coerente envolvida nesse deslocamento, isto é, o deslocamento deve ser conceitual, não simplesmente trivial ou bizarro – esta é a essência da ciência ficção, o deslocamento conceitual. (1995, p.99 – tradução nossa)

2 "My Definition of Science Fiction" foi publicado pela primeira vez em Just: SF, Vol. 1, No. 1 (1981), editado por John Betancourt.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30273

O deslocamento conceitual proposto por K. Dick é uma das aproximações que esse tipo de narrativa faz da ciência e da filosofia. Contudo, o "olhar de volta", proposto na tentativa de definição do conceito feito anteriormente, remete à noção de leitor deslocado, de Joanna Russ (1995). O título de um artigo da autora faz emergir um conceito bastante potente: *Speculations: The Subjunctivity of Science Fiction*. Na primeira leitura do título, o leitor pode se indagar se não há um erro de digitação, imaginando que a palavra deveria ser "subjetividade" no lugar de "subjuntividade". Ao relacionar o título com o artigo e fazer uma leitura mais detida, torna-se claro que "subjuntividade" não está impresso no título à toa. O subjuntivo é o modo verbal que na maioria das línguas que o comportam diz respeito a possibilidades, desejos, algo que não é direto, indicado, indicativo. Quando nos perguntamos "e se...?" normalmente usamos o verbo conjugado no modo subjuntivo. No decorrer do artigo, Russ propõe que a ciência ficção é um *discurso* cujo assunto não existe de forma direta na perspectiva mundana. A autora ainda alega que, na ciência ficção, um protagonista deslocado é um padrão comum, ou seja, ele se encontra em um lugar estranho ou em um mundo alheio. De forma que somos (leitores) levados a um mundo estranho e nunca retornamos dele. Em outras palavras, é comum também a presença de um leitor deslocado. Esse o "olhar de volta" que o próprio conceito realiza como efeito estético ao nos questionarmos sobre seu significado.

Outros autores que elaboraram definições interessantes e bastante difundidas foram Darko Suvin (1979), Carl Freedman (2000) e Seo-young Chu (1010). Os trabalhos teóricos desses autores constituem o fio condutor da noção de ciência ficção como

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30273

dialética entre cognição e estranhamento. Contudo, é com Chu que perceberemos o desenvolvimento da noção de ciência ficção como uma poética.

Para definir a ciência ficção, Chu primeiramente coloca algumas questões: o que significa algo se esquivar da representação?; o que faz com que alguns referentes sejam menos suscetíveis do que outros à representação?; e, finalmente, o que é preciso para um referente *esquivo* tornar-se disponível à representação? Na busca por esses referentes no mundo tido como *conhecido*, a autora estabelece sua ideia de ciência ficção como a possibilidade de representação dos referentes que não são passíveis de serem ficcionalizados por meio da representação mundana ou realista.

O que torna uma narrativa ciência-ficcional não corresponde, de acordo com Chu, aos estereótipos que para uma parcela significativa de pesquisadores e leitores definem o que torna uma narrativa ciência-ficcional ou não, a saber: robôs, androides, distopias, viagens no tempo etc. Apesar de esses motivos serem recorrentes em narrativas ciência-ficcionais, para a autora eles não são condição necessária nem suficiente para que uma obra seja assim classificada, pois são motivos presentes na narrativa e não no referente.

Outro grande salto que a autora propõe na definição do que torna uma obra ciência ficcional é uma ideia pouco intuitiva e, talvez por este motivo, também mais interessante. O que pode ser, em um primeiro momento, um paradigma, acaba por ser esmiuçado: a autora propõe que a ciência ficção é atributo indispensável para a *mimesis* (cuja definição é a citada acima, próxima da *mimesis* aristotélica).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30273

Os objetos que a ciência ficção procura representar, para Chu, são absolutamente reais, apesar de por vezes não serem palpáveis.

Um dos principais autores que dedica sua pesquisa aos *Science Fiction Studies*, Darko Suvin, desenvolveu quiçá um dos mais completos estudos sobre o tema, o livro *Metamorphoses of Science Fiction* (1979). Suvin classifica a ciência ficção como um "gênero literário cujas condições necessárias e suficientes são a presença de estranhamento e cognição e cujo principal recurso formal é um quadro imaginativo alternativo à ambientação empírica do autor" (1979, p.8).

Se a ciência ficção for considerada um gênero literário definidor de determinadas obras, como pode ter suas características definidas pelo processo de estranhamento e cognição, acontecimentos mais relacionados à apreciação da obra por serem diferentes de acordo com o contexto de leitura e não do que é inerente a ela? A pergunta advém do fato de as leituras de determinada obra serem sempre múltiplas, dependendo dos dispositivos de verdade, das narrativas prévias e das culturas que o leitor ou apreciador tiver previamente contato. O que é reconhecível como verdade para alguém pode não ser para outrem, provocando, no segundo caso, estranhamento. E o que é estranho para determinado leitor pode não ser, necessariamente, para outro. Retomaremos essa discussão no final do artigo.

Suvin elabora:

> [A Ciência Ficção] deve ser definida como uma narrativa determinada pelo dispositivo literário hegemônico e/ou *dramatis personae* que (1) são radicalmente ou, pelo menos, significativamente diferentes de tempos, espaços e personagens da ficção "mimética" ou "naturalista", mas

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30273

> (2) são, todavia,– na medida em que a CF se diferencia de outros gêneros "fantásticos", isto é, conjuntos de narrativas ficcionais sem validação empírica,– simultaneamente percebidos como não impossíveis dentro das normas cognitivas (cosmológicas e antropológicas) da época do autor. [...] CF é, então, um gênero literário cujas condições necessárias e suficientes são a presença e interação de estranhamento e cognição, e cujo principal dispositivo formal é uma configuração alternativa à ambientação empírica do autor. (1979, p.4, 7,8)

Suvin também revigora o conceito de *novum* criado por Ernst Bloch (2005) em sua obra *O princípio esperança*, para determinar o tipo de novidade necessária ao sonho diurno ou utopia concreta, o que, de acordo com Suvin, estaria presente nas narrativas de ciência ficção. Suvin adaptou o conceito de Bloch em um princípio literário que diferenciaria a ciência ficção da ficção realista.

Chu, ao invés de propor, como Suvin, que a ciência ficção corresponderia a um discurso não-mimético que alcança o efeito de estranhamento cognitivo através de uma configuração imaginativa, propõe que a ciência ficção é um discurso mimético cujos objetos de representação são não-imaginários[3] e, ainda assim, cognitivamente estranhos. O conceito-chave para a autora é, desta forma, *referentes cognitivamente estranhos*. No que, então, os referentes cognitivamente estranhos se diferenciam da ideia de estranhamento cognitivo de Suvin?

Para Suvin, o estranhamento, que diferencia a ciência ficção da ficção realista, é determinado por uma ambientação ou por personagens que se afastam radicalmente ou parcialmente de

3 A autora especifica que não-imaginários são os aspectos que se diferenciam da fantasia, que por sua vez se estabelece como representação estética de objetos imaginários.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30273

espaços e personagens da ficção "naturalista" ou "realista"; e o que diferencia a ciência ficção da fantasia ou dos contos de fadas é uma ambientação empírica não impossível se comparada à ambientação empírica do contexto de produção. Para Chu, o estranhamento está precisamente nos objetos representados e não no texto propriamente dito. O texto potencializaria o referente cognitivamente estranho através de recursos estéticos, o que a autora chama de "poética da ciência ficção".

Carl Freedman também propõe alguns deslocamentos na teoria de Suvin. Para o autor, a ciência ficção é determinada pela *dialética* entre estranhamento e cognição. Estranhamento, neste caso, refere-se à criação de um mundo ficcional que não toma como certas as ideias que definem nosso mundo tido como "real", propondo, desta forma, uma interrogação acerca destas certezas. Mas Freedman relaciona essa interrogação com a teoria crítica, de modo a dar materialidade à definição. A "porção crítica", de acordo com o autor, diz respeito ao que ele chama de operação cognitiva, que permite que o texto ciência-ficcional se relacione de forma racional com seu mundo imaginário, bem como este mundo imaginário realize conexões e desconexões com nosso mundo "empírico". Freedman ainda propõe uma linha gradual nessa dialética entre cognição e estranhamento: se a dialética estiver achatada na "ponta" da mera cognição, o resultado é a ficção realista ou mundana; e se a dialética estiver achatada no estranhamento, o resultado é a fantasia, que aparenta "estranhar", mas de forma teoricamente ilegítima.

O interessante na teoria de Freedman é que ela desconstrói a ideia de ciência ficção, ficção realista e fantástica como gêneros

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30273

concisos ao estabelecer uma gradação acerca do que torna uma obra mais ou menos ciência-ficcional: é o que ele chama de *tendência ciência ficção*.

Assim como Chu, Freedman acredita que a ciência ficção é uma condição para a representação, e que

> provavelmente não haja nenhum texto que corresponda a uma incorporação perfeita e pura de ciência ficção (quer dizer, nenhum texto no qual ciência ficção seja a única tendência genérica operativa), mas não há também texto algum no qual a tendência ciência ficção seja inteiramente ausente. De fato, pode-se argumentar que esta tendência é a condição prévia para a constituição da ficcionalidade – e mesmo da representação – em si. Pois a construção de um mundo alternativo é a própria definição de ficção: devido ao caráter de representação como um processo não-transparente que envolve necessariamente não somente semelhança mas *diferença* entre a representação e o "referente" dela, um grau irredutível de alteridade e estranhamento certamente ocorre mesmo no caso da ficção mais "realista" que se possa imaginar. (2000, p.20-21 – tradução nossa)

A convergência entre as propostas de Suvin, Freedman e Chu está na dialética entre estranhamento e cognição. No entanto, enquanto Suvin propõe que essa dialética é o que constitui o gênero, Freedman propõe que não é um gênero, mas uma tendência genérica que está presente, em menor ou maior magnitude, em qualquer obra. Chu propõe ainda um degrau na proposta de Freedman:

> Eu localizo esta dialética [entre estranhamento e cognição] não no aparato formal de um dado

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30273

> texto de CF, mas no objeto que este texto procura representar com precisão. Enquanto Freedman caracteriza a representação como um processo *não-transparente* que necessariamente envolve dessemelhança entre o referente e o texto representacional, eu caracterizo representação como um processo *transparente* que envolve necessariamente mais semelhança do que dessemelhança entre o referente e o texto representacional. (CHU, 2010, p.5 – tradução nossa)

Os "objetos que o texto procura representar com precisão" correspondem ao que traz ao texto a tendência ciência ficção no ponto de vista de Chu, e são o que a autora cunha como *referentes cognitivamente estranhos*, que, assim como propõe Freedman com relação ao estranhamento, sofrem uma gradação se imaginarmos extremos hipotéticos: objetos totalmente cognoscíveis e objetos completamente incognoscíveis. A diferença na tentativa de representação desses objetos é uma diferença hipotética em grau: de um lado, referentes completamente acessíveis à cognição; e do outro, referentes completamente estranhos. A autora explica:

> Uma extremidade do espectro é povoada por objetos concretos altamente suscetíveis à compreensão e passíveis de representação. Estes incluem pincéis, folhas de carvalho, moedas, flores de maçã, amêndoas e lápis. [...] Realismo e naturalismo são extremamente capazes de representar esses objetos. A outra extremidade do espectro é ocupada por referentes quase desconhecidos, referentes que quase desafiam a linguagem e compreensão humana. Estes incluem o futuro infinitamente remoto, o passado infinitamente remoto, e o que quer que exista do outro lado da morte. Relatos

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30273

> miméticos destes referentes não existem em lugar nenhum – nem mesmo na ciência ficção. (2010, p.6 – tradução nossa)

Ao desenvolver sua conceituação espectral do estranhamento, a autora alega que a ciência ficção não corresponde a nenhuma das duas extremidades do espectro (elementos cognoscíveis de um lado, e incognoscíveis do outro), mas a rica e complexa zona central:

> Nem totalmente cognoscíveis nem totalmente desconhecidos, tais referentes cognitivamente estranhos abrangem o sublime (p.ex. espaço sideral), entidades virtuais (ciberespaço), realidades imperceptíveis ao cérebro humano (a quarta dimensão), questões cujos contextos históricos ainda não foram plenamente realizados (direitos dos robôs), e eventos tão avassaladores que escapam da experiência imediata (trauma de guerra). [...] a CF se distingue por sua capacidade de realizar o trabalho imensamente complexo necessário para tornar os referentes estranhamente cognitivos disponíveis tanto para representação quanto para compreensão. (2010, p.10)

Nesta perspectiva, a ciência ficção não corresponderia, então, ao oposto da ficção realista, nem ainda a um "subgênero" da literatura fantástica, porque ela seria, como sugerem Chu e Freedman, uma condição para a representação: toda narrativa é ciência-ficcional em algum grau. Isto ocorre porque toda "realidade" é também estranhamente cognitiva em algum grau. Portanto, para Chu,

> o que a maioria das pessoas chama de "realismo" – o que alguns críticos chamam de "ficção mundana" – é, na verdade, uma variedade de ciência ficção "fraca" ou de baixa intensidade, aquela que exige relativamente pouca energia para realizar

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30273

> sua tarefa representacional, na medida em que seus referentes (por exemplo, bolas de softbol) são facilmente suscetíveis à representação. Por outro lado, o que a maioria das pessoas chama de *science fiction*[4] é na verdade uma variedade de alta intensidade de realismo, que requer níveis astronômicos de energia para realizar sua tarefa representacional, na medida em que seus referentes (por exemplo, ciberespaço) intrincadamente desafiam a representação direta. (2010, p.7 – tradução nossa)

Chu ainda estabelece que o aparato formal e os referentes da arte podem mudar de época para época: "da mesma forma que o grau no qual um referente desafia a representação pode estar sujeito a flutuações, o continuum de referentes e o continuum de modos de representação podem mudar ao longo do tempo" (2010, p.8). Este desafio à representação corresponderia à porção estranha do referente. Desta forma, um "objeto" que provoca estranhamento em determinada época pode não causar em outra.

A especificação espectral de Chu, no entanto, não leva em consideração que, além do diacrônico, um deslocamento espacial explicitaria diferenças culturais. Diferentes culturas têm perspectivas distintas sobre o que são objetos concretos e o que são objetos desconhecidos.

Desta forma, proponho uma breve alteração na especificação das extremidades do espectro proposta por Chu: uma das extremidades diz respeito majoritariamente aos objetos concretos ou que fazem parte de um regime de verdade ou

4 Optamos por deixar o termo sem tradução aqui porque o termo adotado no artigo (ciência ficção) não corresponde com a forma popularizada em Português, logo, não teria sentido dizer "o que a maioria das pessoas chama de ciência ficção".

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30273

dispositivo de saber estabelecido em dada cultura como real. Na outra extremidade do espectro, qualquer referente que escape à perspectiva dos regimes de verdade de determinada cultura, ou melhor, que não faça parte do grupo de elementos tidos como reais para determinada comunidade.

O que importa no momento é a relação desses conceitos elencados nos parágrafos anteriores com a variação entre o que é e o que não é considerado cognoscível, a partir de diferentes regimes de verdade. Essa variação corresponde ao que chamamos de "paralaxe do estranhamento". Saímos aqui de uma perspectiva que propõe classificar dado texto ou referente em um ponto do espectro para uma perspectiva da ciência ficção como potencial ativo no mundo do leitor, como produção de realidade. O processo de leitura ou apreciação tem o potencial de construir novos agenciamentos que se diferenciam daqueles estabelecidos como verdade no próprio mundo tido como "real". Esses agenciamentos poderiam ser chamados, em um primeiro momento, de "estranhamentos", pela diferença de potencial que produzem, no encontro com a obra, entre o mundo conhecido pelo leitor imanente e o novo regime de verdade produzido no processo de leitura.

Considero, ao contrário do que propõe Chu, que estranhamento é, como qualquer outro afeto, resultado de um agenciamento, de um encontro entre corpos em determinado percepto (ambientação). Assim, proponho a paralaxe diacrônica do estranhamento como a variação de composição de um corpo "leitor" com o corpo narrativo em determinado contexto e a composição do corpo do leitor com o corpo narrativo em outro contexto, de maneira que em um contexto o estranhamento pode

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30273

ocorrer em certo grau e, em outro, pode ocorrer em um grau maior ou menor (ou não ocorrer).

Além da paralaxe diacrônica, o estranhamento pode flutuar relativamente às culturas em que o agenciamento ocorrer, mesmo que as culturas sejam sincrônicas. Ademais, o que pode ser estranho com relação a determinado programa de verdade (quando não faz parte dos seus agenciamentos coletivos de enunciação), não será necessariamente para outro, mesmo que esses programas de verdade coexistam em um mesmo tempo e um mesmo espaço: esta é a paralaxe sincrônica do estranhamento.

Um exemplo da paralaxe diacrônica é a leitura que um leitor hipotético faria hoje do ciberespaço em relação à leitura que outro leitor faria na década de 1980. O livro *Neuromancer*, de William Gibson (2008), foi inclusive a obra responsável pela propagação do termo ciberespaço, que no final da década de 1990 acabou se tornando quase sinônimo de Internet. Ou seja, apesar de a Internet ter surgido na época da guerra fria (ARPANet), foi apenas a partir de 1993 que ela abrangeu um público civil, graças à criação da World Wide Web (WWW), por Tim Berners-Lee (CERN, 2013). O ciberespaço proposto por Gibson em sua obra publicada em 1984 poderia ser considerado, então, a representação de um referente absolutamente estranho para uma parcela significativa de leitores da época: uma realidade virtual.

Após a popularização da Internet, contudo, a realidade virtual[5] tornou-se parte integrante da vida de grande parte das pessoas, passando ser relacionada ao ciberespaço gibsoniano no momento de leitura, de maneira que o encontro com a obra passou a

5 Virtual aqui tem o sentido popularizado, não a conceituação bergsoniana.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30273

produzir mais cognição do que estranhamento, diminuindo, desta forma, o caráter de estranhamento do processo de leitura desta obra. Ou seja, uma parcela significativa de indivíduos que tenha conhecimento da existência da Internet, ao ler *Neuromancer*, provavelmente relacionará o ciberespaço presente na obra à Internet (mesmo que a partir de um procedimento alegórico), que é atualmente um referente cognitivamente estranho de baixa intensidade, dada a naturalidade que assumiu no cotidiano da maioria das pessoas; enquanto um indivíduo que tenha lido *Neuromancer* na década de 1980 provavelmente relacionaria o ciberespaço a uma ideia de realidade virtual com alto grau de estranhamento, por não ter um "objeto" popular como referente para relacionar à representação (representação, aqui, nos termos de Chu). Assim, a realidade virtual já foi um referente capaz de produzir alto grau de estranhamento cognitivo que perdeu, diacronicamente, parte de sua intensidade.

A paralaxe sincrônica do estranhamento diz respeito aos diferentes graus de estranhamento produzidos pelos encontros de leitores diferentes com uma narrativa, quando esta for lida pela perspectiva de programas de verdade de culturas distintas ou até mesmo programas de verdade concomitantes em uma mesma cultura. Tomemos como exemplo a personagem Estraven da obra *A mão esquerda da escuridão*, de Ursula K. Le Guin (2008). Estraven é ume[6] habitante do planeta Gethen que não tem sexo biológico nem gênero definidos. Há diversas possibilidades de leitura para Estraven, como para qualquer elemento da obra, mas suponhamos uma leitura

6 Em decorrência da ausência de definição de sexo e gênero da personagem, o artigo indefinido não pode ser colocado no masculino ou no feminino. Utilizei aqui "ume" como uma forma de adequar a linguagem à indeterminação de gênero.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30273

dessa personagem relacionando-a a um referente do "mundo real": um indivíduo intersexual. Agora suponhamos que duas pessoas diferentes leiam a obra de Le Guin ao mesmo tempo: a primeira nunca pensou na intersexualidade, nunca conviveu com um indivíduo intersexual e sua cultura é baseada na ideia binária de sexo e gênero. A segunda tem um programa de verdade mais maleável com relação a essas questões. Para o primeiro indivíduo, a intersexualidade é um referente cognitivamente estranho de alta intensidade.

Mesmo se Estraven não fizesse parte de uma cultura extraterrestre, mesmo se fosse humano, o leitor provavelmente ainda obteria esse efeito de estranhamento ao se compor com a obra, pois a intersexualidade não faz parte dos seus regimes de verdade, ele ignora isso como possibilidade antes desta experiência de leitura. Isso se passa porque sua imaginação constituinte relacionada a sexo e gênero são fixados na ideia de masculino/feminino; homem/mulher.

Além do sexo como um "dado biológico", como considerado "natural" pelos agenciamentos de poder de diversos espaços, se pensarmos em gênero como um processo de subjetivação, teríamos um grau ainda mais elevado de estranhamento por parte do primeiro leitor hipotético. Isso porque o binarismo de gênero é tão incrustado nos regimes de verdade (corroborados inclusive por dispositivos de poder, como a medicina), que um indivíduo não-binário ou *genderqueer* é completamente incompreendido ou ainda territorializado pelos dispositivos psicanalíticos como "disfórico". A classificação da transexualidade como um transtorno da identidade sexual é um fator de marginalização daqueles que não se identificam com o sexo que lhes foi designado ao nascer e com a estrutura social estabelecida como "normal".

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30273

Esse processo de estranhamento no que concerne a gênero e a sexo (e, em outros casos, também à sexualidade) tem uma genealogia bem definida por Michel Foucault em *A história da sexualidade*. Para formar um dispositivo de poder, essas definições foram construídas de forma a parecer uma referência segura e fixa, como se fossem baseadas apenas em dados biológicos e naturais. Mas nem a partir dos dados biológicos a concepção binária de sexo e gênero se mantêm, pois o que falar dos indivíduos que não correspondem a essas características "fisiológicas" nem mesmo ao nascimento, como é o caso de intersexuais?

Para manter este dispositivo que estabelece historicamente uma série de relações de poder (por exemplo, papéis sociais masculinos e papéis sociais femininos, responsáveis pela naturalização da estrutura social patriarcal), os indivíduos intersexuais tiveram sua existência podada pela patologização da sua diferença. Logo, se não for homem nem mulher numa sociedade construída com base em valores binários, não é ninguém. Ou melhor, é um indivíduo portador de uma síndrome (no caso dos intersexuais) ou de um transtorno mental (no caso dos transexuais), que passa a ser tratado como um doente e, no caso dos primeiros, normalmente criados a partir dos estereótipos formatados genealogicamente para um dos gêneros.

No caso da obra de Le Guin, a existência do intersexual, ainda que na perspectiva de um narrador "terráqueo" (Genly Ai), pode ser um fator transformador do mundo do leitor que tem como verdade a construção binária homem/mulher. Esse estranhamento não é causado pelo fato de Estraven ser uma personagem "de outro planeta", como um leitor ou crítico de ciência ficção poderia sugerir, mas pelo estremecimento nos regimes de verdade do leitor

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30273

(que pareciam tão fixos) provocado pela existência intersexual de Estraven. A obra olha para o leitor quando o leitor olha para ela.

Para compreender como o referente cognitivamente estranho não está "preso" ao que é usualmente classificado como ciência ficção (no caso em questão, extraterrestres), tomemos como exemplo outra personagem, de uma obra fílmica muito mais "presa" ao mundo que chamamos real. Dirigido por Lucía Puenzo (2007), o filme de produção argentina/espanhola/francesa *XXY* apresenta a personagem Alex, uma pessoa que nasceu com o que, de acordo com a medicina tradicional, se chamaria de anomalia ou síndrome. Não se especifica se ela é "portadora da síndrome de Klinefelter", apesar do nome do filme assim sugerir. Mas isso não importa para o contexto deste artigo porque a intenção aqui é precisamente considerar a personagem além dos dados genéticos que a definiriam a partir de uma ciência supostamente isenta de relações de poder. O que importa aqui é que Alex não tem sexo definido, tem características biológicas tanto do que chamamos convencionalmente de sexo feminino quanto do que chamamos de sexo masculino. No entanto, é criada como mulher, dentro dos estereótipos de gênero que se pressupõem culturalmente para o gênero. Para tanto, ela tem que se submeter desde bebê a um tratamento radical com hormônios para suprimir suas características masculinas. A escolha dos pais é baseada na intenção de evitar o sofrimento da criança (que não é homem nem mulher) em uma cultura que se fixa em um programa de verdade binário no que diz respeito a gênero e sexo (e que, na maioria das vezes, utiliza sexo e gênero como sinônimos). No entanto, quando Alex chega à adolescência, começa a questionar a escolha que os pais fizeram.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30273

Passa a se indagar sobre qual o problema de ser intersexual, por que isso é tratado como uma síndrome? Até que ela decide parar de fazer tratamento e viver sua singularidade.

Quando um espectador/leitor, que desconhece a intersexualidade como possibilidade de existência por estar inicialmente fixado nos regimes de verdade binários, se depara com a personagem Alex, que é mais "realista" do que a extraterrestre Estraven, pode perceber esse referente, no agenciamento, quase na mesma intensidade do que esta de referente estranhamente cognitivo.

Ou seja, o estranhamento não vem de invenções fantásticas ou imaginárias, necessariamente. Pode se manifestar em alto grau até em uma obra considerada "realista". A paralaxe sincrônica do estranhamento, neste caso, se daria no encontro de um segundo leitor/espectador hipotético, com a obra de Le Guin ou com o filme de Puenzo. Imaginemos que este indivíduo tenha uma perspectiva diferente com relação a sexo e gênero, que entenda essas questões de forma mais fluida, menos estereotipada e menos binária, bem como questione a ideia de que qualquer característica que se diferencia de um padrão determinado socialmente como "normal" seja considerada anomalia. Para este indivíduo, a singularidade de Estraven e de Alex em suas indefinições de sexo e gênero é um dado corriqueiro, faz parte dos seus regimes de verdade ou ao menos não é interditada como possibilidade de existência. Desta forma, o efeito do encontro com as obras, que era de estranhamento em alta intensidade no primeiro indivíduo, será de baixa intensidade no segundo.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30273

Logo, o estranhamento no processo de apreciação de uma obra é circunstancial de forma diacrônica ou sincrônica, além de se manifestar inclusive no encontro com obras que são normalmente classificadas como realistas.

Torna-se possível, assim, apreender distintas possibilidades de leitura de uma mesma obra, observando os diferentes graus em que os possíveis referentes são cognitivamente estranhos ou ainda a recusa de um referente, no caso de uma leitura literal. Então, mesmo se pensarmos em referentes mais "reais", temos que considerar que esses referentes podem ter seu caráter de "real" flutuante de acordo com distintos regimes de verdade; bem como considerar que uma mesma obra pode dizer respeito a mais de um referente, dependendo de leituras distintas em decorrência da época em que a obra foi apreciada ou do contexto cultural de recepção da obra (os regimes de verdade que fazem parte do *background* do leitor). Destarte, proponho que o estranhamento não é inerente necessariamente à obra propriamente dita, mas se dá no encontro do corpo leitor com o corpo narrativo.

Esse embate não é unilateral no caso da ciência ficção. Não é apenas o leitor que olha para a obra, mas a obra retorna esse olhar. O que olha para nós, nessa leitura, é o que nos torna leitores deslocados, como na proposta de Joanna Russ. Somos levados a um mundo estranho e nunca retornamos dele porque percebemos que aquela obra nos enxergou, talvez mais do que a tenhamos enxergado.

Para entender essa dimensão da ciência ficção que nos olha, pensemos nos dois exemplos que demos de obras classificadas como ciência ficção: a primeira, *Neuromancer*, trata de um espaço

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30273

outro; enquanto a segunda, *A mão esquerda da escuridão*, trata de um corpo outro. O ponto em comum entre elas é um aspecto de alteridade, o que é um ritornelo da noção de deslocamento sugerida por Russ. Esse deslocamento é evidenciado também em recursos estéticos comuns a uma obra usualmente classificada como ficção científica, resultando no que Chu (2010) chamou de poética da ciência ficção. A palavra poética é empregada pela autora em decorrência da aproximação que ela faz entre o discurso ciência-ficcional e o discurso lírico em uma série de elementos. As qualidades, tanto sozinhas, quanto em combinação, que costumam compor uma obra de ciência ficção tendem a coincidir, em alguns pontos, com recursos líricos frequentes na poesia. Essa coincidência se dá pela intensidade trazida pela linguagem figurativa. Os textos ciência-ficcionais comumente trazem uma espécie de literalização de figuras poéticas que fazem com que o texto transcenda a dicotomia entre o literal e o figurativo.

Um desses elementos de aproximação, que se relaciona com a questão da personagem deslocada e com o espaço deslocado, é a recorrência de solilóquios em textos usualmente classificados como ciência ficção. Embora nem sempre presentes, os solilóquios são comuns nessas obras e, em geral, são desenvolvidos por uma personagem deslocada. Tomemos como exemplo a personagem June, de *The handmaid's tale* (ATWOOD, 1985). June (Offred) é narradora quase na totalidade da obra, que é uma espécie de narrativa emoldurada, como o *Decameron* de Bocaccio ou os *Contos da Cantuária*. O que diferencia a estrutura da obra de Atwood dessas últimas é que, ao contrário de Chaucer e Boccacio, a narrativa central emoldura apenas uma história. Outra diferença é que só sabemos

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30273

que se trata de uma narrativa emoldurada ao final da obra, no epílogo intitulado "Notas Históricas", que trata da narrativa com um distanciamento temporal. Enquanto June narra a história, é usualmente em forma de solilóquio. A obra, comumente classificada como distopia, passa-se em Gilead, uma sociedade religiosa com papéis muito bem definidos para as mulheres. As *handmaids* (aias, na tradução ao português) são responsáveis pela reprodução, em um mundo onde grande parte da população se tornou estéril. June é uma aia, que é nomeada Offred ao ser designada ao seu "dono", o comandante Frederick Waterford. As aias recebem os primeiros nomes dos seus comandantes, que são aglutinados na partícula "Of" (de), indicando pertencimento. Além disso, as mulheres (aias ou não) são proibidas de ler e de se reunir fora dos rituais convencionais. June retoma lembranças de antes do golpe que instituiu o regime de Gilead, contrapondo frequentemente ao seu momento atual e interdito à sua vida livre antes do golpe. A sociedade distópica de Gilead, por meio dos solilóquios de June, quando confrontada pelo leitor atento, retorna esse olhar. Lançando mão de uma hipálage, a sociedade de Gilead lança ao leitor um olhar irônico, um olhar zombeteiro de quem mostra, de maneira potencializada, um espelho.

Este olhar, por vezes incrível, por vezes aterrorizante, emana do "eu" ciência-ficcional, quase um eu lírico que nos olha do outro lado, por aquele horizonte tênue que separa a experiência empírica do espaço diegético. Esse "eu" e esse espaço que nos alcança com seu olhar, com a potencialização do nosso terror, dos nossos piores pesadelos, provocam em nós o efeito estético do deslocamento, como se fôssemos transportados para outra dimensão, que, apesar de *outra*, é a nossa mesmo, apenas conseguimos olhá-la pelo viés

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30273

daquele personagem deslocado, que assim como June e Gilead, potencializa o que há de melhor e de pior em nós mesmos.

REFERÊNCIAS

ATWOOD, Margaret (1985). *The Handmaid's Tale*. London: Virago Press.

BLOCH, Ernst (2005). *O Princípio Esperança* (1). Rio de Janeiro: Contraponto.

CARNEIRO, André (2015). Entrevista por José Carlos Neves. *Revista Somnium*. (111) In http://www.clfc.com.br/Somnium111.pdf Acesso em 30.Jul.2017.

CERN (2013). *The birth of the web*. In http://home.web.cern.ch/topics/birth-web Acesso em 30.Jul.2017.

CHU, Seo-Young (2010). *Do metaphors dream of literal sleep?* A science-fictional theory of representation. Cambridge: Harvard University Press.

DICK, Philip K. (1995). *The Shifting Realities of Philip K. Dick:* Selected Literary and Philosophical Writings. Lawrence Sutin (Ed.). London: Vintage Books.

FOUCAULT, Michel (1988). *A Vontade de Saber*. História da Sexualidade 1. Rio de Janeiro: Graal.

FREEDMAN, Carl (2000). *Critical Theory and Science Fiction*. Hanover: Wesleyan University Press.

GERNSBACK, Hugo (1927). *Amazing Stories*. New York: WRNY. 2 (3).

GIBSON, William (2008). *Neuromancer*. São Paulo: Aleph.

LANDON, Brooks (2003). *Science fiction after 1900:* from the Steam Man to the Stars. New York: Routledge.

LE GUIN, Ursula Kroeber. (2008). *A mão esquerda da escuridão.* São Paulo: Aleph.

PARRINDER, Patrick (1980). *Science Fiction:* Its criticism and teaching. London: Methuen.

PUENZO, Lucía (2007). *XXY.* Historias Cinematograficas Cinemania.

RUSS, Joanna (1995). Speculations: "The subjunctivity of Science Fiction". In *To write like a woman:* Essays in feminism and Science Fiction. Indiana: Indiana University Press.

SUVIN, Darko (1979). *Metamorphoses of Science Fiction:* On the poetics and history of a literary genre. New Haven: Yale University Press.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30279

02

O FANTÁSTICO COMO ELEMENTO TRANSGRESSOR DO DISCURSO EM *HISTÓRIAS DE ALEXANDRE*

Lilliân Alves Borges (UFU)

Recebido em 09 out 2017.
Aprovado em 17 out 2017

Lilliân Alves Borges é Doutoranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Uberlândia - UFU, com início no ano de 2017. Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia - UFU. Especialista pela Universidade Federal do Triângulo Mineiro - UFTM (2009) no curso de Pós Graduação "Lato Sensu" Especialização em Crítica Literária e Ensino de Literatura. Graduada em Letras, com licenciatura plena em Português/Inglês e suas respectivas literaturas pela Universidade Federal de Uberlândia -UFU (2007). Vice-líder do Grupo de Pesquisas em Espacialidades Artísticas/CNPq e integrante do grupo de estudo Nós do insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica - UERJ. Estudos com ênfase no espaço literário, narrativa fantástica, com interesse especial sobre a obra do escritor Graciliano Ramos.

Resumo: Nesta proposta, buscaremos analisar o modo como a irrupção do fantástico funciona como agente de transgressão discursiva na narrativa, possibilitando, assim, que a personagem principal da obra, Alexandre, saia do silêncio, ganhando voz. Assim, buscaremos mostrar que, na obra *Histórias de Alexandre*, de Graciliano Ramos, todas as personagens

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30279

pertencem a um lugar de silenciamento discursivo, porém Alexandre, ao verificar a desigualdade social em que vive e seu consequente silenciamento, escapa de (re)criar sua vida e a si mesmo a partir de um discurso permeado por acontecimentos fantásticos.
Palavras-chave: Literatura Fantástica; Discurso; Transgressão; *Histórias de Alexandre*.

Abstract: This work analyzes the irruption of fantastic as discursive transgression agent in narrative, therefore, lets Alexandre, the main character, breaks the silence and gets voice. Thus, Graciliano Ramos' book, "Histórias de Alexandre", comes up with characters placed in a position of discursive silence, however, when Alexandre figured out his silence on the social inequality in which he has been lived, he ran away of this situation, re-creating himself and life through a narrative discourse surrounded by fantastic events.
Keywords: Fantastic Literature; Narrative Discourse; Discursive Transgression; *Histórias de Alexandre*.

As *Histórias de Alexandre* são publicadas pela primeira vez em 1944 e constam como o terceiro livro mais vendido do autor Graciliano Ramos, figurando *Vidas Secas* e *São Bernardo* como as duas primeiras obras mais vendidas do autor. Apesar de ter se destacado como um dos três livros mais vendidos de Ramos, *Histórias de Alexandre* tem sido silenciado pela crítica ao longo dos anos, tanto que poucos são os trabalhos a respeito dessa narrativa. Podemos apontar como um dos fatores desse silenciamento[1] o fato de a obra ser direcionada ao público infantil e juvenil, enfatizando o constante e disseminado preconceito à produção literária dirigida às crianças.

1 Neste artigo, não enveredaremos sobre todos os demais fatores que influenciaram o silenciamento, pela crítica, da narrativa de Graciliano Ramos, desse modo, indicamos para tratar com mais aprofundamento acerca desse assunto a dissertação de mestrado intitulada "O major esquecido: *Histórias de Alexandre*, de Graciliano Ramos" (2013), de autoria de Edmar Monteiro Filho.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30279

Apesar de todo esse silenciamento conferido à narrativa, *Histórias de Alexandre* se mostra como uma narrativa extremamente profícua para podermos proceder a análises no campo dos estudos literários, e, especialmente, naquele concernente à literatura fantástica; é pensando nesse aspecto que empreendemos a presente análise.

Essas *Histórias* são compostas por quinze contos, os quais narram a história da personagem Alexandre, que é um sertanejo habitante do interior do Nordeste, casado com Cesária e morador de uma pequena propriedade com poucos animais, possuindo como seus amigos mais próximos as pessoas consideradas mais simples da sociedade: uma benzedeira, um curandeiro, um cantador de emboladas e um cego negro. Vejamos abaixo:

> No sertão do Nordeste vivia antigamente um homem cheio de conversas, meio caçador e meio vaqueiro, alto, magro, já velho, chamado Alexandre. Tinha um olho torto e falava cuspindo a gente, espumando como um sapo-cururu, *mas isto não impedia que os moradores da redondeza, até pessoas de consideração, fossem ouvir as histórias fanhosas que ele contava*. Tinha uma casa pequena, meia dúzia de vacas no curral, um chiqueiro de cabras e roças de milho na vazante do rio. Além disso, possuía uma espingarda e a mulher. [...] Em domingos e dias santos a casa se enchia de visitas – e Alexandre, sentado no banco do alpendre, fumando um cigarro de palha muito grande, discorria sobre acontecimentos da mocidade às vezes se enganchava e apelava para a memória de Cesária. (RAMOS, 2016, p.9-10 - grifo nosso)

Pelo excerto acima, verificamos que a personagem Alexandre possui todas as características de um sujeito que vive à margem da

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30279

sociedade e isso nos possibilita vislumbrar o silenciamento de seu discurso devido ao lugar social ocupado por ele na sociedade. De acordo com Michel Foucault em *A ordem do discurso* (2014),

> Em toda a sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por um certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (p.9)

Pelas palavras de Foucault, depreendemos que todo discurso proferido sofre alguma forma de interdição e, no caso de Alexandre, seu discurso não seria ouvido, porque ele é um sujeito pobre, sem dinheiro, não exercendo nenhuma influência sobre alguém considerado importante, a não ser sobre pessoas tão simples iguais a ele, como o cantador de emboladas, um negro cego e o curandeiro. Relevante notarmos que na passagem citada da narrativa há a seguinte afirmação: "mas isto não impedia que os moradores da redondeza, até pessoas de consideração, fossem ouvir as histórias fanhosas que ele contava". Essa passagem nos impulsiona a refletir sobre quem são essas "pessoas de consideração" de que fala o narrador, pois, como discorremos anteriormente, Alexandre era amigo das pessoas mais simples da região. Assim, acreditamos que o narrador faz uso dessa expressão para que nós, leitores, possamos pensar a diferença entre aquelas pessoas que tanto Alexandre quanto nós julgamos ser importantes em nossas vidas e aquelas que são socialmente designadas importantes, como médicos, juízes, grandes fazendeiros, entre outros. Dessa maneira, julgamos ocorrer nesse momento da narrativa um jogo discursivo proposto

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30279

pelo narrador, sugerindo que as "pessoas de consideração" da vida de uma determinada pessoa podem não ser as mesmas que o discurso social impõe.

Retomando, acreditamos que, no início da obra, Alexandre é descrito como uma personagem que teria seu discurso interditado. De acordo com Michel Foucault: "sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa" (2014, p.9). Assim, reafirmamos que Alexandre é descrito no começo do enredo como uma personagem que não teria o direito de falar, seu discurso não possuiria relevância, portanto, seria considerado como uma vontade de verdade interditada, ou seja, sua voz estaria fadada a abrigar apenas não-verdades. No entanto, observamos que, ao longo da narrativa, acontece o contrário, pois Alexandre é um grande contador de histórias, e o relevante é que ele se investe na função de grande contador de histórias sobre sua própria vida. Rui Mourão, no posfácio a uma das edições de *Alexandre e outros heróis*, afirma que

> O grupo que tem encontro quase diário em torno da rede de Alexandre possui diverso tipo de carência a satisfazer. Habitando aquela desfavorecida beirada de mundo, no padecimento de uma vida sem perspectiva e só de dificuldades, aquele povinho se reúne para, juntos, num momento de arrefecimento de tensões, terem assegurada a sua quota de entrega pessoal e evasão. (2011, p.196)

Desse modo, carente, vivendo em um ambiente inóspito no quesito de prosperidade social, Alexandre busca sair dessa zona de miséria, dando a sua vida uma dimensão que foge do mundo prosaico,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30279

enveredando pelos acontecimentos insólitos, o que é impulsionado por meio de seu olho esquerdo torto. Rui Mourão ainda declara que:

> [e]m "Alexandre", como vimos, foi através da fuga para a evasão, para o sonho, que o problema se colocou. E não seria outro o tratamento que aparece em "A terra dos meninos pelados". Só que então, houve completo rompimento com a realidade objetiva. (2011, p.201)

Assim como em *Histórias de Alexandre*, em *A terra dos meninos pelados*, a personagem principal Raimundo imerge em um mundo totalmente novo – Tatipirun –, um mundo que ele mesmo cria para tentar fugir de sua realidade inóspita, na qual sofre a humilhação de seus colegas por ser fisicamente diferente. Podemos distinguir o modo como ocorre a irrupção do insólito nas narrativas quando averiguamos que, em *Histórias de Alexandre*, a irrupção do imaginoso[2] acontece por meio da contação de histórias feita por Alexandre todas as noites. A personagem traz para a sua realidade prosaica os acontecimentos insólitos como se eles fizessem parte de seu passado, o qual está sendo rememorado. Nesse sentido, podemos dizer que Alexandre "sonha acordado" e para isso realiza sua performance de contador de histórias. É nessa performance de contador que Alexandre seduz seus ouvintes, conforme mesmo afirma Remo Ceserani ao trazer em seu livro *O fantástico* (2006) a noção de literatura fantástica proposta por Louis Vax:

2 O termo imaginoso é retirado do livro *A literatura infantil: ensaio sobre a ética, a estética e a psicopedagogia da literatura infantil* (1978), de Jesualdo Sosa, no qual consta: "Em primeiro lugar, sem dúvida, o caráter *imaginoso* que possuam, em maior ou menor grau, traduzido em mitos, ou aparições da Antiguidade, ou nos monstros, ou realidade dos tempos modernos; exposto numa forma expressiva qualquer: lenda, conto, fábula, quadrinhos, etc.; descrito com beleza poética, ou em forma mais ou menos realista e livre de toda lisonja idiomática; dito em largar tiradas subjetivas, ou em poucas e simples expressões que completam sua expressividade com desenhos ou ilustrações que mais sugerem do que dizem (p.44-45 - grifo do autor).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30279

> Para se impor, o fantástico não deve somente fazer uma irrupção no real, mas precisa que o real lhe estenda os braços, consinta com a sua *sedução* [...] O fantástico ama aparecer a nós, que habitamos o mundo real no qual nos encontramos, de homens como nós, postos repentinamente na presença do inexplicável. (VAX *Apud* CESERANIp.47)

Já, em *A terra dos meninos pelados*, a irrupção do insólito ocorre por intermédio do onírico, uma vez que Raimundo parece criar esse seu novo mundo enquanto está dormindo. Vejamos no seguinte excerto:

> Encolheu-se e fechou o olho direito. Em seguida foi fechando o olho esquerdo, não enxergou mais a rua. As vozes dos moleques desapareceram, só se ouvia a cantiga das cigarras. Afinal as cigarras calaram.
>
> Raimundo levantou-se, entrou em casa, atravessou o quintal e ganhou o morro. Aí começaram a surgir as coisas estranhas que há na terra de Tatipirun, coisas que ele tinha advinhado, mas nunca tinha visto. (RAMOS, 1977, p.100)

Conforme observado, a deficiência física é o canal deflagrador do insólito, tanto que, quando Alexandre ressignifica essa deficiência, tudo começa a se alterar em sua vida: "o defeito desapareceu, e a história do espinho foi nascendo, como tinham nascido todas as histórias dele, com a colaboração de Cesária" (RAMOS, 2016, p.11). Nascem as novas histórias, histórias essas que possuem a capacidade de reelaboração do passado de Alexandre, como podemos constatar na citação a seguir:

> Enquanto falava, cuspindo a gente, o olho certo espiava as pessoas, mas o olho torto ficava longe, parado, procurando outras pessoas para escutar

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30279

> as histórias que ele contava. A princípio esse olho torto lhe causava muito desgosto e não gostava que falassem nele. Mas com o tempo se acostumou e descobriu que enxergava melhor que pelo outro, que era direito. (RAMOS, 2016, p.10)

Alexandre com o seu olho esquerdo torto começa a perceber que a sua deficiência física não deve ser algo que o impeça de vislumbrar uma vida nova, vida essa que ele começa a criar a partir do momento em que (re)cria a história de como perdeu o seu olho:

> Uma desgraça meus amigos, nem queiram saber. Antes de me espiar no vidro, tive uma surpresa: notei que só distinguia metade das pessoas e das coisas. Era extraordinário. Minha mãe estava diante de mim, e, por mais que me esforçasse, eu não conseguia ver todo o corpo dela. Meu irmão me aparecia com um braço e uma perna, e o espelho que me entregou estava partido pelo meio, era um pedaço de espelho. "Que trapalhada será está?" disse comigo. E nada de atinar com a explicação. Quando me vi no caco de vidro é que percebi o negócio. Estava com o focinho em miséria: arranhado, lanhado, cortado, e o pior é que o olho esquerdo avistava uma banda do rosto. Mas virando o espelho, via o outro lado, enquanto o primeiro se sumia. Tinha perdido o olho esquerdo, e era por isso que *enxergava as coisas incompletas.* (RAMOS, 2016, p.23 - grifo nosso)

Alexandre conta que perdeu o olho durante uma perseguição a uma égua, situação em que o olho ficara preso a um espinheiro e, inacreditavelmente, ele não havia constatado a perda desse olho. Somente identifica a sua avaria física quando seus familiares, assustados com o sangue, dizem-lhe que está sem o olho esquerdo; e é por ter perdido o olho esquerdo que Alexandre "enxergava as

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30279

coisas incompletas". Alexandre vê seu corpo por meio de apenas um olho e o resultado é a visão de um corpo incompleto, uma utopia especular. Compreendemos que o olho e o corpo de Alexandre, através dessa perspectiva, podem ser lidos, com Foucault (2013, p.11): "corpo, fantasma que só aparece na miragem dos espelhos e, ainda assim, de maneira fragmentária. Preciso, verdadeiramente, dos gênios e das fadas, da morte e da alma". É por intermédio desse corpo que vê tudo pela metade, fragmentado, que Alexandre vê a si mesmo inteiramente, pois enxerga a necessidade de se (re)fazer, de se (re)conhecer e consequentemente de (re)fazer o seu mundo. Nesse instante, nos indagamos: Será mesmo que somente com a perda de seu olho esquerdo que Alexandre nota que não enxergava o mundo em sua totalidade? Conjecturamos que Alexandre, antes mesmo de perder o olho, conseguia "enxergar" a sua realidade de forma mais ampla, com as desigualdades, desmandos e injustiças e, em uma tentativa de compreender essa realidade prosaica, de ter voz e consequentemente ir em busca do direito de dizer o discurso a partir de uma vontade de verdade de uma classe à margem, acaba dimensionando sua vida de outra maneira, por via do fantástico – o olho esquerdo que desarticula sua visão é sua porta de entrada para esse mundo fantástico.

Trazendo a lume as palavras de Gama-Khalil: "é na literatura fantástica que a transgressão acontece de maneira mais alargada, por isso, entendemos que o principal recurso para o ato da transgressão na literatura fantástica é o da exageração, o da hipérbole" (2013, p.23). Ainda no que concerne ao entendimento da concepção do exagero, recorremos à Tzvetan Todorov, base da autora citada, quando, no capítulo intitulado "O discurso fantástico"

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30279

de seu livro *Introdução à literatura fantástica* (1980), declara que "o exagero leva ao sobrenatural" (p.42). Assim, compreendemos que o principal recurso para a irrupção do fantástico nos contos é o modo como a personagem Alexandre passa a aceitar e lidar com a sua deficiência física, modo esse em que tudo passa a ser construído no campo do exagero:

> Se encontrasse o meu olho, talvez ele pegasse de novo e *tapasse aquele buraco vermelho* que eu tinha no rosto. [...]
>
> E já estava desanimado, quando o infeliz me bateu na cara de supetão, murcho, seco, espetado na ponta de um garrancho todo coberto de moscas. Peguei nele com muito cuidado, limpei-o na manga da camisa para tirar a poeira, depois encaixei-o no buraco vazio e ensanguentado. E foi um espanto, meus amigos, ainda hoje me arrepio.
>
> [...]
>
> *Vi a cabeça por dentro*, vi os miolos, e nos miolos muito brancos as figuras de pessoas em que eu pensava naquele momento.
>
> [...]
>
> *Refletindo*, consegui adivinhar a razão daquele milagre: o olho tinha sido colocado ao avesso.
>
> [...]
>
> *Meti o dedo no buraco do rosto*, virei o olho e tudo se tornou direito, sim senhores. [...] Quando me vi no espelho, depois, é que notei que o olho estava torto. Valia a pena consertá-lo? Não valia, foi o que eu disse comigo. (RAMOS, 2016, p.22-25 - grifos nossos)

Hiperbólico é o modo como Alexandre consegue recuperar o seu olho, pois sai à procura desse e imagina que, ao recuperá-lo,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30279

possa recolocá-lo sem nenhum problema de volta no "buraco vermelho" de seu rosto:

> Como é que eu podia saber o lugar da desgraça? Calculei que devia ser o espinheiro e logo me veio a ideia de examinar a coisa de perto. Saltei no lombo de um cavalo e larguei-me para o bebedouro, daí ganhei o mato, acompanhando o rasto da onça. Caminhei, caminhei, e enquanto caminhava ia-me chegando uma esperança. Era possível que não estivesse tudo perdido. Se encontrasse o meu olho, talvez ele pegasse de novo e tapasse aquele buraco vermelho que eu tinha no rosto. A vista não ia voltar, certamente, mas pelo menos eu arrumaria boa figura. (RAMOS, 2016, p.23-24)

E, por mais incrível que seja, Alexandre consegue recolocar o olho em seu rosto; todavia, o mais improvável ainda acontece: ele vê sua própria cabeça por dentro, inclusive seus pensamentos. Esse acontecimento vai ao encontro do que elucida Covizzi, pois o insólito despertaria no leitor "o sentimento do *in*verossímil, *in*cômodo, *in*fame, *in*congruente, *im*possível, *in*finito, *in*corrigível, *in*crível, *in*audito" (COVIZZI, 1978, p.26 - grifos da autora). E é assim que nos sentimos com essa história narrada por Alexandre: incomodados, perplexos. Essa sensação de perplexidade com os fatos narrados ocorre também ao lermos o conto "O nariz" (2004), de Nikolai Gogol, no qual nos deparamos com a história do sumiço do nariz da personagem Major Kovalióv, conforme observamos nas palavras finais da narrativa:

> Vejam só que história foi acontecer na capital setentrional de nosso vasto império! Só agora, refletindo bem sobre tudo, vemos que há nela muito de *inverossímil*! Sem falar que é realmente

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30279

> estranho o desprendimento sobrenatural do nariz e o seu aparecimento em diversos lugares, sob a forma de conselheiro de Estado... Como Kovalióv não se deu conta de que era *impossível* anunciar no jornal a respeito de um nariz? Não quero dizer com isso que o anúncio tenha me parecido muito caro: seria um *absurdo* e não sou em absoluto uma pessoa avarenta. Mas é *indecoroso*, *incômodo*, *indecente*! Além do mais, como é que o nariz foi parar no pão assado e como é que o próprio Ivan Iákovlievitch ...? Não, não entendo isso de jeito nenhum, decididamente não entendo! Mas o que é mais estranho, ainda mais *incompreensível* do que tudo, é como os autores podem escolher semelhantes assuntos. Confesso que isso é absolutamente *inconcebível*, parece que... não, não, não entendo em absoluto. (p.184-185 - grifos nossos)

Pelo excerto acima, podemos averiguar os sentimentos do narrador quanto ao acontecimento que ele descreve, já que o narrador se utiliza dos seguintes vocábulos: "inverossímil, impossível, indecoroso, incômodo, indecente, incompreensível, inconcebível", situando os possíveis leitores dentro dessa ambientação fantástica, além de fazê-los refletir acerca da condição humana. Essa reflexão nos permite compreender sobre como as aparências, as máscaras sociais são importantes na sociedade e como isso influencia no modo como as pessoas agem, tanto que, no conto de Gogol, Kovalióv se preocupa muito mais com o que as pessoas vão dizer ou pensar a seu respeito, por ele não ter um nariz, do que com a sua própria saúde; nesse sentido, entendemos que Kovalióv não tenta assimilar o motivo da perda de seu nariz e como isso pode afetá-lo, preocupando-se somente com a imagem que as outras pessoas irão construir sobre ele.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30279

Retomando a citação anterior das *Histórias de Alexandre*, observamos que com o uso do verbo no gerúndio "refletindo", Alexandre não realiza suas ações sem pensar, ou melhor, que o olho esquerdo torto lhe possibilita a coragem para refletir sobre o mundo e sobre quem ele é nesse mundo, conforme elucida Gimenez:

> Alexandre tece as histórias apelando à imaginação a fim de corrigir os dados da realidade que lhe atribuem um destino falhado. O seu princípio de composição, logo, se centra em burlar a memória, a partir da invenção de empresas venturas, espécie de substituto do seu descaminho final, no propósito de solver os reveses enfim concertados numa memória construída. Para tanto, está obrigado ao exercício constante de amoldar os fatos em favor do seu desejo íntimo – aliás também preso ao desejo de uma classe –, pendulando assim entre as esferas exterior e interior, não para melhor figurar a realidade, mas justo para, sabendo da sua dinâmica, adulterá-la. (2004, p.191)

Pelas palavras de Gimenez, conseguimos verificar que Alexandre, consciente de sua realidade, do silenciamento discursivo de sua classe – sertanejos pobres – busca por meio de sua imaginação, da irrupção do insólito, um novo passado para si, um passado que é permeado por grandes riquezas, por festas grandiosas e, principalmente, pela possibilidade de se ter uma voz. Osman Lins, em seu ensaio "O mundo recusado, o mundo aceito e o mundo enfrentado", sobre as narrativas que compõem o livro *Alexandre e outros heróis*, de Graciliano Ramos, afirma: "ele [Alexandre] parece representar a memória de um Paraíso onde a Natureza, ao contrário desta que o rodeia, oferece maravilhas; e também de uma Sociedade onde ele, Alexandre, não é um recusado e sim um fruidor" (1977, p. 180). Portanto, o olho esquerdo torto

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30279

possibilitará a Alexandre (re)construir sua vida, pois é no próprio corpo que as utopias nascem (FOUCAULT, 2013). A passagem a seguir mostra que a utopia de Alexandre, oriunda de seu corpo, propicia a criação de um mundo igualmente utópico:

> – Este caso se deu, começou Alexandre, um dia em que fui visitar meu sogro, na fazenda dele, três léguas distantes da nossa. Já contei aos senhores que os arreios do meu cavalo eram de prata.
>
> – De ouro, gritou Cesária.
>
> – Estou falando nos de prata, Cesária, respondeu Alexandre. Havia os de ouro, é certo, mas estes só serviam nas festas. Ordinariamente eu montava numa sela com embutidos de prata. As esporas, as argolas da cabeçada e as fivelas dos loros eram também de prata. Os estribos, areados, faiscavam como espelhos. (RAMOS, 2016, p.41)

Alexandre afirma, então, que, em seu passado, tinha dinheiro suficiente para comprar fivelas, estribos de prata e que esse dinheiro foi demasiadamente aumentado por um acontecimento insólito:

> Naquela noite de lua cheia supus que a cascavel me tivesse mordido o couro da bota. Convenci-me, porém, de que os dentes da bicha tinham ferido o estribo e deixado lá o veneno que existia no corpo dela. Um mês depois, com a força da lua, o estribo inchava, como incham todas as mordeduras de cobras. Era por isso que ele estava tão crescido e tão pesado. Mandei chamar um mestre na rua e, com martelo e escopro, retiramos do estribo cinco arrobas de prata, antes que o metal desinchasse. Isto se repetiu durante alguns anos: todos os meses o estribo inchava, inchava, e, conforme a força da lua, eu tirava dele três, quatro, cinco arrobas de prata. (RAMOS, 2016, p.47-48)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30279

Notamos que Alexandre recorre a acontecimentos e objetos prosaicos, como a picada de uma cobra e o estribo de prata, mas esses acontecimentos e objetos são deslocados, ganhando um novo lugar, o lugar do insólito. Esse lugar insólito que abarca corpos igualmente insólitos, são proporcionados pela "literatura fantástica, ao trazer tão frequentemente o tema dos corpos desgovernados, [que] assinala sua oposição às regras e se coloca como um espaço no qual as transgressões são plausíveis e a intemperança sua lei maior" (GAMA-KHALIL, 2013, p.30). Com relação à utilização de objetos deslocados de suas funções institucionalizadas, podemos nos remeter a Remo Ceserani quando o estudioso trata da questão do objeto mediador ao analisar a novela *A história maravilhosa de Peter Schlemihl*, de Adalbert von Chamisso. Para Ceserani, o objeto seria o elemento a partir do qual a "sua presença no texto, dá uma espécie de testemunho de veracidade dos fatos fantásticos narrados" (2006, p.29), fato esse que vai ao encontro da história contada sobre o estribo de prata, já que, para comprovar a história que conta e não ser chamado de mentiroso pelos amigos que escutam sua história, Alexandre solicita à esposa Cesária que procure o chocalho da cascavel que havia picado o seu estribo de prata.

Portanto, a literatura fantástica viabiliza o deslocamento dessa personagem para um outro espaço social e discursivo, infringindo as leis que regem o mundo "real", porque seu olho esquerdo torto consegue enxergar mais e além do que enxerga o direito. Ele enxerga as injustiças, a desigualdade social e consegue romper a barreira, deixar o seu silenciamento, ganhando voz para enunciar algumas vontades de verdade dos sujeitos excluídos.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30279

Desse modo, averiguamos que, em meio a um mundo em crise – constituído por segregações e silenciamentos discursivos – o insólito irrompe na narrativa, possibilitando à personagem Alexandre (re)encontrar-se, transformando-se em tudo aquilo que ele almejava: um senhor de terras com muitas riquezas, animais e objetos fantásticos, e, até mesmo, possuidor de um título, ou seja, nesse mundo insólito, ele não é somente Alexandre, é Major Alexandre. Vejamos nos trechos:

> A festa do nosso casamento durou uma semana. Muita dança, muita bebida, muita comedoria. Não ficou peru nem porco para semente. Veio o vigário, veio o promotor, veio o comandante do destacamento, veio o prefeito. (RAMOS, 2016, p.36)

> Encomendei para ela móveis caros de lorde: mesas com embutidos, cadeiras fofas, camas de molas, armários, trocinhos miúdos sem nome e sem préstimo, cortinas, penduricalhos, um marquesão de jaqueira, enorme, coberto de couro lavrado, uma peça que me saiu por seiscentos e vinte mil-réis. Pronta a casa, vivemos nela uns dias, na grandeza, recebendo visitas do prefeito, do juiz, do vigário, do chefe político, de todas as autoridades do lugar. (RAMOS, 2016, p.51)

Alexandre gosta de enfatizar que, no passado, ele foi rico e não somente dono de fazendas, com gados e com casas requintadas, mas principalmente que ele era um sujeito respeitado na sociedade, portanto, Major. Essa importância social do passado reinventado desloca a personagem de seu lugar social e discursivo marcado pela segregação e silenciamento do presente para um lugar sócio-discursivo de uma voz que representa o poder institucionalizado; nesse sentido, como os juízes e chefes

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30279

políticos, Alexandre se coloca não na periferia das relações de poder e sim no centro delas.

Neste momento, é oportuno afirmar que na narrativa há uma desautomatização das funções institucionalizadas dos objetos como o estribo de prata, o qual ganha "uma atmosfera mágica" (GAMA-KHALIL, 2016, p.37). Podemos perceber também que é na manifestação do insólito, que a personagem Alexandre aponta as justificativas para o seu passado marcado por glórias, fama e muito dinheiro; logo, é na (re)criação desse passado por meio da irrupção do insólito que Alexandre se (re)encontra enquanto sujeito. Ainda em relação ao modo como os objetos influenciam na constituição do sujeito Alexandre, recorremos mais uma vez às contribuições de Gama-Khalil, quando a estudiosa afirma que: "os objetos que temos em nosso cotidiano atuam na definição de nossa humanidade ou na definição de nossa subjetividade" (2015, p.77).

Assim, observamos que a personagem Alexandre acaba experimentando ao mesmo tempo, ao longo da trama, dois processos: o de dessubjetivação e o de subjetivação. Conforme afirma Giorgio Agamben (2009), em todo processo de subjetivação há implicitamente um processo de dessubjetivação; portanto, são processos recíprocos, que ocorrem simultaneamente.

Por dessubjetivação, Michel Foucault, no texto "Conversa com Michel Foucault" (2010), entende tudo aquilo que "tem por função arrancar o sujeito de si próprio, de fazer com que não seja mais ele próprio ou que seja levado a seu aniquilamento ou à sua dissolução. É uma empreitada de dessubjetivação" (p.291). Dessa maneira, compreendemos que o processo de dessubjetivação vivenciado

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30279

por Alexandre ocorre quando ele deixa de se identificar como um sertanejo pobre, que mora em casas velhas e pequenas no interior do Nordeste e que veste roupas também velhas. Em um movimento subsequente começa um novo processo de subjetivação, ou seja, inicia a criação de uma nova identidade para si mesmo: proprietário de terras, importante, respeitado por todos, e até mesmo dono de animais falantes e objetos que são capazes de verter prata a cada lua cheia, como o estribo.

Para compreendermos a noção de subjetivação, partirmos da leitura que Judith Revel realiza de Michel Foucault em seu livro *Michel Foucault: conceitos essenciais* (2005):

> o termo "subjetivação" designa, para Foucault, um processo pelo qual se obtém a constituição de um sujeito, ou, mais exatamente, de uma subjetividade. Os "modos de subjetivação" ou "processos de subjetivação" do ser humano correspondem, na realidade, a dois tipos de análise: de um lado, os modos de objetivação que transformam os seres humanos em sujeitos – o que significa que há somente sujeitos objetivados e que os modos de subjetivação são, nesse sentido, práticas de objetivação; de outro lado, a maneira pela qual a relação consigo, por meio de um certo número de técnicas, permite constituir-se como sujeito de sua própria existência. (p.82)

O processo de subjetivação advém, portanto, dessa constituição da identidade do sujeito, ocorrendo de duas formas: sua relação com as instituições detentoras de poder, como escola, igreja; e também por meio da relação do sujeito consigo mesmo, isto é, a partir dessa relação com o exterior, o sujeito realiza uma dobra sobre si mesmo, o que o institui enquanto sujeito. No

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30279

caso de *Histórias de Alexandre*, o protagonista, ao se ver como sujeito da margem, se redefine, retirando-se desse lugar social e discursivo, reafirmando sua subjetividade dentro do campo do insólito, pois não somente suas histórias são permeadas por acontecimentos insólitos, mas também ele mesmo se reconstrói como um sujeito de subjetividade insólita, com um olho que é capaz de lhe conceder tudo aquilo que ele mais ansiava.

É possível, neste momento, trazermos a lume as contribuições de José Gil na releitura que o estudioso realiza de Michel Foucault:

> A subjetividade é a força de se auto-afectar. Mas esta força é induzida no sujeito a partir do fora. O "fora" constitui, no fundo, uma força; a subjectividade produzida pela acção desta forma exterior pode ser assimilada a um certo tipo de "incorporação" de forças. Como se incorpora uma relação de forças – as que vêm do exterior e as forças do indivíduo, por exemplo, forças vitais? Através de uma *dobra*. A dobragem é o processo decisivo de subjectivação. (2009, p.23 - grifos do autor)

Nessa releitura realizada por Gil das teorias foucaultianas, entendemos que há elementos que fazem parte dessa força exterior, como o estribo de prata, o qual é incorporado pelo sujeito para que assim ele consiga elaborar a sua subjetividade. Portanto, é nessa relação entre exterior e interior que a subjetividade da personagem vai se constituindo e se transformando. Desse modo, o estribo de prata funcionará fora de sua função institucionalizada, exercendo, então, a função de um objeto mágico. Esse objeto, assim como os outros elementos que permeiam a vida de Alexandre, irá atuar significativamente no entendimento do modo como ele se concebe enquanto sujeito nesse mundo permeado pelo insólito e,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30279

primordialmente, em um mundo insólito em que ele é um sujeito do centro e não da margem.

Destarte, a personagem Alexandre ao se dessubjetivar e consequentemente se subjetivar a partir de seu olho esquerdo torto – um defeito físico que adquire uma nova perspectiva, pois esse olho que tudo vê, vê além do mundo prosaico – acaba vislumbrando um mundo melhor, um mundo em que ele possui voz e essa voz é escutada. Logo, a experiência impulsionada pela irrupção do fantástico na narrativa é "também a experiência dos sujeitos com a linguagem, indecisos entre o dizer e o silenciar, entre o repetir e o inventar" (GAMA-KHALIL, 2008, p.75), e, no caso de Alexandre, ele se (re)inventa e (re)cria um passado de glórias para si, em outras palavras, ele decide pelo dizer, por se fazer ouvir.

Relevante apontarmos que a personagem Alexandre, ao (re)criar a si mesmo e ao seu mundo, tem o seu discurso validado, ou seja, é uma vontade de verdade não somente no passado que narra por meio de suas histórias, mas também no momento em que está contando essas histórias, sentado em sua sala rodeado por seus amigos:

> Tive pena, seu Firmino, e mandei curtir o couro dela, que meu irmão tenente levou quando entrou na polícia. Perguntem a Cesária.
>
> – Não é preciso, respondeu seu Libório cantador. Essa história está muito bem amarrada. E a palavra de seu Alexandre é um *evangelho.* (RAMOS, 2016, p.26 - grifo nosso)

Pela passagem supracitada, podemos constatar que Alexandre, o contador de histórias, é alguém importante, mesmo que essa importância seja entre sujeitos pobres, que estão à margem,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30279

sujeitos iguais a ele. Seu discurso é considerado um "evangelho", ou seja, é um discurso institucionalizado, o qual deve ser aceito como uma verdade inquestionável.

Podemos nos remeter também ao fato de que o uso do vocábulo "evangelho" liga-se ao discurso proferido pela igreja, a qual sendo uma instituição de poder tem o discurso validado como uma verdade única e universal, portanto, um discurso que em tese não pode ser questionado. Essa verdade única e universal é ao mesmo tempo instaurada e desmistificada pelo próprio Alexandre, porque ele é uma personagem que não deveria ter um discurso validado socialmente; porém seu discurso é validado em dois momentos: quando ele se coloca na posição de contador de histórias sobre seu passado ou quando dentro de suas próprias histórias ele se torna um sujeito importante que possui o direito de dizer. Assim, apesar de Libório afirmar que a palavra de Alexandre é um "evangelho", seu discurso se encaixa mais como um contraevangelho, na medida em que ele subverte todas as expectativas desse discurso religioso, único e universal, representando a voz dos excluídos e dando voz a eles. Constatamos, desse modo, que o discurso de Alexandre é contraideológico.

Nesta nossa análise, portanto, procuramos demonstrar como a irrupção do fantástico na obra *Histórias de Alexandre* de Graciliano Ramos funciona como elemento de transgressão para o discurso do protagonista Alexandre, uma vez que essa personagem por meio de uma nova perspectiva dada a sua deficiência física – olho esquerdo torto –, impulsiona a aparição do insólito na narrativa, e isso acaba fazendo com ele se (re)crie em um processo paulatino de dessubjetivação e subjetivação. Assim, Alexandre sai de um espaço marcado pela

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30279

segregação e pelo silenciamento para um lugar em que seu discurso é considerado válido, ou seja, uma vontade de verdade que ele elabora por meio da criação de um mundo fantástico. Reiteramos também que o olho torto de Alexandre é uma das características mais relevantes, senão a primordial, para compreendermos como ocorre a construção dessa personagem ao longo de toda a narrativa; portanto, acreditamos que sem o olho esquerdo torto não há a irrupção da ambiência insólita na tessitura narrativa.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio (2009). O que é um dispositivo. In: *O que é contemporâneo*? e outros ensaios. Vinícius Nicastro Honesko (Trad.). Chapecó, SC: Argos.

CESERANI, Remo (2006). *O fantástico*. Nilton Cezar Tridapalli (Trad.). Curitiba: Ed. UFPR.

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

FOUCAULT, Michel (2010). Conversa com Michel Foucault. In: *Ditos e escritos, volume VI:* Repensar a política. Organização, seleção de textos e revisão técnica Manoel de Barros da Motta. Ana Lúcia Paranhos Pessoa (Trad.). Rio de Janeiro: Forense Universitária.

_____ (2013). *O corpo utópico; As heterotopias*. Posfácio de Daniel Defert (Trad.). Salma Tannus Muchailj. São Paulo: n-1 Edições.

_____ (2014). *A ordem do discurso:* aula inaugural do Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Laura Fraga de Almeida Sampaio (Trad.). São Paulo: Edições Loyola.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins (2008). A Terceira margem do rio: a espacialidade narrativa como instigadora do fantástico. In: _____ REZENDE, Rosana Gondim; CARDOSO, Jucelén Moraes (Org.). *O espaço (en)cena*. São Carlos: Claraluz.

_____ (2013). A transgressão na literatura fantástica: o limite ilimitado. In: *Modalidades de transgressão: discursos na literatura e no cinema*. Nilton Milanez, Jamile da Silva Santos (Orgs.). Vitória da Conquista: LABEDISCO.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30279

_____ (2015). Objetos insólitos: representações do espaço e do medo em *Objecto* quase de José Saramago. In: LOPES, Ana Costa; LOPES, Fernando Alexandre; BORGES Fº. Ozíris. *O Espaço e literatura: perspectivas.* Franca: Ribeirão Gráfica e Editora. p.61-78.

_____ (2016). A insólita "Cadeira" de José Saramago: quase objeto?. In: *Millenium*, 50-A (setembro). Coimbra: Universidade de Coimbra. p.33-44.

GIL, José (2009). *Em busca da identidade: o desnorte.* Lisboa: Relógio D'Água.

GIMENEZ, Erwin Torralbo (2004). O olho torto de Graciliano Ramos: metáfora e perspectiva. *Revista USP*. São Paulo, n.63, set/nov. p.186-196.

GOGOL, Nikolai (2004). O nariz. In: *Contos fantásticos do século XIX:* o fantástico visionário e o fantástico cotidiano. Ítalo Calvino (Org.). São Paulo: Companhia das Letras.

LINS, Osman (1977). O mundo recusado, o mundo aceito e o mundo enfrentado. In: *Alexandre e outros heróis*. Rio de Janeiro: Record.

MONTEIRO FILHO, Edmar (2013). *O major esquecido:* Histórias de Alexandre, de Graciliano Ramos. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos de Linguagem.

MOURÃO, Rui (2011). Procura de Caminho. In: *Alexandre e outros heróis*. Rio de Janeiro: Record.

RAMOS, Graciliano (1977). *Alexandre e outros heróis*. Rio de Janeiro: Record.

_____ (2016). *Histórias de Alexandre*. Rio de Janeiro: Record.

REVEL, Judith (2005). *Michel Foucault: conceitos essenciais.* Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez, Carlos Piovesani. São Carlos: Claraluz (Trad.).

SOSA, Jesualdo (1978). *A literatura infantil:* ensaio sobre a ética, a estética e a psicopedagogia da literatura infantil. James Amado (Trad.). São Paulo: Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo.

TODOROV, Tzvetan (1980). *Introdução à literatura fantástica.* São Paulo: Perspectiva.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.27934

03

ELEMENTOS GÓTICOS E ALEGÓRICOS NO CONTO "O LADRÃO", DE GRACILIANO RAMOS

Paulo César Silva de Oliveira (UERJ)
Erick da Silva Bernardes (FFP-UERJ)

Recebido em 29 ago 2017.
Aprovado em 03 out 2017

Paulo César Silva de Oliveira é Professor Adjunto de Teoria Literária da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Doutor e Mestre em Ciência da Literatura pela UFRJ. Concluiu o Pós-doutorado na UFF, sob a supervisão da Professora Dra. Lucia Helena. É Pró-Cientista da UERJ. Nesta instituição, atua como coordenador e professor do Mestrado em Letras e Linguística e como professor no Mestrado Profissional em Letras. Publicou *Poética da distensão* (Manaus: Muiraquitã, 2010); *Uma literatura inquieta* (Rio de Janeiro: Caetés, 2016; em parceria com a professora Dra. Lucia Helena) e organizou as coletâneas *Diásporas e deslocamentos* (Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas; FAPERJ, 2014); *Poéticas do contemporâneo* (Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2014), todos em parceria com a professora Dra. Shirley Carreira a, além de *Escritores, críticos e leitores fora do lugar* (Rio de Janeiro: Caetés, 2016), em parceria com a professora Dra. Lucia Helena. Líder do Grupo de Pesquisa CNPq "Poéticas do Contemporâneo" e Vice-líder do Grupo de Pesquisa CNPq "Nação-Narração". E-mail: paulo.centrorio@uol.com.br

Erick da Silva Bernardes é Graduado em Letras pela Faculdade de Formação de Professores (FFP-UERJ). Mestrando de Estudos literários do Programa de Pós-

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.27934

graduação em Letras e Linguística (PPLIN), na Faculdade de Formação de Professores (FFP), da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Também é discente da Pós-graduação de Especialização de Estudos Literários na mesma instituição. Encontra-se, tanto no Mestrado quanto na Especialização sob a orientação do professor Doutor Paulo César Silva de Oliveira. É coautor dos livros: *Memória, Identidade e cultura: ensaios* (Belford Roxo: UNIABEU, 2016), organizado pelos professores Paulo César Oliveira, Shirley de S. G. Carreira e Andréa Santos Pessanha, e o volume *Licenciatura sem fronteiras:* semiosferas em transformação (Rio de Janeiro: EdUERJ, 2016), sob organização de Tania Maria de Castro Carvalho Netto e Carmem Praxedes. E-mail:ergalharti@hotmail.com

Resumo: Este artigo aborda os elementos alegóricos e os traços do gótico no conto "O ladrão", de Graciliano Ramos. Discutiremos a questão dos recursos alegóricos em contraposição ao símbolo, enfatizando na narrativa artística e satírica o posicionamento intelectual do autor e menos um engajamento de cunho retórico-político. Contextualizaremos brevemente a obra considerada fundadora do gótico literário, *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole, sob o viés da desconstrução da simbologia cristã, para situar o conto de Graciliano em uma perspectiva histórico-literária, contando ainda com o auxílio da leitura de Mikhail Bakhtin (2010) acerca das facetas que o discurso alegórico assume.
Palavras-chave: Graciliano Ramos; "O ladrão"; Gótico; Alegoria.

Abstract: The article proposes a critical inquiry on the allegorical elements and the aspects of the literary gothic identified in "O ladrão", a short story by Graciliano Ramos. We will oppose allegory to symbol in order to emphasize the intellectual position of Ramos without reducing his writing to a political engagement. There will be a brief contextualization of

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.27934

The castle of Otranto, by Horace Walpole, considering its foundational character, on the viewpoint of the deconstruction of the Christian symbology. Mikhail Bakhtin's (2010) references regarding the many aspects assumed by the allegorical discourse, regarding the gothic, will be a great theoretical support.
Keywords: Graciliano Ramos; "O ladrão"; Gothic; Allegory.

> Vivíamos num ambiente de fantasmagorias.
> (Graciliano Ramos, *Memórias do cárcere*, 1953).

> Anoitecia; e um morcego – vindo ninguém sabe donde nem como – mansamente pousou no ombro do romancista alagoano. Não vale investigar as razões íntimas e sutis da preferência do bicho. Os morcegos, ao que parece, são dados a essas visitas literárias; como se sabe, um deles já entrou no quarto de Augusto dos Anjos, à meia-noite. O certo é que o morcego pousou (àquela hora, que não era a da meia-noite como a escolhida pelo outro para visitar o poeta paraibano, ou pelo corvo para bater à porta de Edgard Poe) no ombro de Graciliano Ramos, com a mesma naturalidade com que a ave preta se instalou no busto de Palas.
> (Aurélio Buarque de Holanda, *Jornal de Notícias,* 1947).

INTRODUÇÃO

Para Zygmunt Bauman (2000), o conceito de liquidez visa definir algumas características marcantes da modernidade ocidental, em que o transitório, o fluido, o efêmero desmancham no ar. Tal estágio da modernidade se difere de uma outra etapa da modernidade, anterior, que Bauman definiu como "modernidade

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.27934

sólida", momento em que a indústria pesada, com suas estruturas de controle da produção e racionalização dos meios de trabalho, se destacava, o que se adensou, à medida em que novas tecnologias foram surgindo. Não obstante Bauman chamar de "líquida" a modernidade ocidental e com isso ter impactado os estudos sociológicos sobre nosso tempo, outros pensadores vêm tentado, mais recentemente, redefinir o complexo sociocultural hodierno.

Marc Augè, em *Não-lugares* (2005), considera esses fenômenos marcas da "sobremodernidade", que para ele é caracterizada pelos excessos de narrativas dos tempos atuais. Stuart Hall, em sua obra *A identidade cultural na pós-modernidade* (2002), prefere o termo "modernidade tardia", com que pretende dar conta das antinomias, perversões e também das conquistas de nossos tempos conturbados. Contudo, autores e conceitos à parte, os prefixos "sobre" e "pós", conjugados ao termo moderno (sobremoderno, antimoderno e pós-moderno), a discussão não parece menos problemática se trata da literatura, a saber: o que podemos dizer a respeito dos modos de fragmentação do sujeito em tempos de globalização? Tais conflitos decorrem da sensação de "encurtamento" do tempo e do espaço, que embaralha os sentidos do homem moderno e a própria noção de ser-estar no mundo. São problemas que não configuram novidade, entretanto, ressoam na cena literária, quer em obras de autores contemporâneos quer por meio de textos escritos e já considerados da tradição literária moderna, caso do conto "O ladrão" (2012), de Graciliano Ramos, uma das primeiras obras da ficção curta do escritor alagoano. O conto "O ladrão" é datado de 1915 e só foi publicado, graças à organização da obra *Garranchos*, por Thiago Mio Salla (2012).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.27934

Inicialmente, discutiremos comparativamente algumas ideias que se entrecruzam na complexa rede de conceitos e tendências do Gótico na literatura e que retornam com força na ficção contemporânea, por meio da alegoria. Em seguida, apresentaremos uma breve contextualização de "O ladrão", para o leitor não familiarizado. Embora tenha sido escrito em 1915, atribuímos a este curto texto de Graciliano Ramos a alcunha de contemporâneo, considerando sua publicação e maior popularização em livro no ano de 2012. A obra havia sido guardada pela família do Velho Graça até recentemente, e pôde vir a público em 2012, graças ao trabalho de Thiago Mio Salla, que organizou a coletânea *Garranchos*, uma seleta de textos nada ou pouco conhecidos do público leitor. Também é contemporânea a reflexão que lançamos sobre o conto do alagoano, o que coloca nosso olhar sob a perspectiva hodierna em torno de temas e interpretações do objeto literário.

Por fim, contamos com o auxílio do conceito de alegoria postulado por Mikhail Bakhtin (2010), em *Problemas da poética de Dostoiévski* (p.121) que se mostra pertinente à abordagem alegórica que escolhemos discutir. A alegoria é compreendida pelo russo como "tropo" ou figura de pensamento carnavalizada, pois, em essência é um elemento "extraordinariamente flexível e mutável", "capaz de penetrar" em vários gêneros literários, além de ser fundamentalmente anacrônica, pois representa uma ideia cujo intuito é a de conotar outra, o que faz da desconstrução do símbolo (mais especificamente, a simbologia cristã), por meio de fragmentos, um material propício à construção literária.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.27934

OS CONTEXTOS DO GÓTICO

Antes da análise do conto "O ladrão" (2012), de Graciliano Ramos, cremos ser de validade situar o termo Gótico. Sabe-se que, além de categorizar diversas vertentes estéticas, na arte ou na arquitetura, o Gótico influenciou comportamentos e ditou modas. Atribui-se a origem da sua nomenclatura aos Godos, povo bárbaro germânico, segundo o qual parece ter vivido até 700 d.C., mas enquanto estilo ou linguagem artística evocava o sentido pejorativo para com o uso do termo, pois este servia para designar produções de arte ligadas à Igreja Católica (na baixa Idade Média), consideradas de baixa qualidade estética, se comparadas às construções românicas daquele período.

No século XVIII, o Romantismo surge como contracorrente reativa às ideias iluministas. Se outrora o Iluminismo remetia ao pressuposto semântico das "luzes" (como requer a sua nomenclatura), à "clareza" estilística, vista como qualitativo estético, para os românticos o retorno da ideia de Idade Média como ideário artístico contrapunha-se às tendências racionais iluministas. É importante frisar que o Romantismo não foi um movimento uniforme. Se houve quem buscasse nas artes o enfoque classicista-racional, também uma parcela de artistas românticos cujas obras não remetiam ao esplendor clássico, ao contrário, primava pelo arrebatamento ao horrível, ao medonho e nauseante. Segundo Andreia Peixoto,

> O primeiro autor a referir-se ao termo gótico relacionado com literatura foi Addison nos seus ensaios. No entanto, utiliza este termo como sinónimo de bárbaro. A obra de Tobias Smollet

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.27934

> Ferdinand, *Count Phantom* (1753) também possui alguns dos elementos góticos. Mas é só a partir da obra *The Castle of Otranto. A Story Translated by William Marshal, Gent. From the Original of Onuphrio Muralto* (1764), da autoria de Sir Horace Walpole, que a verdadeira literatura de cariz gótico entra nos círculos literários. Esta obra, apesar de todas as suas inverosimilhanças, teve uma grande influência para os autores que se seguiram. É a partir dela que se começa a utilizar o terror, o sobrenatural e o macabro como possíveis fontes de ficção. O submundo do inconsciente não entrava, porém, nas criações de Walpole. O uso que faz do termo gótico deve-se à sua preocupação em reconstituir o ambiente medieval - logo longínquo - que permitiria o uso da superstição, de ambientes misteriosos e terríficos (PEIXOTO *Apud* CEIA, 2017, s/p)

Sendo assim, se por um lado essa idealização tinha como modelo certa Idade Média e seus aspectos tenebrosos e sombrios, pautados em temas sobrenaturais e/ou obscuros, por outro lado, esse fascínio pelo horrível ou terrificante mesclava-se ao grotesco e abjeto de caráter carnavalesco, porque inverossímil, caracterizado pelo tom paródico que reveste a narração. Assim, se em definição postulada por Antoine Compagnon, "a alegoria é uma interpretação anacrônica do passado, uma leitura do antigo, segundo o modelo do novo, um ato hermenêutico de apropriação" (COMPAGNON, 2010, p.56), não será equivocado afirmarmos haver nessa mesma anacronia um "aprofundamento crítico, sendo às vezes cínico-desmascarador" (BAKHTIN, 2010, p.123), se entendido talvez como posicionamento político, contrário às relações de poder que regem as sociedades, principalmente no que concerne à "fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico, (que) empregam amplamente os gêneros

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.27934

intercalados: cartas, manuscritos encontrados, diálogos relatados" (BAKHTIN, 2010, p.123), amplamente empregados na construção literária. Essa intercalação de gêneros remetem os enredos das obras a certas percepções do passado: no caso de *O castelo de Otranto* (1764), por exemplo, a percepção acerca da aristocracia decadente; em "O ladrão" (1915), acerca da elite burguesa que protagoniza a história de Ramos. Em outras palavras, muitas das vezes, os elementos considerados góticos diluíam-se tanto, ou imbricavam-se a outras tendências, via alegoria de feição anacrônica, porque corrompiam uma estrutura simbólica tradicional (para nós, o cristianismo) em favor do novo, ou melhor, de uma renovada configuração de sentidos no diálogo entre o passado e o presente, materializada no texto.

A alegoria, sob a ênfase da nossa análise, surge como um elemento anacrônico constitutivo de "O ladrão", "para atualizar um texto no qual estamos distanciados pelo tempo ou pelos costumes" (COMPAGNON, 2010, p.56). E é esse nosso objetivo: ler, através de uma percepção alegórica anacrônica do passado, o conto "O ladrão", escrito há mais de cem anos atrás (1915), neste momento, no atual contexto de mundo.

Por conta daquelas mesclas de gêneros (antigo e novo, tradição e modernidade, paganismo e cristianismo) pioneiramente presentes no romance fundador do gótico escrito por Horace Walpole, é possível traçar os elementos góticos naquele que é considerado um dos primeiros textos ficcionais de Graciliano Ramos.

"O LADRÃO": APROXIMAÇÕES

Propomos uma breve contextualização desta curta história de dor e insanidade coletiva, que é "O ladrão", aproximando o conto

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.27934

de Graciliano Ramos do convencionalmente chamado Gótico, especialmente na vertente que narrativa baseada na temática do medo, conforme aponta Júlio França: “menos como um movimento artístico coerente, restrito a um local e a um momento histórico muito específicos, e muito mais como uma tendência do espírito moderno, que afetou profundamente os modos de pensar, de sentir e de expressar a arte na modernidade” (FRANÇA, s/d, p.2).

O conto “O ladrão” foi escrito em primeira pessoa, com um enredo que focaliza um cidadão aparentemente comum, que traz para o leitor a seguinte dúvida: será esse sujeito da narrativa de fato um ladrão? Primeiro, somos informados da chegada desse homem, “à esquina”, “sorrateiramente”, nos conta o narrador, inferência que depõe contra a personagem. Esse contexto ambíguo combina com a forma enigmática de evocar a obscuridade, configurada na descrição física do infeliz sujeito e pelo tempo cronológico (“eram onze horas”), próximo à meia-noite das lendas de terror:

> O homem chegou sorrateiramente à esquina, olhou desconfiado os arredores e entrou na única loja que por ali havia aberta àquela hora da noite. Vi-o entrar, com um saco ao ombro, o chapéu de couro negro da água, a roupa em farrapos colada ao corpo, o queixo tremendo, rilhando os dentes. Eram onze horas. O negociante, que estivera até então a cochilar, esperando algum freguês retardatário, dispunha-se a fechar as portas. (RAMOS, 2012, p.40)

O olhar desse suposto ladrão para os “arredores” é sublinhado pelo signo da desconfiança, reforçado no reforço do obscuro na construção textual de Ramos, como um aviso para que pisemos “com cuidado no terreno inseguro da trama para que, não só o

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.27934

suposto ladrão, mas nós mesmos enquanto 'leitores-modelo', não sejamos ludibriados pela 'cegueira da razão' que parece incidir sob os demais personagens da história" (BERNARDES, 2014, p.71).

Vale ressaltar que a estrutura do conto se desenha de forma aparentemente simples. Ramos dá preferência às orações coordenadas e a tessitura do enredo que nos apresenta majoritariamente sob duas perspectivas basilares, a saber: o jogo de luz e de sombra – semelhante aos traçados de matiz barroca – que evocam a dúvida, em nuances de horror. Já em segunda perspectiva, há um olhar mais "realista", entretanto, que assume o viés trágico e angustiante, que insere o leitor no cotidiano noturno de uma comunidade não nomeada:

> O protagonista vai ao mercado onde a ação se inicia, escolhe os produtos e espera. Diz aguardar seus amigos que ainda trarão o dinheiro. Esse sujeito não efetua verdadeiramente a compra e passa a ser suspeito de um roubo que não aconteceu (nem se sabe se aconteceria). A desconfiança aumenta gradativamente, na medida que o tempo passa. O homem foge porque percebe mal-estares no ambiente em que se encontra. Mas é agarrado pela população e conduzido para a delegacia, porém no caminho - tal como uma *via-crucis* – é linchado pelos "homens de bem". Posterior a todo martírio do possível criminoso, o provável ladrão morre na cadeia. Enfim, uma narrativa muito próxima de uma crônica policial, e cheia de adjetivos que "pintam" um texto, cujo quadro sinestésico denuncia tortura e animalidade. E, além disso, a conotação de um falso cristianismo sob a figura do hipócrita sacristão. (BERNARDES, 2014, p.72)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.27934

Conforme se vê em Bernardes (2014), três quesitos nos chamam atenção para atender a nossa proposta de pensar o gótico, contemporaneamente, apesar de "O ladrão" ter sido escrito há pouco mais de cem anos. Sem qualquer juízo de valor, percebemos nos traços discursivos do conto um Graciliano Ramos iniciante no manejo da pena. Por outro lado, o texto prima pela descrição do ambiente, que intenta provocar mal-estar nos leitores, o que, por conta da desconfiança em relação ao personagem central da trama, parece aumentar no transcorrer da trama. A ênfase nas condições climáticas invernais busca conduzir o imaginário dos receptores a um ambiente sombrio: "Estávamos em junho. Fazia muito frio. Era tudo escuro" (RAMOS, 2012, p.40). Há ainda uma espécie de simulacro da *Via-crucis* na condução do suposto ladrão até a cadeia (lugar de punição ao suposto ladrão e representação da decadência da elite burguesa), vista como crítica social. Por fim, na cena do linchamento, denotativa da consumação do horror, homólogo a um julgamento medieval idealizado, como na "idade das trevas", expõem-se os horrores mórbidos dos condenados.

Dessa maneira, se concordarmos com Rhuan Felipe Scomação da Silva (2012, p. 241), que pauta sua reflexão pela distinção de Ann Radcliffe, entre Horror e Terror, afirmaremos que há no conto "O ladrão" essas duas marcas peculiares ao Gótico. Se, tal como postula Silva, o elemento "horror" conduz a narrativa para as dores físicas, sofridas pelo contato com o sensível fisiológico, o terror, diferentemente, visaria à tortura psicológica, sob a prevalência do abalo sentimental das emoções psíquicas. Embora a estética gótica seja de difícil delimitação, cumpre-nos apontar, por hora, três quesitos ligados à definição do Gótico: o horror, o terror e o

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.27934

ambiente sombrio, corroborando, portanto, a nossa proposta de ressaltar a presença de elementos que compõem uma estrutura ficcional no jovem Graciliano Ramos que corteja o obscuro, o suspense e o medo.

A PERCEPÇÃO FIGURATIVA

Ao traçarmos uma abordagem descritiva do conto "O ladrão", em busca de traços góticos em sua arquitetura textual, é preciso tomar como alvo alguns elementos que concorrem para a configuração do enredo lúgubre de "O ladrão", a saber, o sombrio, o melancólico e o infame:

> Estávamos em junho. Fazia muito frio. Era tudo escuro. Chuviscos caprichosos esvoaçavam no ar, espalhando-se em todas as direções, levados por um vento inconstante e mal-humorado. Na rua estreita, tortuosa, estendia-se um lençol de lama revolvida, atoladiça, vagamente espumosa. (RAMOS, 2012, p.40)

Vemos, no entanto, que essa descrição do sinistro mais se assemelha a um quadro pintado sob o matiz cinzento – como metáfora da condição humana, talvez – do que a propriamente um contexto fantasmagórico ou sobrenatural, com vistas a direcionar nosso olhar principalmente para o ambiente sombrio em que a ação se desenvolve. Ademais, o preenchimento da malha textual, por vezes, carrega uma simbologia moderna – a "luz" elétrica, os "trilhos" da "estrada de ferro", sinônimo de progresso –, trazendo à enunciação elementos do precário progresso, que se assemelham ao tédio: "Perto da estação da estrada de ferro, a luz de uma grande lanterna feria as duas longas linhas de trilhos claros, brilhantes,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.27934

semelhando serpentes adormecidas. O rumor monótono do rio cheio convidava a dormir" (RAMOS, 2012, p.40). Notadamente, essa citação descreve um ambiente ligado aos símbolos da modernidade, servindo assim para ressaltar o jogo de luz e sombra que incide sobre a obra experimental/inicial de Ramos, corroborando nossa proposta de aproximar "O ladrão", escrito no início do século XX, de uma leitura moderna, pautada pelos aspectos góticos. Porém, ao fazê-lo, pensamos, acima de tudo, na "literatura contemporânea como um projeto inacabado, que se relaciona dialeticamente com o contexto sociocultural no qual está inserido" (BERNARDES, 2014, p.68).

Ao nos referirmos aos possíveis traços de horror na construção do texto de Ramos, nos cabe aqui uma breve explicação acerca do que vem a ser esse "elemento gótico". Segundo Júlio França, a conceituação do "Gótico" tem implicado uma gama de tendências e compreensões que beiram a diluição conceitual e dificultam a aplicação científica do termo:

> "Gótico", sobretudo, é um conceito fugidio e um termo com uma notável capacidade de adaptação a contextos de pensamento diversos. Sua história é longa e rocambolesca, e faz parecer inglória qualquer tentativa de conciliar seus significados mais restritos com seus usos mais amplos. Ao longo de séculos, tem sido empregado para rotular as mais díspares ideias, tendências, autores e obras, e, nas últimas décadas, especialmente, a palavra passou a funcionar como um termo "guarda-chuva", tendo seu sentido diluído e sua força conceitual esvaziada. (s/d, p.1)

Vimos que em França a reconfiguração moderna da obra literária, baseada em fragmentos do passado, em contraponto

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.27934

com o presente, permitiria ao leitor de hoje compreender o "Gótico menos como um movimento artístico coerente [...] e muito mais como uma tendência do espírito moderno, que afetou profundamente os modos de pensar, de sentir e de expressar a arte na modernidade" (FRANÇA, s/d, p.2).

Sendo assim, se a visão moderna referida por França nos leva a perceber mais nitidamente o jogo de contrastes, cresce em importância a leitura da alegoria como desconstrução do símbolo. Tal artifício figurativo acontece quando o personagem não nomeado, o "suposto" ladrão, é preso pelos cidadãos "de bem" (seriam esses cidadãos espécies de fariseus modernos?) e posteriormente espancado, enquanto o obrigavam a caminhar até o cárcere, espaço fechado, claustrofóbico e sombrio no qual se consumará a morte, em referência singular ao Cristo Crucificado.

Podemos afirmar, portanto, em "O ladrão" (2012 [1915]), que a desconstrução do mecanismo simbólico religioso só se realiza pela associação com a narrativa cristã da *Via-crúcis*, pautada na inconsequência coletiva demonstrada nas ações dos sujeitos (no conto), ao tomarem a decisão de julgar aquele homem não identificado e o condenar à morte, como se fossem fariseus modernos. É nesse sentido do simulacro, ou melhor, do pastiche da narrativa bíblica da crucificação, que o texto de Ramos se nos apresenta, como uma desconstrução dos conceitos modernos da tradição judaico-cristã. Além, é claro, da descrição da cena na condução do protagonista ao longo do trajeto – da rua até a cadeia –, descrição marcada por elementos que nos aproximam das narrativas de idealização medieval. Notadamente:

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.27934

> E, à luz dos brandões e das velas, lá fomos em procissão, fazendo uma algazarra doida. Éramos uns vinte. Marchávamos com precaução, meio cegos pelo clarão das tochas. Estávamos encharcados. De vez em quando uma perna mergulhava no atoleiro da lama nauseabunda, pegajosa, macia como veludo. Às vezes, encadeados como morcegos, procurávamos evitar o lamaçal saltando para cima de uma coisa branca que, vista a distância, parecia uma pedra, e era uma poça de água. Um exaltado perdeu a paciência e saiu correndo, a acordar o comissário de polícia e o carcereiro. Nós continuamos a arrastar-nos com lentidão, conduzindo o homem. (RAMOS, 2012, p.46)

Nesse sentido, a figuração no conto de Ramos, enquanto elemento de desconstrução simbólica, se revela "como uma faceta da natureza humana, que permearia várias manifestações da cultura" (FRANÇA, s/d, p.2). Com efeito, ao tomarmos a história do sujeito agredido e condenado sem julgamento, entendemos tal artifício enunciativo como uma maneira de reflexão para tentar compreender o mundo contemporâneo.

(AB) ERRAÇÕES

Tratamos da alegoria pensada como imagem que tem por peculiaridade misturar o passado ao presente de modo fragmentado, para posteriormente reconfigurá-lo. Consideraremos agora a alegoria sob o ângulo da "carnavalização", sem perder de vista o objeto de nossa investigação: o elemento gótico no conto "O ladrão" (2012 [1915]), de Graciliano Ramos.

O leitor comum obviamente relacionará esse aspecto da representação alegórica ao carnaval como festa popular. No

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.27934

entanto, a alegoria carnavalesca enquanto recurso de construção textual não se reduz apenas às manifestações festivas mundo afora, tampouco à compreensão acadêmica enquanto figura de estilo ou recurso de linguagem. O discurso carnavalizado é capaz de fundir "o elevado com o grotesco e através de uma transformação imperceptível levar as imagens e os fenômenos da realidade cotidiana aos limites do fantástico" (BAKHTIN, 2010, p.117). Além disso, fundição do elevado com o grotesco no texto, com vistas a apresentar certas nuances de horror, o narrador de "O ladrão" (2012 [1915]) mostra disposição macabra relevante ao narrar a tentativa de fuga do infame desconhecido:

> Num momento em que julgou a nossa atenção distraída, deu um salto e foi cair em meio da rua. Lá tentou formar carreira. Não pôde. Estava preso, mergulhado quase até a cintura naquele lodaçal negro, viscoso, coberto de espuma avermelhada como uma baba sangrenta. Quanto mais se esforçava para sair, mais se afundava. E do atoleiro vinha um glu-glu semelhante ao rumor que alguém faz quando quer engolir qualquer coisa sem poder, e à superfície subiam sempre aquelas bolhas redondas, avermelhadas, como uns grandes olhos que estivessem assistindo aos esforços do desgraçado, impassíveis, zombeteiros. Eu já estava ao lado dele, meio enterrado até a lama também, com um revolver entre os dedos inteiriçados. O comerciante, junto a mim, brandia a barra de ferro, pronto a arremessá-la. (RAMOS, 2012, p.43-44)

Sendo assim, ao pensar a linguagem, a partir dos fenômenos mais evidentes do discurso carnavalizado (não só pela comicidade, mas principalmente nos quesitos horror ou medo), o pensador russo vai construir a sua "Teoria da Carnavalização", pois se já havia

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.27934

o fenômeno proveniente dos rituais e das festas populares, chegara a hora então de se conceituar a "coisa em si". Soma-se a isso, o fato de que a tendência de misturar o repulsivo ao atrativo, o sagrado ao profano, o grotesco ao sublime, vista através dos elementos góticos, pontua a história de "O ladrão".

Bem antes, Horace Walpole, em 1764, ao escrever *O castelo de Otranto*, já confirmara seu pioneirismo neste gênero literário (ou subgênero, como querem alguns teóricos), vindo assim a nortear sobremaneira a estética de viés gótico mundo afora. Segundo Ariovaldo José Vidal, prefaciador da edição de 1994 da obra de Walpole,

> O romance gótico é uma espécie de patriarca, forma inaugural do que hoje conhecemos genericamente como história sobrenatural ou de terror. É certo que o gótico, como muitos outros gêneros, conheceu os primeiros cultivadores, logo em seguida, um momento de apogeu, para finalmente transformar-se ou se desdobrar em outras formas literárias, que, no entanto, guardam, mesmo após tantos anos, traços do velho estilo. E o iniciador dessa linhagem é o romance de Walpole, O Castelo de Otranto [...]. (1994, p.10)

Aqueles elementos de contraste (alto e baixo, sublime e grotesco) derivados das manifestações folclóricas das festas populares vêm ao encontro da nossa abordagem em "O ladrão", pois essa mescla de sublime e grotesco, referida por Bakhtin (2010), percebida também na linguagem literária de Ramos, concorreria muitíssimo para a caracterização da obra de matiz gótica. Vale lembrar que no romance fundador do gênero, *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole, o sublime e o grotesco também se encontram mesclados ao longo da narrativa. Ressalta-

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.27934

se, no entanto, que muito do que se convencionou chamar de gótico se deve às relações conflitantes entre seus personagens, ou seja, as narrativas consideradas góticas podem revelar temas sombrios, decorrentes de ações mal resolvidas, atreladas a profundos dilemas sociais e históricos – muitas vezes de vários tipos, ao mesmo tempo –, segundo os quais se tornam mais obscuros, na medida em que tanto personagens quanto leitores não conseguem dar um desfecho à trama. Lembrando ainda que, por vezes, essa estrutura narrativa se nos apresenta saturada de falsa simbologia e iconicidade, bem como promove rupturas com valores considerados tradicionais, vinculando assim essa estética a alguns elementos característicos da modernidade:

> [...] uma modalidade da experiência marcada pela ruptura para com a tradição e ocorre sempre que os fundamentos e a legitimidade da experiência tradicional, dos seus valores e das suas normas, perdem a sua natureza indiscutível e deixam, por conseguinte, de se impor a todos com obrigatoriedade. Podemos dizer que a modernidade se instaura sempre que a experiência tradicional atinge o limite, o estado de *an-arquia*, no sentido etimológico deste termo, de algo que perdeu ou esqueceu o sentido originário, a *arque*, ou a memória da sua razão de ser. É porque o curso habitual da experiência perde o seu sentido fundador que a tradição passa a ser encarada como entrave à consciência desperta e razoável das coisas, exigindo, por isso, um novo processo de refundação. (RODRIGUES, *Apud* CEIA, 2017, s/p)

Esse tipo de enredo gótico, não raro, viabiliza uma desconstrução, seja pela fragmentação do símbolo (a elemento da tradição) ou pelos excessos de imagens, beirando a claustrofobia típica dos

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.27934

exageros da carnavalização pagã. Essa anacronia percebida no texto gótico nada mais é do que uma alegoria no sentido de que há certa desconstrução simbólica (do cristianismo). Além de *O castelo de Otranto* (1994), de Walpole, podemos utilizar um outro exemplo conhecido desse jogo simbólico na literatura moderna, mas ressaltando que este exemplo nos serve apenas para fins de ilustração. Assim, ao referir-se ao *Frankenstein: ou o Prometeu moderno* (2014), de Mary Shelley, Jerrold E. Hogle enxergará nos "pedaços" que constituem o monstro-personagem também uma espécie de desconstrução do símbolo da modernidade, porém, via ficção científica. Nesse sentido, na caracterização do ser medonho inventado pelo personagem Victor Frankenstein, a alegoria nos salta aos olhos, pois o objeto tratado na narrativa como o ápice dos avanços da modernidade científica é nada mais do que um grande "mosaico" humano, constituído por restos de mortos, segundo os quais evocariam a noção do passado que retorna (a vida que se foi e reaparece reconfigurada), bem como o horror típico de histórias sobre cadáveres com finalidade de provocar o medo no leitor. Segundo Jerrold E. Hogle,

> The title character in the original Frankenstein, for example, finds that his sexless fabrication of an artificial creature, ultimately his "monster," from pieces of bodies in graveyards and charnel houses confronts him with two kinds of unconscious: his own preconscious dreams of embracing, even as he recoils from the body of his dead mother (his psychic unconscious; Shelley [...]. (2002, p. 31-32).
>
> O personagem-título do *Frankenstein* original, por exemplo, é a fabricação de uma criatura sem sexo que, em última análise, é "monstro" de si mesmo

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.27934

> (do médico que o criou), construído de pedaços de corpos achados em cemitérios e casas de repouso ele permite-nos confrontar com dois tipos de inconscientes: o inconsciente dos sonhos, mas também o subconsciente reconfigurado do seu "real" criador, quando ele se afasta do corpo de sua mãe morta (seu inconsciente psíquico; Mary Shelley...). (2002, p.31-32 – tradução nossa)

Sendo assim, por ser uma "fabricação", um "autômato", esse personagem assustador, remete-nos ao princípio mesmo do conceito de modernidade, ou seja, o avanço da ciência e da economia de mercado. O Prometeu clássico roubou o fogo de Zeus, deu aos homens e foi punido. O Prometeu moderno (o monstro de Frankenstein) teria roubado o quê? Na história de Shelley, ele se apresenta mais como vítima da obsessão de uma elite burguesa do que como algoz, menos como ente semelhante ao mito grego de Prometeu. Destarte, este Prometeu moderno (criado pelo Doutor Victor) se volta, conforme seu antecessor, contra o próprio criador, já que é rejeitado pelo cientista que o criou. O que diremos, então, do personagem anônimo criado por Ramos, no conto "O ladrão", agredido e repelido pela mesma comunidade "automatizada" da qual é parte?

Um homem deveria ser espancado até a morte pelos que sequer sabiam da veracidade do crime, apenas suposto? São mais perguntas do que respostas o que temos em mãos, mas é a partir dessas indagações que o gótico se mostra contemporâneo, quer seja pelo horror e/ou terror de nossos monstros interiores, quer pela denúncia à hipocrisia humana, tão à mostra atualmente. Ademais, concordamos com Antonio Candido quando afirma que em Ramos o

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.27934

> (...) vigor das suas figuras provém sobretudo da rede habilmente tecida de circunstâncias, valores e problemas humanos em que se enquadram, e na verdade constituem o músculo do livro – embora o uso constante da narração na primeira pessoa pudesse dar impressão contrária. (2012, p.90)

Logo, compreendemos que este conto de Ramos, em nossa análise, apresenta uma mistura de sentidos, os quais suscitam reflexões e evocam a intertextualidade semelhante à carnavalização defendida por Mikhail Bakhtin, a saber, nas tensões entre antigo-novo, tradição-modernidade, morte-vida, paganismo-cristianismo, dentre outros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisamos neste ensaio o conto "O ladrão" (1915) no intuito de evidenciarmos alguns elementos góticos na ficção de Graciliano Ramos: o ambiente sombrio, a oposição grotesco/sublime e a alegoria. Por se tratar de uma obra escrita na juventude do escritor, miramos eventualmente o estilo experimental do "moço" Ramos, "inadaptável ao meio estranho da capital do país" e em busca de emprego nos jornais cariocas com ambições a um espaço no cenário intelectual" (BERNARDES, 2016, p.143). Na sequência, atentamos para os traços de horror suscitados pelo aspecto grotesco da descrição da ação, pontuando com momentos de contraposição entre o sagrado e o profano, no que tange à alegoria cristã, com base na *Via-crúcis* e sustentada pelo jogo de luz e sombra típico do estilo barroco, aproximando esse texto sombrio de uma articulação paródica (mas não cômica) do Cristo Crucificado.

Por fim, trouxemos à tona, através da comparação de "O ladrão" (1915), de Graciliano Ramos, com o Frankenstein de Mary Shelley

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.27934

(para fins de ilustração), a questão do experimento moderno, em que se misturam elementos do passado aos traços típicos da modernidade: no primeiro, as ciências médicas e as máquinas modernas; no segundo, o comércio e as ferrovias, como símbolos reconhecíveis do progresso.

REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc (2005). *Não-lugares*: introdução a uma antropologia da sobremodernidade. Lisboa: Editora 90°.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich (2010). *Problemas da poética de Dostoievski*. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

BAUMAN, Zygmunt (2000). *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar.

BERNARDES, Erick (2014). Obra e manobra: estratégias discursivas no conto "O ladrão", de Graciliano Ramos. *Anais do V Seminário de Estudos Literários,* v. único. Rio de Janeiro - São Gonçalo: Faculdade de Formação de Professores da UERJ.

_____. (2016). Um retrato multifacetado de Graciliano Ramos. *Ao pé da Letra*: Revista dos alunos da Graduação em Letras, 18 (1), João Pessoa: Universidade Federal de Pernambuco. In http://revistaaopedaletra.net/volumes-aopedaletra/Volume%2018.1/ebook-aopedaletra-18-1.pdf.

CANDIDO, Antonio (2012). *Ficção e confissão*: ensaios sobre Graciliano Ramos. 4.ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul.

COMPAGNON, Antoine (2010). *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

PEIXOTO, Andreia. "Literatura Gótica". In:; CEIA, Carlos. *E-Dicionário de termos literários*. In http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6996/literatura-gotica/ Acesso em: 29. Jun. 2017.

CHIARA, Ana; ROCHA, Fátima Cristina Dias (Orgs.) (2015). *Literatura brasileira em foco VI*: em torno dos realismos. Rio de Janeiro: Casa Doze. p.133-146.

FRANÇA, Júlio. As sombras do real: a visão de mundo gótica e as poéticas realistas. In www.academia.edu/11773782/As_sombras_do_real_a_vis%C3%A3o_de_mundo_g%C3%B3tica_e_as_po%C3%A9ticas_realistas Acesso em 22.Jan.2017.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.27934

HALL, Stuart (2002). *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7.ed. Rio de Janeiro: DP&A.

HOGLE, Jerrold E. (2002). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.

PEIXOTO, Andreia. "Literatura Gótica". In: CEIA, Carlos. *E-Dicionário de termos literários*. In http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6996/literatura-gotica/ Acesso em 29.Jun.2017.

RAMOS, Graciliano (2012 [1915]). "O ladrão". In: *Garranchos*. Organização Thiago Mio Salla. Rio de Janeiro: Record. p.40-52.

RODRIGUES, Adriano Duarte. "Modernidade". In: CEIA, Carlos. *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em http://edtl.fcsh.unl.pt Acesso em 18. Jan.2017.

SHELLEY, Mary (2014). *Frankstenstein*: ou o Prometeu moderno. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

SILVA, Rhuan Felipe Scomação (2012). O horror na literatura gótica e fantástica: uma breve excursão de sua gênese à sua contemporaneidade. In: MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo et all (Orgs.). *O demoníaco na literatura*. Campina Grande, PB, EDUEPB . p. 239-254. Disponível em http://books.scielo.org/id/y742k/pdf/magalhaes-9788578791889-18.pdf. Acesso em 19.Jan. 2017.

WALPOLE, Horace (1994). *O castelo de Otranto*. São Paulo: Nova Alexandria.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30286

04

A TRAVESSIA EM *OUTRA VOLTA DO PARAFUSO*: UMA ANÁLISE DO ELEMENTO FANTÁSTICO NO ROMANCE DE HENRY JAMES

THE PASSAGE IN *THE TURN OF THE SCREW*: AN ANALYSIS OF THE FANTASTIC ELEMENT IN HENRY JAMES'S NOVEL

Ivan Lucas Borghezan Faust (UTFPR)
Rodrigo Alexandre de Carvalho Xavier (UTFPR)

Recebido em 03 out 2017.
Aprovado em 17 out 2017.

Ivan Lucas Borghezan Faust é Professor formado no Curso de Graduação em Letras: Português e Espanhol - Licenciatura pela Universidade Federal da Fronteira Sul - Campus Realeza. Fui bolsista dos projetos de Extensão História, Cultura e Poesia através do estudo das letras da MPB (2011), projeto de Extensão Diálogos interdisciplinates através do estudo das letras da MPB (2012), Voluntário no projeto de Extensão Longa Jornada Livro Adentro: a análise do texto literário (2012) e Bolsista CAPES no Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência - PIBID (2013 e 2014). Professor substituto em regime PSS pela rede estadual de ensino - SEED, Paraná (2014). Professor Tutor do Projeto Pesquisar na Escola: a investigação científica na educação básica (2015). Atualmente, sou acadêmico bolsista do curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras - PPGL da Universidade Tecnológica Federal do Paraná - UTFPR, Campus Pato Branco.

Rodrigo Alexandre de Carvalho Xavier é Graduado em Letras pela Universidade Católica de Petrópolis (2002), cursou Mestrado em História Social da Cultura

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30286

pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2005), Doutorado em Estudos da Literatura pela mesma Universidade (2009), Pós-Doutoramento pela UFF em Estudos Literários (2013) e pela Universidade de Chicago (USA) - Departamento de Estudos Germânicos (Fulbright Visiting Scholar 2015-2016), sob a orientação do professor David E. Wellbery. Membro da MLA (Modern Language Association), atualmente é professor e investigador no Departamento de Letras da UTFPR-Campus Pato Branco (Graduação e Mestrado) e tem como objeto de pesquisa as manifestações literárias em Língua Portuguesa, com especial enfoque nas representações da subjetividade em obras de autores dos séculos XIX e XX.

Resumo: Este trabalho propõe uma análise da obra *Outra volta do parafuso*, de Henry James, em que se debate os argumentos do teórico formalista Tzvetan Todorov, o qual defende que o romance objeto desta análise seja considerado como um tipo particular de literatura, denominado Fantástico Puro. Esta proposta inclui observar, dentro de um recorte da obra, a simbologia da travessia de um lago, a qual pode denotar a passagem de um mundo para outro, sobretudo quando comparada a outras obras literárias, especialmente as da mitologia grega. Como resultado, o presente estudo alcançou uma alternativa de leitura próxima à categoria do Fantástico-maravilhoso, sem, necessariamente, contestar a ambiguidade do romance.
Palavras-chave: Travessia; Fantástico-maravilhoso; Mitologia grega.

Abstract: This study proposes an analysis of Henry James's novel *The Turn of the Screw,* in which I discuss the argumentation of the formalist theorist Tzvetan Todorov, who defends that the novel should be considered as a specific type of literature named pure Fantastic. This proposition focuses, within a clipping of the narrative, on the symbolism of crossing a lake, which can allude to the passage from one world to

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30286

another, mainly when compared to other literary works, especially those from Greek mythology. As a result, the present study reached a reading alternative close to the category of Marvelous Fantastic, without necessarily contest the ambiguity of the novel.
Keywords: Passage; Marvelous Fantastic; Greek mythology.

Henry James (1843-1916), escritor norte-americano e naturalizado britânico um ano antes de seu falecimento, cresceu no seio de uma família de intelectuais, com um pai que buscou sempre proporcionar aos seus filhos uma boa educação, viajando pela Europa, conhecendo museus, teatros e bibliotecas. Nesse sentido, James trilhou um caminho progressivo até se tornar uma importante figura do século XIX como escritor de diversos romances, novelas e ensaios, como atesta o teórico formalista búlgaro Tzvetan Todorov em suas obras *As estruturas narrativas* (2006) e *Introdução à literatura fantástica* (1975), reconhecendo que durante quarenta anos, mais de vinte romances e cem novelas, contos e peças teatrais ganharam forma pela sensibilidade de produção do escritor.

Do conjunto de obras de Henry James, é importante salientar, de acordo com Todorov, que a maior parte está pontilhada por histórias nas quais se presenciam fantasmas, constituindo um tipo de produção literária reconhecido pelo teórico como narrativas fantásticas, apresentando elementos e acontecimentos sobrenaturais que são percebidos ora pelo leitor, ora pelas próprias personagens da narrativa:

> Um fenômeno inexplicável acontece; para obedecer a seu espírito determinista, o leitor se vê obrigado a escolher entre duas soluções: ou

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30286

> atribuir esse fenômeno a causas conhecidas, à ordem normal, qualificando de imaginários os fatos insólitos; ou então admitir a existência do sobrenatural, trazendo pois uma modificação ao conjunto de representações que formam sua imagem do mundo. O fantástico dura o tempo dessa incerteza; assim que o leitor opta por uma ou outra solução, desliza para o estranho ou para o maravilhoso. (2006, p.192)

Sob esse prisma, propomos, no decorrer deste trabalho, analisar a obra *The Turn Of The Screw*, de Henry James, publicada em Londres pela *William Heinemann Publishing Company*, em 13 de outubro de 1898, traduzida para o português como *A volta do parafuso* ou *Outra volta do parafuso*. A análise terá um enfoque justamente no processo de construção da ambiguidade, como Todorov assegura a respeito da produção do elemento fantástico, quando o leitor ou os personagens se encontram em meio à hesitação e dúvida.

Especificamente, o teórico formalista atribui à obra do escritor norte-americano o selo de um tipo particular de literatura fantástica, denominado de Fantástico Puro, quando justifica que não é possível direcioná-la para uma das subdivisões da Literatura Fantástica: o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso, permanecendo numa linha mediana ou na fronteira entre estes dois domínios. Contudo, buscaremos observar dentro de um recorte a simbologia representada pela travessia de um lago, o que possibilita uma análise possível e, de certa forma, diferente daquela destacada por Todorov, especialmente, quando a travessia pode denotar a passagem de um mundo para outro e, por conseguinte, demonstrando uma aproximação do romance à categorização do Fantástico-maravilhoso. Dessa

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30286

forma, uma breve apresentação da obra será feita, mas para a análise dos acontecimentos fantásticos será destacado o recorte compreendido pelos capítulos 17, 18 e 19.

Inicialmente em *Outra volta do parafuso*, podemos observar a história de uma personagem jovem, a qual não tem seu nome revelado ao leitor, sendo conhecida como preceptora, uma pessoa incumbida de acompanhar e orientar a educação de crianças. Para este tipo de trabalho, ela inicia suas atividades numa casa antiga, chamada Bly, que se encontra em um local distante da cidade e de aspectos singulares, os quais remetem ao entendimento de serem poucos os recursos da civilização moderna presentes no local, além de apresentar uma aparência antiga que evidencia um espaço de mistério e apreensão. Nesse ambiente insólito, a preceptora conhecerá a Sra. Grose, uma experiente governanta que irá apresentar a casa de Bly, seus cômodos, suas acomodações e seus afazeres, além das crianças Miles e Flora, as quais, inicialmente, se estampam sob imagens angelicais, inteligentes e educadas.

Com tal destaque à chegada da preceptora à Casa de Bly, pode-se imaginar que sua estadia ali se daria de modo a exercer sua função adequadamente e com boas chances de obter sucesso no direcionamento educacional das crianças, o que agradaria aos outros habitantes de Bly, sem contar ao tio das crianças, um homem milionário, solteiro e galanteador, embora sem nenhuma paciência com crianças, mas que despertara de alguma maneira certa atração à governanta; entretanto, já na segunda metade do terceiro capítulo do romance, inicia-se um processo de desconformidade quando há o advento de situações fantásticas na narrativa. Isto fica evidente no fragmento abaixo, em uma passagem em que, durante seu

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30286

horário de descanso, ela sai aos arredores para passear e conhecer Bly, quando ocorre o primeiro momento sobrenatural:

> Ocorreram abruptamente, uma tarde, em meio à "minha hora": as crianças tinham-se recolhido e eu saíra para o meu passeio habitual. Um dos pensamentos que me acompanhavam nessas caminhadas - e que não me abstenho, agora, de anotar - era de que seria tão encantador como um conto encantador se eu me encontrasse subitamente com alguém. Alguém apareceria, de repente, na volta do caminho e ficaria parado a fitar-me, sorrindo, com ar de aprovação. Não pedia mais do que isso: pedia apenas que ele *soubesse,* e a única maneira de estar certa de que ele o sabia teria sido lê-lo na bondosa expressão de seu belo rosto. Isso estava claramente presente em minha imaginação – isto é, o rosto – quando, na primeira dessas ocasiões, no fim de um longo dia de junho, me detive subitamente, ao sair de trás de uns arbustos e deparar com a casa à minha frente. O que me pregou no chão – chocando-me muito mais do que qualquer outra visão o poderia ter feito – foi a sensação de que a minha fantasia, num abrir e fechar de olhos, se tornara real. Lá estava ele! ... mas muito alto, além do relvado, no próprio topo da torre a que a pequena Flora me conduzira na manhã em que cheguei. (JAMES, 2010, p.37)

Vemos que a preceptora começa a enxergar um fantasma e neste primeiro caso trata-se do espírito de Peter Quint, o ex-mordomo da casa de Bly que havia morrido há algum tempo. É importante observar a última declaração da narradora-personagem, a qual adiciona a informação de que a criança a havia conduzido naquele mesmo dia para aquele mesmo lugar em que acontece o evento insólito; entretanto, este assunto será comentado mais adiante.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30286

Ainda sobre Peter Quint, o espectro aparecerá novamente logo no capítulo seguinte, revelando um segundo momento sobrenatural, como podemos ver no fragmento que se segue:

> Um domingo – devo prosseguir -, choveu tanto e tão ininterruptamente que não pudemos ir à igreja. Em vista disso, como as horas iam passando, combinei com Mrs. Grose que, se o tempo melhorasse, iríamos juntas ao ofício da tarde. Felizmente a chuva cessou e preparei-me para a nossa caminhada, que, através do parque e, depois, seguindo-se pela estrada, seria questão de uns vinte minutos. Ao descer para encontrar minha amiga no *hall,* lembrei-me de um par de luvas que precisara de alguns pontos e que me fora devolvido – com uma publicidade pouco diferente, talvez – enquanto fazia companhia à crianças durante o chá, servido, aos domingos, por exceção, naquele frio e claro templo de mogno e bronze - a sala de jantar das pessoas "grandes". Havia deixado lá minhas luvas, e fui apanhá-las. O dia estava bastante cinzento, mas ainda não havia cessado a luz da tarde, o que me permitiu, ao transpor a porta, não apenas reconhecer as minhas luvas, que estavam sobre uma cadeira junto a uma grande janela, como, também, notar a presença de uma pessoa do outro lado da janela, a olhar para dentro através da vidraça. Bastou que eu desse apenas um passo na sala: a visão foi clara e instantânea. A pessoa que olhava, fixamente, para dentro, era a figura que já me havia aparecido. Surgiu, assim, de novo, não digo com maior nitidez, pois isso seria impossível, mas com uma proximidade que revelava um progresso em nossas relações e que me fez, logo que a vi, perder o fôlego e ficar gelada da cabeça aos pés. (JAMES, 2010, p.45-46)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30286

Ou seja, mais uma vez a imagem do antigo criado surge para a preceptora, desta vez de modo diferente, pois antes tal evento acontecera num ponto alto de uma torre que tinha certa distância e agora muito próximo da casa de Bly, isto é, o lugar onde ele outrora trabalhara e residira.

Seguimos, nesse sentido, para destacar mais um evento, o terceiro no qual uma segunda figura fantasmagórica surgirá na narrativa a fim de intrigar tanto o leitor como, claro, a preceptora já apreensiva e alarmada sobre a existência de espíritos naquela localidade. Nesta ocasião, Miles permaneceu na casa para ler um livro, enquanto que a preceptora e Flora foram caminhar nos arredores de Bly. De acordo com a narradora-personagem, o passeio durou cerca de uma hora e Flora estava muito bem disposta a fazer tal caminhada, até o momento em que chegaram às margens do lago, o qual repentinamente transformara-se em "Mar de Azov":

> Súbito, nessas circunstâncias, percebi que, da margem oposta do mar de Azov, um espectador muito interessado nos observava. Foi a coisa mais estranha do mundo a maneira pela qual aquela certeza se foi formando em meu espírito, com exceção de algo mais estranho ainda e, que aquela certeza se converteu, passando um momento. [...] Não havia ambiguidade em nada; nenhuma ambiguidade, pelo menos, na convicção que, de um momento para outro, fui adquirindo com respeito ao que veria diretamente à minha frente, no lado oposto do lago, quando erguesse os olhos. (JAMES, 2010, p.62-63)

Ainda nesta passagem, podemos observar que a preceptora percebe a presença de outro alguém e busca reiterar que naquela

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30286

ocasião não havia possibilidade de ambiguidade, isto é, ainda que houvesse a possibilidade de ser qualquer outra pessoa comum, mesmo sem ao menos ter mirado, seu pressentimento se confirmou no momento em que viu e se assegurou que do outro lado do lago havia um semblante de uma mulher vestida de luto. Era, desta vez, o espírito da Srta. Jessel, a ex-preceptora que trabalhara em Bly e que também houvera morrido tempos antes da chegada da atual:

> Quanto à identidade positiva da aparição, certificar-me-ia logo que o pequeno relógio da minha coragem marcasse o minuto exato; nesse meio-tempo, com um esforço que já era bastante intenso, volvi os olhos para a pequena Flora, que, naquele instante, estava a uns dez passos de distância. Durante um instante, meu coração cessou de bater, ao perguntar-me, cheia de espanto e terror, se ela também o veria – e contive o fôlego à espera de que um grito ou algum sinal inocente e súbito, de interesse ou alarme, mo revelasse. Fiquei à espera, mas nada aconteceu; depois – e há nisto, creio, algo mais horrível ainda do que tudo o que tenho para relatar – tive a sensação de que, havia já um minuto, ela havia cessado de fazer qualquer ruído, bem como a de que, dentro desse minuto, sem deixar de brincar, havia voltado as costas para o lago. Essa era a sua atitude quando, por fim, a olhei, com a firme convicção de que ainda estávamos, ambas submetidas a uma observação direta e pessoal. Flora apanhara do chão um pedaço de madeira chata, que tinha um pequeno orifício, o que lhe dera a ideia de introduzir um outro toquinho, que poderia servir de mastro e fazer daquilo uma espécie de barco. Quando a observei, ela procurava, muito concentrada, ajustar o pedaço de madeira. Fiquei tão apreensiva diante do que ela estava fazendo que, após alguns

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30286

> segundos, senti que estava preparada para o que viesse depois. Então, ergui de novo os olhos... e enfrentei o que devia enfrentar. (JAMES, 2010, p.63-64)

O que vimos até agora foram três momentos nos quais o elemento insólito se fez presente e, do que é possível notar, interpretamos que se esses espíritos rodeiam Bly, algum objetivo devem ter e, de certa forma, as crianças poderiam correr algum risco. Sendo assim, e considerando que apenas a preceptora poderia ver as aparições, caberia a ela o trabalho de proteger-lhes contra o mal que esses fantasmas poderiam causar, tendo em vista as revelações da Sra. Grose: "– A srta. Jessel... *era* infame. Tomou de novo minhas mãos nas suas, apertando-as com força, como para animar-me ante o súbito alarme que a sua revelação pudesse causar-me: – Ambos eram infames – disse, finalmente" (JAMES, 2010, p.69 - grifos do autor).

Por outro lado, a partir dos acontecimentos nesse primeiro episódio no espaço narrativo da margem do lago e se aceitarmos o ponto de vista da preceptora, nos deparamos com a possibilidade de os dois empregados falecidos também serem vistos pelas crianças, as quais, por sua vez, poderiam se deixar influenciar pelos espíritos, dadas as circunstâncias em que se encontram: são crianças em processo de construção de sua própria identidade e aprendizagem sobre o significado do bem e do mal na vida humana; então, certamente, não compreenderiam o grau de perigo com que estariam lidando e, consequentemente, e/ou involuntariamente, poderiam se encontrar ao lado desse mal que atua de encontro com a preceptora.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30286

Partindo desse caminho de análise para o romance de Henry James, vemos que a hesitação se dá por uma dupla possibilidade de interpretação, seja de aceitar o elemento insólito e acreditar na narrativa fantástica em Bly, ou de explicar racionalmente para se afirmar que a preceptora sofre de um problema psicótico, como afirma Guilherme Gutman, doutor em Saúde Coletiva pelo Instituto de Medicina Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em seu trabalho sobre o romance de Henry James, no qual diz que:

> Ao longo de cerca de um século, dois grandes grupos interpretativos se tornaram referência obrigatória sobre o assunto. O primeiro deles é composto, grosso modo, de resenhas, artigos e livros que inserem a novela na linha da narrativa fantástica; já o segundo grupo interpretativo pode ser nomeado de psicologizante, ao sugerir que *The turn of the screw* não é uma estória de fantasmas, mas o estudo em ficção de um caso de adoecimento psíquico. (2005, p.100 - grifos do autor)

Isto posto é possível retomarmos a ideia de Todorov, uma vez que nos encontramos agora diante do Fantástico Puro, um tipo de narrativa fantástica que se encontra no interstício do "Fantástico-estranho" e "Fantástico-maravilhoso" (2006, p.156). Respectivamente, se o leitor optar pelas leis da realidade, teremos o primeiro, com a possibilidade da explicação racional, enquanto que no segundo teremos um leitor decidido em admitir novas leis que permitirão fenômenos sobrenaturais existirem. Sendo assim, se o Fantástico Puro está na linha mediana entre esses dois tipos de narrativa fantástica, e considerando o romance alvo deste trabalho, entende-se que a possível incerteza existente possibilita ao teórico formalista justificar ser *Outra volta do parafuso* um romance que se enquadra no Fantástico Puro.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30286

Contudo, o intuito específico deste trabalho é apresentar uma proposta de interpretação para um dos eventos insólitos que ocorre no decorrer da narrativa, o que pode evidenciar como o discurso da personagem preceptora se concilia com reverberações míticas consonantes à categorização do fantástico-maravilhoso, ampliando, assim, as possibilidades de leitura do romance.

Tal evento ocorre quando vemos a preceptora, buscando desvendar os segredos de Miles, planejando escrever uma carta para o tio das crianças com o objetivo de tratar sobre a expulsão de Miles da escola. Mas, antes de a mensagem ser entregue ao mensageiro, num dia tenebroso, úmido e cinzento, depois de ter passado uma tempestade, como é narrado no capítulo 18, antes de iniciar o fim da tarde e depois de um jantar antecipado, a preceptora vai para a sala de estudos até o momento em que Miles vem ao seu encontro e pergunta se ela gostaria de ouvi-lo tocar piano. Assim, após um tempo de meia hora, a preceptora se dá conta de que havia esquecido de Flora:

> Onde estaria Flora, durante todo esse tempo? Ao fazer tal pergunta a Miles, ele continuou ainda tocando um momento, antes de responder. Depois, disse:
>
> – Querida, como é que posso saber?
>
> E lançou uma gargalhada jovial, como se fosse um acompanhamento vocal que se prolongasse numa canção extravagante e incoerente. (JAMES, 2010, p.134-135)

Como podemos ver, é possível compreender que Miles ousara promover uma situação na qual sua irmã pudesse sair de casa sem que os adultos a percebessem. Entretanto, a preceptora e a

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30286

Sra. Grose iniciam prontamente a busca pelos quartos e demais cômodos da casa de Bly, até que se encontram no hall da casa, porém sem acharem a menina:

> Floria devia estar, certamente, com alguma das empregadas, de modo que fomos imediatamente à sua procura sem que nos mostrássemos alarmadas. Isso ficou logo assente entre nós, mas, quando nos encontramos no *hall,* dez minutos depois, como havíamos combinado, foi para informar-nos, reciprocamente, de que havíamos fracassado em nosso empenho de encontrá-la. Durante o minuto em que ali estivemos juntas, diante do nosso mudo alarme, pude verificar com que altos juros a minha amiga me devolvia toda a inquietude que eu antes lhe transmitira. – Deve estar lá em cima – disse ela, após um momento. – Em algum dos quartos em que a senhorita não a procurou.
>
> – Não, está longe – respondi, acabando por compreender. – Ela saiu.
>
> Mrs. Grose mostrou-se surpresa:
>
> – Sem chapéu?
>
> Eu naturalmente, também estava perplexa.
>
> – Acaso essa mulher não anda sempre sem chapéu?
>
> – Flora está com *ela*?
>
> – Está com *ela*! – declarei. – Precisamos encontrá-las. (JAMES, 2010, p.135-136)

Acreditando que Flora fugira ao encontro do fantasma da Srta. Jessel, a preceptora e a Sra. Grose partem imediatamente para os arredores da propriedade de Bly, em direção ao lago. Neste momento, é oportuno retomar alguns detalhes dos acontecimentos insólitos revisados anteriormente, em especial o

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30286

segundo, porque o fantasma de Peter Quint surge num espaço que já havia sido apresentado por Flora, assim como ocorre no terceiro acontecimento, às margens do lago. Além disso, do momento em que o fantasma de Jessel surge pela primeira vez na narrativa, a preceptora expressa convicção de que Flora pode saber que o meio para se chegar até o espírito era atravessando o lago, primeiro porque o fantasma se encontrava no lado oposto e, segundo, porque o barco que era projetado em suas mãos com pedaços de madeira representava o meio para a travessia.

O que transcorre agora, portanto, é a travessia, como podemos ver no momento em que a preceptora, acompanhada pela Sra. Grose, chega à margem do lago de Bly, ou Mar de Azov, e se dá conta de que não encontram a criança, e muito menos o barco que sempre estava ali:

> – Talvez, embora a profundidade não seja muito grande, creio eu, em parte alguma. Mas o que me parece mais provável é que esteja no lugar em que, outro dia, vimos juntas o que lhe contei.
>
> – Quando ela fingiu que não via?
>
> – E com que espantoso domínio de si mesma! Sempre tive a certeza de que ela desejava voltar sozinha. E, agora, o irmão arranjou-lhe uma oportunidade.
>
> Mrs. Grose continuava no lugar em que havia detido.
>
> [...]
>
> O lago, de forma oblonga, tinha tão pouca largura, em relação ao comprimento, que, visto daquele lugar, poderia ser tomado por um riacho. Olhamos o espaço vazio, e percebi o que sugeriam os olhos

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30286

> de minha amiga. Sabia o que ela queria dizer, e respondi movendo negativamente a cabeça:
>
> –Não, não, espere! Ela tomou o bote.
>
> Minha companheira observou o embarcadouro, e de novo lançou o olhar sobre o lago.
>
> – Onde está o bote, então?
>
> – O fato de não o vermos constitui a maior das provas. Ela o usou para atravessá-lo e, depois, conseguiu escondê-lo.
>
> – Sozinha? Aquela criança?
>
> – Ela não está só e, nesses momentos, não é uma criança: é uma mulher velha, velha.
>
> Examinei com o olhar toda a margem visível, enquanto Mrs. Grose, ante o estranho elemento que eu lhe oferecia, se entregava de novo a uma de suas atitudes de submissão. Depois, sugeri que o bote podia estar perfeitamente num pequeno refúgio, formado por um dos recessos da lagoa, uma entrada que se ocultava, vista de onde estávamos, por uma saliência da margem e pelos arbustos que cresciam junto da água.
>
> – Mas se o bote está lá, onde, com os diabos, estará *ela*? – perguntou, ansiosa, a minha amiga.
>
> – É exatamente isso que devemos descobrir.
>
> E pus-me a andar apressadamente.
>
> – Dando toda a volta ao lago? (JAMES, 2010, p.138-140)

Podemos ver, portanto, que progressivamente o espaço narrativo está cada vez mais sobrenatural nas convicções da narradora-personagem. Esse processo se torna evidente quando podemos comparar estes acontecimentos vividos pela preceptora com algumas narrativas do universo da mitologia grega, do qual

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30286

traremos para o debate duas passagens que correspondem de alguma forma para interpretarmos o próprio lago de Bly e, principalmente, o processo de travessia de uma de suas margens para outra.

Primeiramente, o nome dado ao mar localizado entre a fronteira da Rússia com a Ucrânia, Azov, e usado pela narradora-personagem duas vezes no romance para se referir ao lago de Bly, impreterivelmente, ressignifica este espaço. Tendo em vista que, de acordo com *O livro de ouro da Mitologia,* de Thomas Bulfinch (2002), na mitologia *Mar de Azov* era conhecido como Lago Meótida (SANTOS, 2011, p.84) (*Palus Maeotis* ou *Lago Meótis*), localizado em *Cítia*, uma região gelada, triste e estéril, sem árvores e sem campos cultivados, na qual moravam o Frio, o Medo, o Tremor e a Fome. Portanto, é possível compreender que o espaço narrativo do lago de Bly se compara ao lago mitológico; além disso, em sua localização geográfica encontram-se também outros mares, como o Mar Negro e o Mar Podre. Dessa forma, não passa despercebido que esses nomes caracterizam ou sugerem a imagem de que o Lago de Bly passara a ser o lago do medo e insólito para a preceptora.

Ainda é válido acrescentar o mito de "Erisíchton" (BULFINCH, 2002, p.208), um personagem grosseiro e que desprezava os deuses. De acordo com Bulfinch, Erisíchton resolveu construir um castelo e para isso derrubou todas as árvores do bosque consagrado pela deusa da agricultura, Ceres. Como resultado:

> As dríades, [...] dirigiram-se a Ceres, vestidas de luto e pediram que Erisíchton fosse castigado. A deusa acedeu ao pedido e, ao curvar a cabeça, também se inclinaram todas as espigas maduras

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30286

> para a colheita. Imaginou um castigo tão cruel que despertaria piedade, se acaso tal malvado merecesse piedade: entregá-lo à Fome. Como a própria Ceres não podia aproximar-se da Fome, pois as Parcas haviam ordenado que essas duas deusas jamais se encontrassem, chamou uma Oréade da montanha e assim lhe falou: — Há, na parte mais longínqua da gelada Cítia, uma região triste e estéril, sem árvores e sem campos cultivados. Ali moram o Frio, o Medo, o Tremor e a Fome. Vai àquela região e dize à última para tomar posse das entranhas de Erisíchton. Que a abundância não a vença, nem o poder de meus dons a afaste. Não te assustes com a distância — (pois a Fome mora muito longe de Ceres) —, mas toma meu carro; os dragões estão atrelados e são obedientes, e levar-te-ão através dos ares, em pouco tempo. (2002, p.208-209)

Por consequência, Erisíchton passou o resto de seus dias sofrendo e passando fome, consumiu toda a comida disponível que tivera em seu palácio e gastou toda sua fortuna para comprar mais o que pudera, até que, raquítico e enlouquecidamente, devorou a si próprio. Destarte, observamos que o mito de Erisíchton está presente naqueles que almejam o mundo para si, ainda que sejam alertados sobre tal indolência, e permanecem dependentes dos outros para se manterem alimentados, o que pode ser percebido quando a preceptora nos afirma que os espíritos malignos rodeiam a casa de Bly e ambicionam Miles e Flora para encaminhá-las para o mal.

Ainda pelo caminho da narrativa mitológica, trazemos para a discussão o personagem barqueiro Caronte, o qual, de acordo com Claude Pouzadoux , está presente nas regiões infernais, como o Reino de Hades:

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30286

> O mundo subterrâneo era rodeado de todos os lados por pântanos e rios. Portanto, as sombras dos defuntos tinham que passar pelas águas lamacentas do Estige e do Aqueronte para entrar nos domínios de Hades. O barqueiro Caronte aguardava na margem e só aceitava a bordo da sua barca os mortos que tivessem sido sepultados. Os outros, os que não foram encontrados ou foram abandonados, eram condenados a errar eternamente na entrada do Inferno, enquanto esperavam que um vivo resolvesse enterrá-los. Aqueles que embarcavam tinham que pagar Caronte. Era por isso, para que o morto pagasse sua passagem, que os gregos punham uma moeda entre os dentes dele durante o funeral. (2001, p.26)

Como vemos, Caronte, personagem retratado com uma máscara de bronze, na qual escondia sua face fúnebre para que os recém-mortos não revissem do desejo de ir para o mundo dos mortos, é o ser mitológico encarregado de realizar a travessia de um mundo para outro. Ocorre, contudo, que ele apenas transportava as almas cujos corpos tivessem sido enterrados com uma moeda debaixo da língua, com a qual deveriam pagar o tributo pela travessia, caso contrário, estariam condenadas a vagar pelas margens do rio durante cem anos.

Isto posto, é oportuno revisitar o romance de Henry James com vistas a averiguar de quais formas esta narrativa se compara com a narrativa mitológica do barqueiro Caronte. Para tanto, retomemos o momento em que a preceptora e a Sra. Grose se encontram às margens do lago de Bly, ou Lago Meótida, e ao se darem conta do que havia ocorrido decidem imediatamente contornar o rio para chegar ao outro lado. Um percurso longínquo que deveriam

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30286

percorrer, ou vagar, tendo em vista que estavam sem o barco e, menos ainda, a moeda de ouro, a qual pode ser a própria menina, haja vista que, na mitologia, Caronte almeja o ouro, já em *Outra volta do parafuso*, os fantasmas almejam as crianças.

Quando chegam do outro lado, a preceptora logo nota como o par de curtos e grossos remos havia sido tirado com segurança da água, algo que seria uma proeza para uma criança como Flora, o que ressalta a possibilidade do fantasma tê-la acompanhado. Em seguida, atravessam um portão de cerca, o que pode simbolizar uma referência a obstáculo, o que no mundo mitológico dos mortos é representado pelo cão de três cabeças, Cérbero, responsável por não deixar que nenhuma alma voltasse para o mundo dos vivos, mas também guardeava para que nenhum vivo entrasse. Contudo, havia uma possibilidade de um vivo entrar nesse reino infame, e também atravessar o rio Aqueronte, tendo consigo um "galho de ouro" (BULFINCH, 2002, p.319), o que também está presente nas mãos de Flora, como podemos verificar no seguinte fragmento:

> – Lá está ela!
>
> Flora, a pouca distância, estava de pé sobre a relva e sorria, como se o seu feito estivesse agora completo. Seu primeiro movimento foi abaixar-se a apanhar – como se estivesse ali com esse único propósito – um grande e feio ramo de fetos emurchecidos. Percebi, instantaneamente, que ela acabara de sair do meio dos arbustos. Esperou-nos sem dar um passo, e eu tive consciência da estranha solenidade com que nos aproximamos dela. Flora não cessou de sorrir, até que nos encontramos – mas tudo isso em meio de um silêncio flagrantemente ominoso. (JAMES, 2010, p.140)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30286

Finalmente, é chegado o momento de reconhecermos a simbologia do barco e o valor da travessia. De acordo com Aline Maria Oliveira, em seu artigo sobre "Viagens e viajantes na literatura" (2010, p.54), pelo ponto de vista espiritual,

> a viagem nunca é uma mera translação no espaço, mas é a tensão da busca e da mudança determinada pelo movimento e pela experiência que vem dele. Ela pode funcionar como um rito de purificação, ligado com a passagem de um estado a outro superior: é necessária a travessia para que haja mudança, transcendência. Suzy Sperber (1978, p.43) considera que na travessia o espaço abre-se e renova-se numa abertura maior e o desenvolvimento espacial caminha junto com o desenvolvimento psicológico e religioso: renova-se o espaço físico e renova-se também o interior. (OLIVEIRA, 2010, p.54)

Dessa forma, constatamos que a travessia se compreende como movimento de uma passagem de efeito causador de transformações, pois de um lugar para outro há uma interferência na constituição do ser. Trata-se de um processo pelo qual muitos personagens de outros autores já passaram e sofreram seus efeitos, como no conto "Natal na Barca", de Lygia Fagundes Telles (1982), que, através de sua narrativa, resgata as mulheres, numa tentativa de violar suas clausuras, dando voz a elas para externar seus sofrimentos de mãe e mulher em um espaço de uma sociedade autoritária que herda seus princípios do regime patriarcal.

A trama se passa na travessia de um rio, em uma noite de Natal. Na barca em que era feita a travessia, a narradora-personagem conhece uma mulher com uma criança de colo, e depois de firmado

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30286

um diálogo entre as duas ela fica sabendo que a mulher com a criança fora abandonada por seu marido e perdera um filho, e que estava fazendo aquela travessia porque o filho que levava em seu colo estava doente, precisando levá-lo a um médico. Ela contava estes fatos com tanta simpleza e fé que despertou a atenção da narradora, ainda mais por esta ser uma incrédula a Deus.

Entretanto, a certa altura da viagem, a narradora-personagem levanta o xale que cobre a cabeça da criança, que está no colo de sua mãe, e percebe que ela parece estar morta. Fica atemorizada com a situação, mas opta por nada dizer à mãe e teme que nada possa ser feito ao chegarem aos seus destinos por ser tarde demais. A personagem fica transtornada e tem um súbito ímpeto de fugir daquela situação, daquela mãe abandonada por seu marido e agora sem o outro filho. Espera ansiosamente pelo fim da travessia para poder ir embora dali o mais rápido possível, entretanto, algo acontece e a criança misteriosamente desperta, como se estivesse apenas acordando de um sono.

Enfim, a narrativa de Telles remete ao episódio do renascimento de Jesus Cristo, explorando as fronteiras de vida, morte e renascimento. Ao mesmo tempo em que as esperanças para mãe e filho renascem a espera de um futuro iluminado, a viagem culminou no destino com o choro do bebê, que, para a narradora, não tinha mais vida, evidenciado, assim, um acontecimento inesperado. Dessa forma, a travessia representou uma transformação, ou uma mudança da morte para a vida, sendo o sentido inverso ao que ocorre em *Outra volta do parafuso*, mas não deixando de relacionar a viagem no barco com a questão do outro mundo.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30286

Outra obra que exemplifica tal percurso, como *Outra volta do parafuso* e "Natal na Barca", é o romance *O conto da ilha desconhecida*, do escritor português José Saramago, no qual, suscintamente, temos um personagem homem inquieto com as coisas cotidianas e banais e que deseja sair em busca do novo e desconhecido; para tanto, vai até seu rei para pedir que lhe desse um barco:

> **Rei**: Que é que tu queres? Por que foi que não disseste logo o que querias? Pensarás tu que eu não tenho mais nada que fazer?
>
> **Homem do barco**: Dá-me um barco.
>
> **Narrador**: O assombro deixou o rei tal ponto desconcertado, que a mulher da limpeza se apressou a chegar-lhe uma cadeira de palhinha, a mesma em que ela própria se sentava quando precisava de trabalhar de linha e agulha, pois, além da limpeza, tinha também à sua responsabilidade alguns trabalhos menores de costura no palácio, como passajar as peúgas dos pajens. Mal sentado, porque a cadeira de palhinha era muito mais baixa que o trono, o rei estava a procurar a melhor maneira de acomodar as pernas, ora encolhendo-as ora estendendo-as para os lados, enquanto o homem que queria um barco esperava com paciência a pergunta que seguiria:
>
> **Rei**: E tu para que queres um barco, pode-se saber?
>
> **Homem do barco**: Para ir à procura da ilha desconhecida.
>
> **Rei** (disfarçando o riso): Que ilha desconhecida?
>
> **Homem do barco**: A ilha desconhecida.
>
> **Rei**: Disparate, já não há ilhas desconhecidas!

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30286

> **Homem do barco**: Quem foi que te disse, rei, que já não há ilhas desconhecidas?
>
> **Rei**: Estão todas nos mapas.
>
> **Homem do barco**: Nos mapas só estão as ilhas conhecidas.
>
> **Rei**: E que ilha desconhecida é essa de que queres ir à procura?
>
> **Homem do barco**: Se eu to pudesse dizer, então não seria desconhecida.
>
> **Rei** (sério): A quem ouviste tu falar dela?
>
> **Homem do barco**: A ninguém.
>
> **Rei**: Neste caso, por que teimas em dizer que ela existe?
>
> **Homem do barco**: Simplesmente porque é impossível que não exista uma ilha desconhecida. (SARAMAGO, 2012, p.7-8 - grifos do autor)

Quando o rei cede um barco ao homem, este se lança ao mar para navegar e avançar para um objeto de desejo e realização, o qual é alcançado no momento em que a ilha que acreditava existir era o próprio barco em que navegava. Dessa maneira, pela incapacidade que o indivíduo tem de percepção do desconhecido, mesmo que próximo, "é necessário sair da ilha para ver a ilha, que não nos vemos se não saímos de nós" (SARAMAGO, 1998, p.41). Sendo assim, a viagem e a travessia nessa história também atestam a possibilidade da transformação e mudança, que, nesse caso, ocorre com o personagem.

Como pudemos ver, a simbologia barco é importante para compreendermos as razões pelas quais se realiza uma travessia, tendo em vista que é o meio de transporte que simboliza o percurso

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30286

da vida e da morte, o que também pode representar uma viagem de uma margem à outra, seja num rio, num mar, ou ainda num lago como ocorreu no romance analisado neste trabalho, *Outra volta do parafuso*. Como vimos, a travessia de Flora que se cumpriu no lago de Bly, assim como ocorreu na mitologia grega, reforça significativamente as suspeitas da preceptora. Se, na mitologia, as almas dos mortos atravessam as margens para alcançar o outro mundo, no romance de Henry James, a travessia de um lago leva ao encontro de figuras fantasmagórica, reforçando as convicções da narradora-personagem.

Dessa forma, ao se ter o barco para fazer a travessia e adentrar ao outro mundo, é possível inferir que, nesse processo, também se confirma o efeito transformador das personagens quando, além de atravessarem de uma margem para outra, há a travessia de um mundo para outro – evidenciando um espaço regido por leis sobrenaturais e insólitas – como uma metáfora que "pode permitir aquelas repentinas e inquietantes passagens de limite e de fronteira que são características fundamentais da narrativa fantástica", conforme atesta Ceserani (2006, p.71).

Isso posto, a análise apresentada neste trabalho estaria muito próxima da categoria do Fantástico-maravilhoso se nós, leitores, aceitássemos as convicções da preceptora. Entretanto, a ambiguidade fundamental do texto, como apresentado anteriormente, permanece, uma vez que uma visão distorcida dos acontecimentos, por parte da preceptora, não deve ser descartada, sobretudo se levarmos em consideração sua atração pelo seu patrão desde que o conheceu. De qualquer forma, os significados possíveis entre a associação mítica e a imagem da travessia do lago

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30286

de Bly possibilitaram ampliar a leitura do romance de Henry James, especialmente, pela maneira como as personagens e, também, os leitores são levados a encarar os eventos relatados na narrativa, permitindo a atribuição de um sentido sobrenatural e influenciando a maneira como se interpretam os fantasmas, principalmente, no caso da preceptora, como na ocasião em que ela adjetivou o lago como Mar de Azov.

REFERÊNCIAS

BULFINCH, Thomas (2002). *O livro de ouro da mitologia:* (a idade da fábula) histórias de deuses e heróis. 26.ed. David Jardim Júnior (Trad.). Rio de Janeiro: Ediouro Publicações.

CESERANI, Remo (2006). *O fantástico*. Nilton César Tridapalli (Trad.). Curitiba: Editora UFPR.

GUTMAN, Guilherme (2005). "The turn of the screw: sobre Henry James, William James, cérebros e fantasmas". In: *Alea: Estudos Neolatinos*, 7(1), 79-100. In http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2005000100006. Acesso em 07.Jul.2016.

JAMES, Henry (2010). *Outra volta do parafuso*. Brenno Silveira (Trad.). São Paulo: Abril.

OLIVEIRA, Aline Maria Magalhães de (2010). "Viagens e viajantes na literatura: a travessia de Guimarães Rosa". In: *Revista Urutágua – acadêmica multidisciplinar – DCS/UEM*, n.22, p.53-65. In http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Urutagua/article/viewFile/9532/6308. Acesso em 07.Jul.2016.

POUZADOUX, Claude (2001). *Contos e lendas da mitologia grega.* São Paulo: Companhia das Letras.

SANTOS, Eduardo Consolo dos (2011). "A presença de Átila na Canção dos Nibelungos: uma análise da maneira como o grande chefe huno foi retratado no épico germânico". In: *Revista Brathair,* 11(1), p.81-94. In http://ppg.revistas.uema.br/index.php/brathair/article/view/699/619. Acesso em 15.Jun.2016.

SARAMAGO, José (1998). *O Conto da Ilha Desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30286

_____ (2012). *O Conto da Ilha Desconhecida: Roteiro para Leitura Dramática*. São Paulo: Instituto Braudel. In http://www.circulosdeleitura.org.br/site/wp-content/uploads/2012/06/LD_Conto_da_Ilha.pdf Acesso em 10.Jun.2017.

TELLES, Lygia Fagundes (1982). "Natal na barca". In: *Antes do baile verde: contos*. 7.ed. Rio de Janeiro: José Olympio. p.74-78.

TODOROV, Tzvetan (2006). *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva.

_____ (1975). *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30049

05

O SONHO DE GREGOR SAMSA

Lívia Penedo Jacob (UERJ)

Recebido em 28 set 2017.
Aprovado em 24 out 2017.

Lívia Penedo Jacob é Doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada na UERJ (2016-2020). Mestre em Linguística pela PUC Rio com apoio financeiro do CNPQ (2008-2010), tendo pesquisado formação de palavras e teoria lexical. Graduou-se e licenciou-se em Letras Português-Literaturas pela UERJ (2003-2007) quando foi bolsista do Programa de Estudos Galegos (PROEG). Atualmente pesquisa Literatura Contemporânea com ênfase em pós-colonialismo e alteridades na literatura indígena e nos autores Bernardo Carvalho e Milton Hatoum.

Resumo: Neste artigo, empreenderei uma leitura crítica sobre "Samsa Apaixonado", do escritor japonês Haruki Murakami, conto que se encontra em *Homens sem Mulheres*, livro homônimo a um título de Ernest Hemingway e cuja contextualização cultural buscarei explicar a partir das conclusões publicadas em *The Fantastic in Japanese Modern Literature*, de Susan Napier. Em "Samsa Apaixonado", um inseto acorda metamorfoseado em Gregor Samsa durante certa manhã. A intertextualidade explícita com *A Metamorfose* de Franz Kafka enseja uma série de reflexões sobre as implicações de um texto fantástico construído a partir de referências textuais canônicas da própria ficção fantástica. Procuro explicitar, então, o significado desta meta-metamorfose, correlacionando-a com estudos de Todorov e Roas sobre esse gênero literário e a

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30049

partir das leituras referenciais à obra kafkiana feitas por alguns autores tais como Camus, Flusser, o próprio Todorov, dentre outros.
Palavras-chave: Haruki Murakami; Kafka; Metamorfose; Literatura Fantástica.

Abstract: In this paper, I present a critical view over "Samsa in love", by Haruki Murakami. This short story is part of Murakami's *Men without women*, a book whose title is a reference to Ernest Hemingway's same name book, provoking the misunderstanding that as lectors, we are facing a Western publication. Thus, to understand this story under a cultural Japanese point of view, I used as theoretical background, *The Fantastic in Japanese Modern Literature*, by Susan Napier. According to the first paragraph of "Samsa in love": "He woke to discover that he had undergone a metamorphosis and become Gregor Samsa". The intertextuality with Kafka's Metamorphosis is a renewal, once this is a fantastic fiction created from canonical references of Fantastic Literature. Therefore, I try to explain the meaning of this meta-metamorphosis, correlating it to Todorov's and Roa's points of views. Yet, I retake some canonical lectures on Kakfa's metamorphosis written by Camus, Vilém Flusser and Torodov.
Keywords: Haruki Murakami; Kafka; Metamorphosis; Fantastic Literature.

Se ainda vivêssemos na época das fotografias feitas com películas, poderíamos dizer que "Samsa Apaixonado", de Haruki Murakami, é o negativo de *A Metamorfose*, de Franz Kafka. A analogia, porém, não pode ser aplicada porque as metáforas envelhecem. Ou se tornam baratas. Mas nem todas.

É nesse sentido que a criação do escritor japonês é uma ode à perenidade da mais famosa das obras do tcheco que fora

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30049

considerado por Nabokov "o maior autor da língua alemã". O estado de permanência atravessa a narrativa e toca o personagem-corpo da obra, Gregor Samsa, que ressurge no texto de Murakami meta-metamorfoseado. A transformação dessa vez se dá surpreendentemente na ordem inversa: um inseto acorda um dia convertido em Gregor Samsa.

A construção narrativa intertextual torna-se plenamente plausível porque em *A Metamorfose* a morte do inseto é consentida, ocorrendo um "falecimento voluntário" ou uma mera "saída de cena" de Gregor. Assim, "Samsa Apaixonado" pode ser lido como uma hipótese imaginativa sobre o texto kafkiano – o inseto não teria morrido e se desmetamorfoseia. O conto integra a compilação *Homens sem Mulheres*, cujo título faz alusão explícita à obra homônima de Ernest Hemingway. Na variada produção de Haruki Murakami, aliás, não são poucas as referências ocidentais, muitas vezes voltadas à arte pop contemporânea. Na referida obra, por exemplo, os títulos de dois contos – "Drive my car" e "Yesterday" – remetem o leitor a músicas do conjunto britânico The Beatles.

Kafka à beira mar, publicado no Japão em 2002 e no Brasil em 2008, é obra anterior de Murakami que faz menção ao autor tcheco. O título traz o nome do principal personagem do romance: Kafka Tamura, um jovem criado sem mãe que foge de casa para encontrar sua genitora e escapar do relacionamento conturbado estabelecido com o pai. Embora o romance seja lido sob a ótica do fantástico e dialogue indiretamente com *O Veredicto* e *Carta ao Pai*, *Kafka à beira mar* apenas referencia a obra de Franz Kafka, enquanto "Samsa Apaixonado" a reverencia, reelaborando-a com extrema delicadeza.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30049

A primeira frase do conto de Murakami é uma paráfrase, e soa tão inusitada quanto a abertura de *A Metamorfose*: "Quando certa manhã acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado em Gregor Samsa" (MURAKAMI, 2015, p.97). Todo o cenário do quarto de Gregor durante os momentos finais de sua vida é reconstruído à perfeição na narrativa e, desta forma, o inseto acorda homem em um ambiente já sem mobília, fragmentado e enodoado. "Desinsetizado", Gregor assume que nada sabe: "Então, antes de me tornar Gregor Samsa, quem fui eu? O que fui eu?" (MURAKAMI, 2015, p.97).

Esse é o primeiro ponto de contato entre o Gregor Samsa de Murakami e o de Kafka. Em *A Metamorfose*, o excessivo conhecimento de Gregor o conduz à tragédia, pois quanto mais ciente de sua situação, de seu corpo metamorfoseado, da realidade familiar e social na qual estava inserido, mais sua condição abjeta se explicita e se agrava, ficando ao fim relegado à miserabilidade de uma não existência. Conforme relembra Helio Pellegrino: "Gregor Samsa é um alienado que, no ato de sê-lo, assume sua alienação e a esgota, exprimindo-a toda, ao mesmo tempo que desmascara as forças alienantes que a esmagam" (1968, s/p). O Gregor Samsa de Haruki Murakami, em oposição, parece se respaldar em uma inocência pueril ao assumir a ignorância de estar no mundo. Mas a pergunta filosófica – "quem eu era antes da metamorfose?" – é a dúvida que permeia toda a obra de Kafka e que se repete em Murakami.

A esse respeito, Juliano Garcia Pessanha, em texto que escreveu adotando como voz narrativa de primeira pessoa a própria figura de Kafka, revela a recorrência da questão existencialista na obra do autor:

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30049

> Ontem mesmo, lá no bar, com o Werfel, o Max[1] e os outros, eu os via tanto que me assustava!! Eu os percorri um a um e fui soletrando a identidade deles até que chegou a minha vez e eu percebi que seria impossível dar a mim mesmo alguma localização. Levantei-me e fui até o banheiro e pude, então, perceber que o meu umbigo era um ponto de interrogação. E mais, ao olhar melhor e mais detidamente para meu umbigo, notei que nele se abria um buraco sem fim. (2015, s/p)

Seguindo essa lógica, na obra de Kafka, o inseto se dá conta de quem era a partir da perda de sua identidade, ou seja, ele existe por meio daquilo que deixou de ser. É com sua transformação em inseto asqueroso que Gregor Samsa compreende a posição desprezível que ocupou ao longo dos anos no seio de sua família, sendo visto tão somente como mero sustentáculo econômico e tendo suas necessidades emocionais ignoradas. Em seu ambiente de trabalho, Gregor igualmente se reduz a uma força produtiva que, a partir do momento que se torna inválida, é totalmente descartada pelo sistema de produção capitalista. Em decorrência dessa consciência, em *A Metamorfose* o nojo inicial causado pela figura repugnante de um inseto gigantesco vai lentamente sendo transferido para os demais personagens da história que revelam toda a sua crueldade e frieza. A empatia do leitor para com o inseto, algo que seria inicialmente impensável, é construída ao longo da leitura, na medida em que o autor estabelece a incerteza de nossas relações como única certeza possível. No mundo em que o sólido se desmancha no ar, a consciência de que estamos cercados exclusivamente pela fragilidade dos elos sociais, revela a inevitabilidade de que, cedo ou tarde, cairemos em um abismo.

1 Franz Viktor Werfel e Max Brod, ambos escritores e amigos de Kafka.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30049

Porque o leitor é conduzido a crer na plausibilidade e na naturalização de uma situação absurda, torna-se inevitável o riso inicial, dado o ridículo de alguém, algum dia, acordar transformado em um inseto. Esse riso, porém, contém uma autoironia, pois se Gregor só soube quem ele era depois de não mais sê-lo, não sabemos, então, quem somos. E provavelmente nunca o saberemos, só nos restando o choro ou a gargalhada. Reside aí um elemento evidente de humor judaico que na ficção kafkiana se torna extremamente refinado.

Sobre esse tipo de humor, no artigo "Jewish? You Must be joking" (2009), Linda e Hershey Friedman afirmam que os judeus não constituem uma raça, uma vez que geneticamente não estão ligados por traços de DNA característicos. Por outro lado, tampouco se pode falar em uma "cultura judaica" exclusiva que integre todos aqueles que se denominam judeus. Indo além, os autores estabelecem que nem mesmo uma fé comum pode ser apontada como interseção entre as diferentes pessoas desse grupo, uma vez que há vários judeus, a exemplo de Kafka, que são ateus e não compartilham das crenças talmúdicas. Os Friedman concluem que somente as práticas ritualísticas cotidianas conhecidas pelas comunidades geram identificação entre estas e, para além desse elemento, apontam a literatura (não religiosa) e o senso de humor judaico como um elemento coesivo:

> Então, talvez os judeus não possam ser bem definidos como raça, religião coesa, cultura própria nem nação. Nós, porém, nos identificamos uns com os outros – certamente porque nos opomos ao anti-semitismo. De alguma forma, estamos conectados pela noção de legitimidade

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30049

> de certos rituais – quer os pratiquemos ou não, quer acreditemos neles ou não; ou ainda por uma história de opressão compartilhada, e de alteridade; pode ser ainda por uma literatura comum – pois afinal de contas, somos pessoas literatas; outro motivo seria o senso de humor compartilhado. (2009, p.10 - tradução minha)[2]

Essa forma de humor, calcada na auto-ridicularização por parte daquele que é oprimido objetivando revelar sutilmente a ridicularização ainda maior do sujeito opressor, está presente em *A Metamorfose*. Justamente por isso, conta-se que quando o autor leu a novela pela primeira vez a seus amigos, a zombaria teria sido generalizada. Junte-se a esse fato conhecido, outro. Para Gustav Janouch, Kafka teria dito que a história não se tratava de uma confissão. Posteriormente, porém, teria declarado que a novela se referia aos percevejos de sua família e não a si mesmo[3], declaração que por si só constitui extremo deboche, visto que não se fala da família a qual se pertence sem falar em nome próprio – o que em Kafka, aliás, é renitente[4]. Mas o inseto de Murakami difere do inseto de *A Metamorfose*, pois após se metamorfosear em gente, se vê em sua própria casa, sem que lá encontre nenhum membro familiar.

2 No original - So, perhaps Jews are not quite a defined race, not quite a cohesive religion, not quite a distinct culture, not quite a nationality. We are, however, an identifiable people (am) – certainly, to the anti-Semite. Somehow, we are connected to each other be it by recognized ritual, whether we all do these rituals or not, whether we all believe in what we're doing or not; be it shared history of oppression and otherness; be it a common literature – we are, after all, the people of the book; be it by a shared sense of humor.

3 KAFKA: 2016, pp 22. Ver nota do tradutor.

4 Muitos teóricos veem a figura de Kafka em vários de seus personagens. O quarto de Samsa, por exemplo, se assemelha ao quarto onde viveu o autor. Muitos de seus personagens também parecem referenciá-lo nos nomes que carregam como Joseph K (Kafka?) de *O Processo* e o personagem de *O Castelo*, apresentado simplesmente como K.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30049

A famosa frase de Gide – "famille je vous hais"[5], não se aplica, portanto, ao ditoso "percevejo" transmutado em Samsa. Nesse universo paralelo ao de Kafka, o homem recém-nascido ou renascido percebe que à sua volta "não havia ninguém. Tudo estava silencioso como o fundo do oceano" (MURAKAMI, 2015, p.99). Sem família, o mundo de Samsa entra em um profundo equilíbrio, uma perfeição celestial, similar àquela vivida por personagens de contos de fadas. É assim, por exemplo, que ao sentir fome, ele apenas se dirige à sala de jantar, onde encontra cinco pratos de refeição magicamente postos: "O café da manhã estava pronto, as pessoas estavam prestes a iniciar a refeição, mas de repente ocorreu algo inesperado, e todas elas se levantaram e foram para algum lugar — era essa a impressão que dava. E não tinha passado muito tempo desde então" (MURAKAMI, 2015, p.99).

Dentre as possibilidades de leitura que insurgem, pode-se depreender inicialmente que Murakami estaria retratando o retorno do Gregor Samsa kafkiano à sua forma humana original. Essa parece ser a suspeita do narrador, que aposta na memória do personagem para justificar por que esse conhecia intuitivamente a necessidade de cobrir sua nudez: "Por alguma razão ele sabia disso. Não era nenhuma suposição, nenhum conhecimento, era pura percepção. Samsa não sabia de onde, nem por qual canal vinha essa percepção. Talvez fosse parte da lembrança que voltava" (MURAKAMI, 2015, p.99-100 - grifo meu). No entanto, o *status quo* do protagonista de *A Metamorfose* não existiria em uma casa vazia e sem as obrigações laborais rotineiras. A partir da leitura da obra tcheca, seria então mais coerente entender "Samsa Apaixonado"

5 Família, eu vous odeio. A frase está na obra *Les nourritures terrestres e les nouvelles nourritures* de 1897, traduzida para o português como "Os frutos da Terra".

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30049

como pertencente a um imperturbável universo onírico. Outro trecho, aliás, descreve um estado de confusão mental similar àquele experimentado durante o sono: "Parecia que ele observava o próprio presente estando no futuro, como se fosse uma lembrança: havia essa estranha dualidade do tempo. Parecia que a experiência e a lembrança circulavam dentro de um ciclo fechado, indo e vindo" (MURAKAMI, 2015, p.100).

Em "O parasita da família", Modesto Carone (2007, p.237), tradutor de Kafka, enfatiza que quando Samsa pergunta, ao se dar conta que se transformou em inseto – "o que aconteceu comigo?" –, o narrador é categórico em afirmar que "não era um sonho". Nos dizeres de Todorov, "O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural". (TODOROV, 2006, p.147). Assim, a impertinência do "sonho" na obra de Kafka é relevante para mantê-la no plano do universo fantástico, não a trazendo de volta para uma estética realista. No conto japonês, no entanto, a hipótese do sonho não inviabilizaria o viés maravilhoso da história narrada; ao contrário, o potencializaria, pois se trataria do sonho de um personagem cânone da literatura fantástica. No entanto, Murakami também revela que: "Ele acordara nesse colchão como Gregor Samsa. Não era sonho" (2015, p.104).

A narrativa de Murakami é, portanto, uma fantasia sobre o fantástico, pois, se acordar transformado em inseto é algo inverossímil para nossas crenças, o mesmo pode ser dito sobre a transformação súbita de um inseto em ser humano. Mas Murakami é duplamente fantástico porque igualmente inverossímil quando lido a partir da realidade kafkiana com a qual dialoga, ou seja, aquela

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30049

construída em *A Metamorfose*, na qual o retorno do protagonista à forma humana é uma absoluta utopia. "Samsa apaixonado" não se pretende uma extensão da novela tcheca, mas é desta uma intenção, ou seja, trata-se de um conto sobre a obra kafkiana, porém não se limita à mesma.

Retomando a questão familiar, em *A Metamorfose*, a redenção do personagem principal só ocorre a partir de sua própria emulação, muito embora fosse ele um animal que não se prestava ao sacrifício[6]. Paradoxalmente, somente a sua morte garante um final feliz para a história, tanto para ele, que se liberta do peso de existir, como para os parentes, para quem ele havia se tornado um fardo. Em "Samsa Apaixonado", quem aparentemente morre é a família do protagonista. Ou dessa vez, são eles que saem de cena, talvez partindo em uma viagem de verão, tal como na narrativa original, e não retornando mais. Sozinho e sem memória dos fatos anteriores à sua metamorfose, Gregor Samsa coloca um roupão para se livrar do frio e cobrir sua nudez. Abre a porta de sua casa, sem ter plena ciência de nenhum dos atos que pratica, quando a campainha toca. Entra em contato, então, com uma moça que ali estava, uma prestadora de serviços que combinara preteritamente com seus pais o conserto de uma das fechaduras da casa. A chaveira, contraponto feminino do único personagem da história, não é descrita como feia, já que o narrador não toma como ponto de vista o conceito estético vigente no mundo atual. Ela é, então, narrada tão somente como uma mulher de aparência juvenil, na faixa dos

6 Nos dizeres de Modesto Carone, a palavra que define Gregor Samsa no primeiro parágrafo da novela kafkiana – Ungeziefer – traduzido para o português como "inseto monstruoso", também possui o sentido original pagão de "animal inadequado ou que não se presta ao sacrifício". C.F. CARONE: 2007, p.242.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30049

vinte anos, baixinha e corcunda que eventualmente contorcia o corpo devido à sua deficiência física, em uma imagem que nos remete ao movimento de um inseto: “Quando fazia isso, os braços se moviam para todos os lados, como quem pratica uma forma diferente de natação. Por alguma razão esse movimento fascinou e perturbou muito o coração de Samsa” (MURAKAMI, 2015, p.105).

O coração de Samsa se perturbou e seu corpo reagiu por meio de uma ereção. Em meio a seu estado de letargia, o personagem ignora o que estaria de fato acontecendo, mas sua “protuberância” é quase que imediatamente percebida pela mulher. Segue-se a esse fato um diálogo absolutamente *nonsense*, em que os dois personagens, desprovidos de cascas, se apresentam tal qual são. Samsa está naturalmente despido, pois é dotado de nada, somente de seu pênis. Além do próprio falo que fala a si e ao mundo a localização de sua potência criativa, o personagem não possui nenhuma outra referência que o situe no mundo onde se encontra, já que aparentemente perdeu sua memória e não sabe o que era antes de ser inseto. A mulher, por sua vez, ameaçada pela imagem do pênis ereto sob o roupão, expõe agressivamente seus medos e traumas, revelando-se vítima de abusos masculinos: “Eu tenho quatro irmãos mais velhos que não prestam, e desde que eu era pequena cansei de ver essas coisas. Eles acham engraçado e me mostram de propósito. Eles não prestam mesmo. Então posso dizer que estou acostumada” (MURAKAMI, 2015, p.106).

Notamos, aqui, uma inversão curiosa. Ora, a tradição literária de diversas culturas reservou ao feminino o lugar de passividade, dentro do qual haveria a obrigação de recolhimento e de aceitação contínua de todas as imposições masculinas. O útero acabou por

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30049

ser associado ao local de entrada ou saída daquilo que é sujo ou mesmo de transmutação e purificação do mundo[7]. Mas Samsa ouve placidamente a mulher, sem a ela reagir, servindo-lhe de depósito para a confissão das injustiças e discriminações que sofreu por conta de sua deficiência. O comportamento masculino, ao contrário do que se poderia supor, não se reveste, nesse caso, de nenhuma passividade: o pênis de Samsa se mantém ereto durante toda a presença da mulher sem nenhuma intimidação, se assemelhando aos misteriosos monumentos fálicos de adoração religiosa existentes na Antiguidade. O órgão se erige em sinal de paz, sem qualquer violência, e ao se manter impassível diante da defesa feminina, demostra sua disposição a aguardar pacientemente por aquilo que deseja. Ao perceber a espontaneidade e a ingenuidade de Samsa, que responde seus insultos sem reagir aos mesmos, a mulher vai aos poucos abrandando sua postura encouraçada, podendo-se dizer que ela mesma começa, então, a também se metamorfosear e a abrir seu casulo: "seu tom de voz já não era tão frio como antes" (MURAKAMI, 2015, p.107).

Acredito na necessidade de salientar que "Samsa Apaixonado" tem por cenário uma Praga sitiada, sendo-nos possível precisar o espaço da narrativa, mas não exatamente o tempo em que ocorre[8].

7 Nesse sentido, podemos pensar em narrativas fantásticas contemporâneas da cultura japonesa que apresentam mulheres parindo aliens. Vide NAPIER (1996) sobre *Poruno Wakusei no Sarumonera Ningen*, de Yasutaka Tsutsui.

8 Algumas possibilidades: 1) Resistência tcheca aos nazistas em 1942 que afetou principalmente as cidades de Lidice e Lezaky, tendo levado mil judeus a um campo de concentração. 2) Invasão em 1968 da antiga Tchecoslováquia pelos países membros do Pacto de Varsóvia a fim de deter a Primavera de Praga. 3) Menos provável, mas também possível é que a referência seja ao "Bombardeio de Praga", episódio que ocorreu em 1945 quando as forças aéreas norte-americanas atacaram a cidade, matando milhares de pessoas. Posteriormente o bombardeio fora declarado "uma falha". A "ocupação" e "estado de sítio" descrito na obra pode, ainda, não possuir nenhum paralelo histórico e ser totalmente ficcional.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30049

Esse elemento é assaz relevante porque Susan Napier em *The Fantastic in Modern Japanese Literature*, estudo que empreendeu sobre as narrativas fantásticas publicadas no Japão até os anos 90, estabelece uma divisão de ordem temática entre as produções anteriores à segunda guerra mundial e aquelas que sucederam àquele período histórico:

> Enquanto que no pré-guerra as mulheres (retratadas na ficção japonesa) ofereciam uma alternativa à modernização, tanto na forma ativa das heroínas vingativas de Kyoka como mais passivamente nas produções de Tanizaki e Soseki que conectaram a imagem da mulher à natureza e à tradição japonesa, a mulher na ficção produzida no pós-guerra não parece oferecer qualquer oportunidade nem de vingança contra o mundo moderno, nem como forma de escapismo. Ao contrário, as mulheres aparentemente se converteram no "outro", inalcançável e até demoníaco[9]. (1996, p.57 - tradução minha)

A escolha de um cenário bélico para ambientar a história, portanto, não é infundada, já que a ficção fantástica japonesa contemporânea, portanto, é marcada por uma dicotomização quanto à identidade de gênero iniciada após a explosão das bombas de Hiroshima e Nagasaki. As mulheres passam a ser retratadas pelos autores como seres grotescos, metamorfoseados, deformados ou alienígenas e fantasmas ameaçadores. Em outro paradigma, reside a recorrência de personagens masculinos sem mulheres, por vezes

9 No original: "Whereas in the prewar period women offered an alternative to modernization, either actively in the form of Kyōka's avenging heroines, or more passively in the works of Tanizaki and Sōseki which linked women to nature and the traditional Japanese past, women in the fiction of the postwar period do not seem to offer opportunities for either vengeance against the modern or escape from the modern. Instead, women seem to have become increasingly Other, unreachable, even demonic".

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30049

sentimentalmente marcados pela desilusão de relacionamentos passados. A escrita empreendida por autoras, por seu turno, tangencia a mesma problemática, porém, nesse caso, são os personagens masculinos que se apresentam como figuras paternas ausentes ou se materializam em amores não correspondidos: "Nos trabalhos examinados nesse capítulo, produzidos por escritores e escritoras, todas as formas de amor, desde a maternal à sexual, parecem ter se tornado grotescas paródias de si mesmas, enfatizando a falta de conexão entre os seres humanos"[10] (NAPIER, 1996, p.59 - tradução minha).

A análise de Napier, embora publicada há mais de duas décadas, condiz perfeitamente com as produções mais recentes de Murakami. O livro *Homens sem mulheres*, conforme o próprio título anuncia, comporta uma série de contos cuja temática versa justamente sobre a solidão masculina e o fracasso das relações matrimoniais. "Samsa Apaixonado" é exceção ao tom pessimista da obra. Napier, aliás, classifica Murakami como um autor que foge aos padrões da ficção japonesa por ela analisada, por apresentar, em alguns momentos, uma visão mais colorida sobre a realidade: "Alguns retratos positivos das mulheres existem na fantasia contemporânea de autores masculinos, certamente, e mais explicitamente nos trabalhos de Murakami Haruki, cujas mulheres são notáveis pelas personalidades independentes que possuem"[11] (NAPIER, 1996, p.59 - tradução minha). Essa perspectiva mais branda sobre a vida

10 No original: In the works examined in this chapter, by male and female writers, all forms of love, from maternal to sexual, seem to become grotesque parodies of themselves, emphasizing the lack of connection between human beings.

11 "Some positive portrayals of women do exist in contemporary male fantasy, of course, most notably in the works of Murakami Haruki, whose women are memorable for possessing their own independent personalities".

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30049

é sentida no conto aqui analisado, especialmente quando o Samsa Harukiano é contraposto ao de Kafka.

A despeito das diferenças delimitadas, no entanto, nas duas obras encontramos o elemento primordial da literatura fantástica segundo definição cunhada por Roas: "A meu ver, o que caracteriza o fantástico contemporâneo é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade" (2014, p.67). Mas é preciso, claro, levar em conta as singularidades da literatura fantástica japonesa, muito bem rememoradas por Napier:

> A literatura fantástica japonesa explora mais do que qualquer outro gênero aquilo que é provavelmente o mito mais importante do Japão moderno. Esse mito segundo o qual o Japão é uma sociedade puramente hierárquica, estável, dentro da qual todos conhecem o lugar que ocupam e as autoridades demonstram saber o que é melhor. O fantástico japonês, desde a literatura tradicional aos populares mangás, subvertem esse mito em diversos níveis[12]. (1996, p.222 - tradução minha)

Os parâmetros de definição sobre o fantástico na literatura começaram a ser discutidos a partir do estudo de Todorov com a publicação da obra *Introduction à la littérature fantastique*, publicado em 1970. Muito do que escreveu o autor, acabou por ser contestado por aqueles que o sucederam. Cito novamente Roas e Napier. Roas define como incompleta a análise de Todorov sobre a

12 "Contemporary Japanese fantasy explodes out of any single genre to take on what is perhaps the central myth of modern Japan. This myth is that Japan is a purely hierarchical, stable society in which all know their place and authority figures know what is best. The Japanesefantastic, from pure literature to popular manga, subverts this myth on every level".

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30049

obra de Kafka: "Todorov (...) não leva em conta que a inexistência de espanto, de inquietude, nos personagens não quer dizer que o leitor não se surpreenda diante do que é narrado" (ROAS, 2014, p.65). Napier, por sua vez, assume que a obra inaugural sobre o fantástico não deu conta de todo o desenvolvimento desse tipo de literatura, embora reconheça a sua relevância:

> Conforme já apontado por muitos críticos de Todorov, sua teoria, embora brilhante, é extremamente limitadora. Poucos trabalhos podem de fato manter a hesitação fantástica ao longo de todo o texto. O interessante, contudo, é que a literatura japonesa possua alguns exemplos sublimes desse tipo [...]. (1996, p.7 - tradução minha)[13]

Ainda que a visão de Todorov sobre Kafka seja contestada por autores como Roas, as análises sobre a obra do autor tcheco anteriores à publicação de *Introduction à la littérature fantastique* eram mais limitadas às questões subscritas aos temas religiosos que lhe são pertinentes. O texto de Camus "A esperança e o absurdo na obra de Franz Kafka", publicado em 1943, envereda por essa ótica, podendo o mesmo ser dito sobre a leitura empreendida pelo filósofo tcheco Flusser em "Esperando por Kafka", texto de 1961. A exemplo:

> A teologia que esta mensagem descortina diante de nossa visão estarrecida tem vários pontos de contacto com as teologias das nossas religiões tradicionais, mas se distingue delas quanto ao seu clima: o clima da vida humana é o da angústia não mitigada por qualquer esperança, e o clima das hostes divinas é o nojo. (FLUSSER, 1961. s/p)

13 As many critics of Todorov have pointed out, his theory, although brilliant, is an extremely limiting one. Few works can actually maintain the fantastic hesitation throughout the entire text. Interestingly, however, Japanese literature contains some superb examples of this type [...].

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30049

Todorov foi, então, o primeiro a chamar a atenção para o fato de que *A Metamorfose* de Kafka não devia ser lida como mera alegoria textual, o que serviu para estabelecer novos parâmetros de estudo sobre a obra:

> Pode-se certamente propor várias interpretações alegóricas do texto; este porém, não oferece nenhuma indicação explícita que confirme esta ou aquela. Já se disse muitas vezes à propósito de Kafka: suas narrativas devem ser lidas antes de tudo como narrativas, no nível literal. O acontecimento descrito em "A Metamorfose" é tão real quanto qualquer outro acontecimento literário. (2007, p.180)

A Metamorfose, portanto, é muito mais antítese[14] do que metáfora, pois apresenta dentro de um mundo aparentemente real, aquilo que a ele se opõe. A inverossimilhança e o absurdo acabam por parecer tão naturais que nos fazem questionar o que venha a ser a realidade dentro da qual estamos inseridos. Mas o oposto da contradição antitética não é a tese e sim a tautologia. Por isso, o mundo onde está situado o Gregor apresentado por Haruki Murakami não é um mundo lógico, mas um mundo tão ilógico quanto o de Kafka, e que, de certa forma, equivale paralelamente a este, embora pelo lado reverso.

E como esses universos se tangenciam? Tanto o Gregor Samsa kafkiano quanto o harukiano são corpos explicitados. Em *A Metamorfose*, trata-se de um corpo gigantesco, que representa a morte, a impotência, a passividade. O grotesco que não pode ser escondido. Gregor, o inseto, não possui mais presente nem futuro, somente o passado que ignorou anteriormente e com o qual precisa

14 Em grego, "aquilo que está oposto à criação", do ἀντί "contra" + θέσις "posição".

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30049

dramaticamente lidar a partir de sua transformação em criatura repugnante. Essa morte advém, em partes, da sua incapacidade em suportar as relações familiares conturbadas que o cercam. Em "Samsa Apaixonado", o corpo floresce cheio de vitalidade, resvalando um potencial para a criação ativa de uma nova realidade: "este mundo aguardava o seu aprendizado", conclui o autor ao final do conto. Samsa conquista sua independência e, sem sua família, é um pênis ereto que não pode ser escondido. Ele está vivo em um mundo já morto, assolado por uma guerra, segundo lhe revela a chaveira: "Mas a cidade está cheia de soldados armados, e grandes tanques de guerra estão parados em vários lugares. Há postos de controle em todas as pontes, e muitas pessoas estão sendo presas" (MURAKAMI, 2016, p.106). Onde há tanques apontados para todos os lados, Gregor aponta seu pênis em sinal de paz, como símbolo de criação de um mundo melhor possível, ou ao menos, um mundo outro.

Em Haruki Murakami, enxergo o desenvolvimento de um viés da obra de Kafka devidamente notado por Flusser ("Esperando por Kafka") e por Camus; o chamado do leitor à esperança:

> Kafka recusa a seu deus a grandeza moral, a evidencia, a bondade, a coerência, mas é para melhor se lançar em seus braços. O absurdo é reconhecido e aceito, o homem se resigna a isso e, desde esse instante, sabemos que ele não é mais absurdo. Nos limites da condição humana, que esperança é maior do que aquela que permite escapar a essa condição? Uma vez mais percebo que o pensamento existencial, contra a opinião dominante, é composto de uma esperança desmesurada, aquela mesma que, com o cristianismo primitivo e a anunciação da boa nova, sublevou o mundo antigo. (CAMUS, 1943, s/p)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30049

Samsa renasce, na ficção de Haruki, como uma espécie de louco apaixonado, não apenas por uma mulher, mas pela vida, tal qual ela é, cheia de erros. A cidade está em guerra e a mulher que o atrai possui uma deficiência física. Ainda assim, Samsa não teme existir para o que está se aniquilando, pois se trata agora, não mais de um inseto asqueroso, mas de um *outsider* que vive à terceira margem do rio. Desprovido de passado e de futuro, ele vivencia exclusivamente o presente, experimentando tudo o que não sabe. Samsa vira *samsara*, conceito budista que representa o ciclo natural de morte e renascimento dos seres que habitam o mundo. O amor que sente pela chaveira está em estado puro ou de graça, pois brota a partir da admiração pelo que é defeituoso no outro, em reconhecimento às suas próprias imperfeições.

Em um ato de heroísmo autoral gratuito, Haruki Murakami transpõe Gregor Samsa do plano da permanência para o plano da transitoriedade. "— Será que vamos nos ver de novo? — Samsa perguntou mais uma vez no final. — Se você continuar desejando encontrar alguém, com certeza encontrará — disse a garota" (MURAKAMI, 2016, p.108). O personagem espera que a mulher retorne, mas não sabe se isso acontecerá, o que não é bom nem mau, assim como não existiu erro em nenhuma das transformações por ele vividas, somente libertação. Meta-metamorfoseado, Samsa aprendeu a sonhar, emblematizando um ensinamento que na literatura nos foi trazido pela lírica de Fernando Pessoa: "Nunca ninguém se perdeu. Tudo é verdade e caminho"[15].

15 Fernando Pessoa em "A Morte é a curva da estrada". Poesias. Notas de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor. Lisboa: Ática, 1942 (15ª ed. 1995). p.142.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30049

REFERÊNCIAS

CAMUS, Albert (1943). "A esperança e o absurdo na obra de Franz Kafka". Mauro Gama (Trad.). *Albert Camus em português*. In http://revistapandorabrasil.com/camus/camus_sisifo_completol.htm

CARONE, Modesto (2007). "O Parasita da Família – Sobre a Metamorfose de Kafka". *Literatura e Sociedade – Revista do Departamento de Teoria e Literatura Comparada da USP.* 237-243. In http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/23629

FLUSSER, Vilém (1961). "Esperando por Kafka". *Revista Comentário*. In http://www.flusserbrasil.com/art18.html

FRIEDMAN, Linda Weiser; FRIEDMAN, Hershey H (2009). "Jewish? You must be joking! The Jewish take on humour". *SSRN Eletronic Journal*. In http://www.academia.edu/27176034/Jewish_You_Must_Be_Joking_the_Jewish_Take_on_Humor

KAFKA, Franz (2016). *Obras Escolhidas. A Metamorfose, O Processo e Carta ao Pai*. Marcelo Backes (Trad.). L&PM: Porto Alegre.

MURAKAMI, Haruki (2015). *Homens sem Mulheres*. Eunice Suenaga (Trad.). Alfaguara/ Editora Objetiva: Rio de Janeiro.

NAPIER, Susan (1996). *The Fantastic in Modern Japanese Literature – the subversion of modernity.* Routledge: Londres e Nova Iorque.

PELLEGRINO, Helio (1968). "A honra de ser inseto". Publicado no Jornal do Brasil, Rio de Janeiro em 9 de junho.

PESSANHA, Juliano Garcia (2015). "Poeta em mundo sem forma". In: NOVAES, Tiago. *Tertúlia: o autor como leitor.* São Paulo: Editora SESC. In https://books.google.com.br/books?isbn=8579951232

ROAS, David (2014). *A ameaça do fantástico*. Julián Fuks (Trad.). São Paulo: Editora Unesp.

TODOROV, Tzvetan (2007). *Introdução à Literatura Fantástica*. Maria Clara Correa Castello (Trad.). São Paulo: Editora Perspectiva.

_____ (2006). *As estruturas narrativas*. Leyla Perrone-Moises (Trad.). São Paulo: Editora Perspectiva.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30299

06

JANELAS DE EXPERIÊNCIAS: ENTRE OBRAS E LAGARTOS

WINDOWS OF EXPERIENCE: BETWEEN WORKS AND LIZARDS

Angeli Rose do Nascimento (UNIRIO/CEDERJ; PPGE-UFRJ)

Recebido em 03 set 2017.
Aprovado em 29 out 2017.

Angeli Rose do Nascimento é pós-doutoranda em Educação na UFRJ; Doutora em Letras pela PUC-Rio, Estudos de Literatura (2007); Mestra em Educação pela PUC-Rio (2001); Especialista em Literatura Brasileira pela UERJ (1986); Esp. em Jornalismo Cultural pela UERJ(2017); atualmente atua como professora-tutora em EAD no curso de Pedagogia da UNIRIO/CEDERJ, além de orientar trabalhos de conclusão de curso; é avaliadora de diversos periódicos acadêmicos como EAD em FOCO; Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)biográfica, entre outros; mantém um *Memorial dialógicx* em página de FACEBOOK, sob alcunha de Capitu Nascimento; já foi blogueira; foi docente substituta em universidades públicas e privadas das disciplinas Literatura Brasileira (UFRJ), Teoria da Literatura História da Literatura (UEMA); e Avaliação no Contexto escolar (ISAT); foi professora de Educação Básica por mais de 20 anos (CEAT-RJ; CAP-UERJ). Suas pesquisas se concentram na área de Literatura e Ensino, com especial atenção para a formação de leitores e mitologia literária. Recentemente recebeu o prêmio social *Excelência e Qualidade* na categoria Educação, com a certificação do título de Comendadora pela BRASLÍDER (2017, SP), que somou ao prêmio para o projeto de tese, 2003, pela FUNDACIÓN MARÍA ZAMBRANO (ES) e ao da ABL, 2004, por texto publicado

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30299

em antologia do mesmo ano. E no momento desenvolve projeto de pesquisa sobre Literatura digital e a formação de professores-leitores em formação inicial, além de colaborar com os grupos de pesquisa GEPEAD/UNIRIO, sobre aprendizagem e NEPAA/UNIRIO, sobre performance e práticas culturais. E é secretária adjunta da ADOPEAD-RJ/Ssind-ANDES para o biênio 2017-2019.
CV_Lattes: http://lattes.cnpq.br/4872899612204008
E-mail: 23capitu33@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta um exercício de leitura crítica do conto *O Lagarto*, de José Saramago, com ilustrações de J.Borges, tendo como operador o conceito de *experiência* em Larrosa (1996), num viés dialógico (Bakhtin, 2003) em que a narrativa infanto-juvenil é apresentada tanto na perspectiva histórica como atual. As categorias de *experiência de leitura* e *leitura como experiência* norteiam os encaminhamentos dados à leitura significativa do conto literário, articulado à narrativa visual e plástica do artista Borges. Justifica-se tal exercício através de breve relato de experiência com a circulação do literário em espaços e grupos sociais diversos que em práticas de leitura também diversas deram a ver a potência desta narrativa e da contação de histórias, se antecipando a esta produção sistematizada. Para tanto, lançou-se mão de aspectos referentes à estruturação de narrativas (Todorov, 1970) e à caracterização da produção literária contemporânea portuguesa (Ramos, 2016) em que o premiado autor português se insere reafirmando alguns traços estilísticos e culturais. Em seguida, explora-se o conceito de "maravilhoso" tensionado com o conceito de "fantástico", de maneira a sugerir uma aproximação temática, no conto de referência, entre poesia e extraordinário. Ao final, considera-se que o texto saramaguiano reafirma a noção de "polifonia", tanto na constituição da subjetividade leitora como na de autoria.
Palavras-chave: Experiência; Dialogismo; Polifonia; Fantástico; Maravilhoso; Infanto-juvenil.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30299

Abstract: This article is an exercise in critical reading of José Saramago's short story *The Lizard*, illustrated by J. Borges, through the concept of experience in Larrosa (1996), in a dialogical interpretation (Bakhtin, 2003) which analyzes this children's narrative both in historical and present perspectives. The categories of *reading experiences* and *reading as experience* guide the analysis of this oeuvre. This exercise is justified by a brief account of an experience of literary circulation in various spaces and social groups in which diversified reading practices showed the power of this narrative and of storytelling. To this end, elements referring to the structuring of narratives (Todorov, 1970) are employed, as well as the characterization of Portuguese contemporaneous literary scene (Ramos, 2016) of which the prizewinning Portuguese author is part of, reasserting some stylistic and cultural characteristics. Afterwards, the concept of "marvelous" is explored together with the concept of "fantastical", in a manner to suggest a thematic approach in this short story between poetry and extraordinariness. In the end, the Saramaguian text is concluded to be a reaffirmation of the notion of "poliphony", both in the making of reading subjectivity and in authorship.
Keywords: Experience; Dialogism; Poliphony; Fantastic; Marvelous; Children's story.

INTRODUÇÃO

Sobre janelas podemos começar a dizer que são aberturas, que deixam ver e ser visto. Dintéis. (Gosto desta palavra, acho-a gorda de sentidos. Adiposa até.).

Mas estamos em tempos de janelas sobre janelas; de janelas múltiplas e concomitantes, numa tecnológica simultaneidade infinita. Incontinentes na tela a nossa frente. E não é bem dessas

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30299

que desejo falar, talvez me aproxime delas, porém, prefiro deter-me nas janelas que a leitura literária pode abrir. Menos imediatas e contemplativas. E uma delas é a da experiência. *Experiência* como algo "intransferível", "intransitivo" e irrepetível, alerta Larrosa (2016). Assim começou este exercício de leitura agora escrito[1], antecipado por vivências em outros espaços institucionais de formação, como no grupo de estudos e pesquisa em que desenvolvo investigação sobre experiências de leitura literária digital.

A *experiência* para o filósofo espanhol é um "acontecimento" e como tal se afasta das noções de fato, conceito, objeto, ou produto, porque ela "é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa não o que acontece, ou o que toca" (2016, p.168). Todavia, é importante e necessário mesmo distinguir *experiência* de informação, o que também vai levar à compreensão de que ela, "a *experiência* tem a ver com o não saber, com o limite do que sabemos" (p.69).

A partir disso, associo janela*, experiência,* leitura e literatura para compreender que a **leitura como experiência**, a leitura literária, é o que nos acontece – retomo (LARROSA, 1996, p.32). E sobre tal acontecimento, quando nos acontece, é que irei desenvolver uma breve reflexão no exercício de leitura de *O Lagarto*, de José Saramago. Além desse exercício, apresentarei notícias sobre a literatura infantil e juvenil portuguesa atual, buscando posteriormente inserir o texto literário de referência no contexto delineado, depois de apresentar o conto de Saramago e J.Borges, objeto também de reflexão

1 Tal iniciativa, antecipada por avaliação em forma de parecer deste livro incluído no PNBE/2016, posteriormente se tornou objeto de prática pedagógica proposta em aula de especialização, presencial, para professores da educação básica, narrada em breve relato de experiência e, por fim, desdobrou-se em reflexões sistematizadas sobre o conto neste artigo.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30299

na tensão entre o "maravilhoso" e o "fantástico"; por fim, trarei algumas considerações finais, inconclusivas, em torno de todo o processo de elaboração deste exercício de leitura crítica.

BREVE RELATO PARA CIRCULAÇÃO DO TEXTO LITERÁRIO

No grupo de pesquisa[2] em que atuo regularmente temos a prática de estudos teóricos e de leituras compartilhadas de textos literários. Na ocasião da avaliação dos livros inscritos para o PNBE 2016, entre outros, o volume *O Lagarto* de José Saramago e J.Borges ficara sob minha responsabilidade. A leitura, os comentários e o parecer técnico deveriam ser elaborados para socialização posterior e submissão à votação do grupo, com o fim de indicar os livros ao prêmio na categoria de análise. Naquele momento, meu voto no grupo para ser encaminhado fora no livro de Saramago e J.Borges, o que mais adiante se confirmou na FNLIJ.

Além disso, como professora convidada para ministrar um dos módulos da especialização do CEPESB[3] em Literatura Infantil e juvenil para professores de Educação Básica, no caso, sobre "A literatura infantil e o contemporâneo", propus a prática de leitura e análise de vários livros de literatura brasileira infanto-juvenil, quase todos recém-lançados, por pequenos grupos de discussão formados espontaneamente pelas alunas. O livro *O Lagarto* estava entre aqueles. Recordo que o grupo destacou alguns elementos constituintes da narrativa que de fato conferiam singularidade ao

2 Linha de pesquisa *Currículo, Docência e Linguagem* da PPGE/UFRJ, que acolhe a pesquisa institucional do grupo coordenado pela Prof. Dra. Patrícia Corsino no LEDUC, sob a rubrica de *Infância, Linguagem e escola*. Nesta atividade desenvolvo investigação de pós-doutoramento, sob supervisão da mesma docente-formadora.

3 O curso de especialização, noturno e presencial, realizou-se até o 1º. semestre /2017, na Faculdade de educação da UFRJ, sob a coordenação da Prof.Dra.Patrícia Corsino.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30299

texto e consequente envolvimento com a leitura da narrativa, tais como: a edição caprichada (capa dura); as ilustrações de J. Borges com reproduções de xilogravuras de predominância de tons terrosos em contraste com o preto e branco; a temática do fantástico, porém ambientada em ambiente urbano e atual; a articulação entre texto e gravuras com a sensível dramatização de cenas narradas; algumas expressões idiomáticas que marcavam as diferenças entre o Português falado em Portugal e no Brasil; a presença de um poema no meio da narrativa em prosa; e o fato de saber tratar-se de um texto de J. Saramago, predispondo o leitor a reconhecer qualidade na obra em questão; e a adequação do texto para ser lido por crianças do ensino fundamental, principalmente. Enfim, atentas e bem exigentes, aquelas professoras-leitoras deram a ver a consistência da narrativa literária de Saramago e ao mesmo tempo o prazer de ler uma boa história contada à moda dos grandes "contadores de causos", em que o inesperado, o inverossímil são fortes temperos para a imaginação, num ato de ludicidade e invenção.

A sistematização, em boa medida, de toda aquela profusão de ideias e percepções disparadas pela prática de leitura compartilhada também acerca dos textos literários propostos, *O Lagarto* era um deles, foi estruturada na etapa seguinte do encontro, com a exposição de alguns índices que se tem tomado como regulares e constantes nas narrativas infantis e juvenis, em certo contraste com o que se vinha classificando como narrativas do maravilhoso, contos de fadas etc, gêneros consagrados e de grande importância no repertório docente da educação básica, principalmente, das séries iniciais do Ensino Fundamental. Algumas considerações retomo mais adiante, a título de situar tanto a produção contemporânea para a

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30299

infância como para introduzir a questão do fantástico presente no conto de Saramago e que tem algo a nos dizer sobre o contexto contemporâneo, também produtor de narrativas que reelaboram tal elemento, sob perspectivas instigantes para um tempo como o que vivemos.

Por tudo isso, a circulação do texto de *O Lagarto* em momentos tão diversos, assim como em companhias tão afeitas à leitura literária por algumas mesmas razões e por outras tantas diferentes, levou-me a conviver com o volume um tempo maior do que o esperado inicialmente e com isso a procurar incorporá-lo de vez nas minhas tarefas acadêmico-profissionais. O acaso, nesse caso, me protegeu de fato e manteve o desejo de seguir um pouco mais adiante com a leitura do conto, resultando neste breve exercício de leitura, no qual o "fantástico" é o foco disparador da análise do texto literário em questão. Mas "é incapaz de experiência aquele a quem nada lhe passa, a quem nada lhe acontece, a quem nada lhe sucede a quem nada o toca, nada lhe chega, nada o afeta, a quem nada o ameaça, a quem nada ocorre" (LARROSA, 2002, p.6). Então, vamos a mais uma janela aberta para o "saber da experiência".

TENDÊNCIAS CONTEMPORÂNEAS DO OUTRO LADO DO ATLÂNTICO

Ramos (2016) apresenta-nos de forma bem objetiva e didática o panorama que acolhe as "tendências contemporâneas da literatura portuguesa para a infância e a juventude" e alguns dos desafios atuais dessa produção comentada. Segundo a autora, na última década deste século houve significativas mudanças no contexto da leitura literária, que seria uma consequência de vários fatores conjugados.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30299

Neste breve levantamento, cabe destacar a "consciência social sobre os benefícios da leitura e da sua promoção desde a tenra idade." (RAMOS, 2016, p.32). Aliado a isso, há a constatação estatística do crescimento do número de publicações para crianças, as políticas públicas em Portugal em prol da leitura, como por exemplo o PNL, programas de Língua Portuguesa do Ensino Básico, as novas metas curriculares do Português do Ensino Básico e certa evolução do universo editorial e o preço acessível do livro.

Em realidade, o objetivo principal do "plano" desde 2007 é "elevar os níveis de literacia dos portugueses", o que reconheceu a qualidade gráfica das últimas produções, além da aposta no aumento do número de bibliotecas escolares e públicas. Entretanto, no que tange às obras selecionadas para listas oficiais, as políticas públicas envolviam os chamados textos clássicos, algumas obras contemporâneas, outras universais, autores portugueses, lusófonos, estrangeiros, além de reescrituras da literatura tradicional de transmissão oral, segundo os critérios estabelecidos. Tem-se, então, um "plano de leitura" que contempla distintas variantes da língua portuguesa, europeia, brasileira e africana; cosmovisões diversas, enfim, o múltiplo, o diverso e o plural como categorias fundamentais para a constituição de acervos.

EDIÇÕES CONTEMPORÂNEAS PORTUGUESAS PARA A INFÂNCIA E A JUVENTUDE

A legitimação das obras nos últimos anos tem passado por estímulos como prêmios, seleções oficiais escolares, tanto para os textos literários como para as ilustrações desse gênero. A isso se soma, o crescente interesse no meio acadêmico nacional e

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30299

internacional por desenvolver investigações e teses, além de eventos sobre esta produção para a infância e a juventude. E, curiosamente, o mercado português direcionado para crianças e jovens tem sido resistente à crise econômica e social no mundo globalizado.

E a partir dessas considerações iniciais, Ramos caracteriza a "edição para a infância e a juventude em Portugal":

1. Consolidação de autores que vinham publicando desde os anos 70-80;

2. Surgimento de novos autores através de prêmios e seleções oficiais;

3. Novos autores oriundos de outros meios, como jornalistas e profissionais do ensino;

4. Colaboração pontual de autores renomados que não escrevem para esse mercado regularmente;

5. Publicações de traduções de obras relevantes, clássicas e contemporâneas;

6. Desenvolvimento crescente da componente ilustrativa;

7. Aumento do número considerável de ilustradores e criadores;

8. Surgimento de novas e muitas editoras especializadas;

Contudo, é interessante ter a informação de que a escrita literária portuguesa nesse gênero, segundo a autora de referência, não teria apresentado "alterações" significativas, mesmo dando atenção "a temas e/ou universos relevantes (RAMOS, 2016, p.36).

Ao mesmo tempo, "a situação periférica desta literatura em relação à literatura canônica", isto é, ao sistema literário canônico, talvez explique em parte "a abertura e a permeabilidade" (RAMOS, 2016)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30299

a questões como ecologia, temas ambientais, o multiculturalismo e a interculturalidade, racismo, xenofobia, sexualidade, guerra, violência, política e episódios históricos mais controversos.

Assim, o que se identifica ainda é que o ponto de vista infantil é estruturador de tais textos contemporâneos, sem abrir mão de questionamentos e reflexões, e nas reescrituras de certa tradição oral, aparece a "revisão do maravilhoso", a "exploração da imaginação", "do fantástico" e do "*nonsense*". Já no ponto de vista linguístico, os textos mais inventivos e criativos, às vezes até considerados subversivos, transgressores, apresentam intenções simultaneamente intenções lúdicas e didáticas da língua que também é alvo de experimentações, de jogos de palavras e de ritmos, ou de humor, ou cômico e até como anteriormente indicado do *nonsense* (RAMOS, 2016, p.57).

O ÁLBUM ILUSTRADO

Esse gênero tem reafirmado com sucesso e qualidade a articulação entre texto e imagem, por vezes, de um único autor ou de parceria entre escritor e ilustrador. Ao se difundir por elementos paratextuais como formato, número reduzido de páginas, policromia e articulação sinérgica entre texto e imagem em forma híbrida de narrar, resultando em uma fruição precoce e autônoma para os pequenos leitores.

OS TEXTOS POÉTICOS CONSOLIDADOS

O aparecimento de uma poesia portuguesa para a infância mais lúdica, intensificadora da dimensão plástica da palavra, certa intenção filosófica assumida, primando pela originalidade e a qualidade literária e poética.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30299

DESAFIOS

Algumas dificuldades são comuns ao mercado editorial brasileiro, como a sobrevivência de pequenas editoras ante os grandes grupos editoriais, assim como a produção acadêmica ainda reduzida sobre a literatura para a infância e a promoção de autores portugueses nesse campo serem pouco divulgados. Por outro lado, a convivência da diversidade através do segmento de muitos autores é um desafio para o pequeno leitor, mas que desde pouca idade poderá entrar em contato com realidades e mundos diversos e imaginários, desafiando as próprias vivências.

ENTRE OBRAS E LAGARTOS

O livro *O Lagarto*, de José Saramago, com ilustrações de J.Borges, foi publicado em 2016 pela Cia das Letrinhas aqui no Brasil em parceria com a fundação José Saramago, além de trazer na capa dura o selo de autor "Prêmio Nobel", ganho pelo escritor português em 1998. O volume catalogado como conto, apresenta dimensões generosas de caderno com papel fosco e policromia reduzida a 4 cores (tons terrosos, azul, preto e verde), lembrando que a cor preta é a marca da xilogravura no contrate entre traço e página.

O artista ilustrador, J.Borges, também é conhecido como cordelista e tem reconhecimento em toda a América Latina na condição de artista plástico e autodidata.

Quanto ao livro, vale conferir o vídeo de registro do lançamento em Portugal na Fundação José Saramago, junto a editores e a sua ex-companheira, a jornalista Pilar[4].

4 Vídeo de lançamento de *O Lagarto*, de José Saramago, em Óbidos: https://www.youtube.com/watch?v=YAk-1TdZKX4

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30299

Já sobre este estranho protagonista da história, *O Lagarto*, vale conferir o vídeo dentre uma série que apresenta um lagarto "assustador", exatamente na condição inicial descrita pela pequena narrativa de Saramago e que está disponibilizado em link abaixo. Neste, há a possibilidade de realizar a visão do bicho e suas reações ante os estímulos humanos, confirmando a agressividade humana que é sugerida no conto diante da presença ameaçadora do lagarto.

Há um jogo entre real e ficcional sendo proposto ao leitor deste exercício, quem sabe, provocando uma experiência a ser mais bem elaborada na leitura dos comentários sobre o "conto de fadas" contado na letra de Saramago[5].

"A história é de fadas". O enredo é simples (e não é). É um "conto de fadas", e embora elas não apareçam, sabe-se de suas intervenções através do narrador. Trata da aparição inesperada de um lagarto gigante no meio da rua de uma pequena localidade de nome Chiado. Tal aparição gera uma quebra, uma ruptura brusca, na rotina daqueles moradores e passantes, a ponto de o animal ser visto como uma ameaça incontornável e inexplicável por todos. O bicho que fica praticamente imóvel todo o tempo é cercado por olhares aterrorizados, que promovem o planejamento de uma ação de ataque contra ele, o lagarto. "E a salvo das janelas, pessoas davam conselhos e opiniões. Mas tudo contra o lagarto." Porém, no momento em que esta ação está a se efetivar há outro surpreendente acontecimento, relacionado ao sobrenatural, que tira da cena discursiva a população local, e a partir daí o leitor só tem notícias do lagarto que agora está transformado e novamente

5 Vídeo documental amador, *O lagarto assustador* no YOUTUBE: https://www.youtube.com/watch?v=TJUxbgtEJ7o

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30299

se transforma, assumindo a forma final de uma pomba que voa para o céu. A história é essa, porém, o modo como é contada e a linguagem tanto poética como pictórica surpreendem também o leitor, mesmo com o texto curto apresentado.

ENTRE O MARAVILHOSO E O FANTÁSTICO LAGARTO

O narrador de *O Lagarto*, como todo bom contador de histórias, empreende um ritmo ágil, com frases curtas e dialógico à história apresentada. E logo no início ele, o narrador, situa o leitor em relação ao gênero literário e à legitimidade dos contos de fadas hoje em dia, que ele diz ser a história a ser contada como algo do passado e hoje pouco acreditada.

No entanto, esse aparente contrassenso da contação, de uma história esvaziada por ser de "fadas", é o que estrutura logo de início o pacto ficcional entre leitor e narrador. Ao usar expressões ao modo português e de certa sabedoria popular, para o leitor brasileiro, Saramago na voz do narrador amplia de imediato os referenciais culturais e linguísticos do leitor brasileiro. A saber: "(...) mas isto de fadas foi chão que deu uvas"; "pois vá o barco à água, que o remo logo se arranjará". No entanto, é também a ironia o elemento que norteia a iniciativa de narrar o que há muito o narrador diz querer fazer, contar uma história de fadas, além de provocar no leitor uma desconfiança sobre o que de fato esse narrador pretende ao contar uma história desacreditada. Com isso, Saramago explora como recurso a metalinguagem, que colabora para a densidade da linguagem utilizada.

Neste sentido, o narrador irônico reafirma a tradição ao mesmo tempo em que reconhece que as mudanças ocorreram a ponto de

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30299

transformarem as relações entre leitor/ouvinte e as histórias de fadas, isto é, as histórias que trazem o "maravilhoso" como marca estruturadora do mundo imaginário inaugurado pela literatura. E conta dando a sua impressão ao término do conto: "Há por aí quem não acredite? Eu bem dizia: isto de fadas já não é nada o que era".

Entre o "maravilhoso" e o "fantástico" há o estranho que carrega o "sobrenatural" e se superpõe ao que seria natural ou naturalizado nas histórias do "maravilhoso". Tão estranho que foge a qualquer explicação aceitável ou cabível, ou lógica, este ser gigante que se transforma de lagarto em uma flor, uma rosa vermelha, que por sua vez, também se transforma em uma pomba, talvez, para desespero de uns e perplexidade de outros.

Sobre o "fantástico", o estudo de Vladimir Propp é comentado em artigo por Marcia Marçal:

> O sobrenatural é tratado de uma forma muito diferente pelo discurso narrativo construído pelo gênero Fantástico. O evento sobrenatural surge em meio a um cenário familiar, cotidiano e verossímil. Tudo parece reproduzir a vida cotidiana, a normalidade das experiências conhecidas, quando algo inexplicável e extraordinário rompe a estabilidade deste mundo natural e defronta as personagens com o impasse da razão. (2009, p.19)

No entanto, o recurso de oscilar entre a razão que tenta explicar o elemento fantástico não acontece na trama instaurada por Saramago, ao contrário, a ironia do narrador é fator de distanciamento do leitor de qualquer possibilidade de identificação com a dúvida. Em realidade, o leitor poderá até identificar-se com os medos e as sensações disparadas pelo "monstro", pelo estranho,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30299

mas tais sentimentos não são postos em dúvida por qualquer explicação do que venha a ser aquele elemento fantástico.

Portanto, está posto o *lócus* imaginário na trama narrada, assim como está proposto pela ilustração que, desafiadora de limites, tal qual a narrativa, explora as diversas figuras citadinas misturadas ao gigante lagarto em cenas que dramatizam para além do contado. J.Borges suprime linhas divisórias que poderiam demarcar territórios e espaços. O ilustrador conserva apenas o chão na cor preta, tal como a sugestão de um asfalto, indicando a rua em que se planta nosso invasor, a princípio.

Assim, a desproporcionalidade na ilustração é também fator de efetivação do "maravilhoso" no conto, com certa ambiguidade, uma vez que sem ruptura faz conviver na cena pictórica o absurdo de uma perspectiva sem medidas. Ao mesmo tempo, nessa temporalidade singular que o maravilhoso instaura é dada ao leitor a temporalidade do fantástico que rompe com a cronologia compassada e marcada. Nada importa a não ser o acontecimento introduzido pela presença do invasor e que na voz do narrador é sugerido coisas de fadas, as quais afinal também o retiram pela transformação antes que seja destruído pela população local: "O qual lagarto, de repente [por intervenção das fadas, não esqueçam], se transformou numa rosa rubra, cor de sangue (...)" (SARAMAGO,2016, p.23).

A metáfora agora instaurada é a da "ferida na cidade", ou seja, a rosa é a marca deixada na passagem daquele ser estranho por aquela comunidade que o rejeitou e escolheu a violência para lidar com a ameaça. Nessa seção dramática, parece que o narrador precisa de tempo, assim como entende que o leitor deverá precisar

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30299

de tempo para certa contemplação, pois as páginas seguintes são apenas ilustração, grandes e em 2 planos, de maneira que no chão está o lagarto e a ele acoplada a rosa e em outro plano suspenso o povo local e figuras femininas de um lado e em outro lado, um pássaro negro, como se fosse o negativo do que está por vir a ser ainda "revelado", qual fotografia ou mesmo a técnica de gravação da xilogravura.

Na retomada da narrativa, há a descrição da nova forma tomada pelo bichano suspeito e ameaçador. Operação discursiva e textual que é interrompida pela pergunta de uma personagem sobre o que teria acontecido, porém, sem resposta alguma. O conto prossegue com a narração da metamorfose vivida pelo lagarto, agora em flor e finalmente em forma pomba. Tudo "de repente" e "rapidamente" como é próprio das ações mágicas ou sobrenaturais. Ações em que o aspecto processual não aparece ou não existe.

A assimetria e as desproporções figurativas contribuem para a construção do sobrenatural que rompe com a ordem, trazendo o extraordinário, já desenhada pela "aparição", elemento constituinte do fantástico, segundo Todorov (1977). Deste modo, o ser que antes fora ameaça, compondo uma realidade disruptiva, agora é um elemento passível de pacificação entre as visões que se desesperaram naquela cidade.

Com a pomba voando para o céu azul acabou-se a história, ou, quem sabe, talvez aí tenha começado para o leitor que se pergunte o que aconteceu, ou que se passou consigo lendo aquela história de fadas que não aparecem, mas "dizem" que agem no plano invisível que só o discurso parece ser capaz de indicá-las ou anunciar suas presenças.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30299

Não há heróis nesse conto saramaguiano, e se o quisesse, talvez, não ficasse bem dar tal função às fadas, ao sobrenatural, ao maravilhoso, que afinal é o que salva o nosso gigante lagarto da destruição intentada pelo humano. Porém, à luz de Le Goff (1980), o que há é um *"happy-end"*, considerando que o monstro ameaçador é metaforseado em uma flor e depois em uma pomba, sinais de uma cultura ocidental e cristã em que os símbolos finais são pacificadores, quer pelo sentimento de paz, quer pelo divino contido nos sentidos assumidos pela pomba ao longo da história cristã, pois,

> As emoções de medo ou horror, bem como a sensação de nojo dos seres ameaçadores ou monstruosos glorificam uma concepção maniqueísta do mundo: o Bom, o Bem, o São e o Divino saem vencedores no conflito com o Mal. A problematização do real no fantástico assume, neste sentido, o caráter de uma luta primordial entre forças antagônicas, da qual saem vitoriosos os valores que o pensamento logocêntrico aceita como positivos. (CHIAMPI, *Apud* MARÇAL,2009, p.6-7)

ENTRE O SER E O ESTAR

O Lagarto de J.Saramago convida a nós, leitores de sua história de fadas, a entrar no mundo do "maravilhoso", através do sobrenatural. Porém, pode-se dizer que a narrativa está mais próxima do fantástico que tomamos tanto a ordem temporal instaurada pela interrupção, como pela espacialidade ocupada circunstancialmente pelos personagens. Cabe destacar que no conto não mais importa o que se é, mas o que se está, pois é essa

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30299

a potência do personagem animal. Por intervenções externas, segundo o narrador, ele, o lagarto, deixa de ser animal, passa a vegetal e novamente passa a outro animal, porém de características bem diferenciadas entre si, além de também sugerir a possibilidade de nova relação com o humano. Neste sentido, é o que se está, a forma assumida, que pode determinar as relações com a realidade encontrada ou instaurada.

Ao lado disso, sabemos que a língua portuguesa apresenta a singularidade de estabelecer a diferenciação entre esses dois verbos, "ser" e "estar", e que mais diretamente falam de temporalidades diversas. Ora, o tempo é o elemento capaz de estruturar qualquer realidade agindo sobre ela tanto para fixá-la como para modificá-la no espaço. Além disso, essa distinção entre os verbos podem sugerir o "estado de poesia" que chega a ser promovido pelo narrador ao final quando introduz o gênero literário com uma quadra bem ao gosto da memória cantada popular e medieval na forma de versos heptassílabos:

> Calados, muitos recordam,
> Na prosa das suas casas,
> O lagarto que era rosa,
> Aquela rosa com asas. (SARAMAGO, 2016, p.17)

Através dessa narrativa é possível discutir a potência da linguagem que também instaura e inaugura realidades discursivas, conferindo assim a verossimilhança, própria da ficção, mas no caso de Saramago, mestre da prosa, também instalar a ruptura com o presumível e o pretendido. Ora, se a poesia é também algo fora da ordem da linguagem estabelecida com fins estritamente comunicacionais e portanto, algo de outra "ordem", singular e

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30299

singularizante, nada melhor para "falar" do diferente, do fantástico que interrompe como a poesia, porque esta também interrompe a "ordem" das coisas com sua potência de transfiguração de realidades, ou seja, potência de metamorfosear a realidade das coisas e dos seres que a ela são submetidos.

Questões como o diferente, o estranho, assim como a mudança e a metamorfose, são categorias temáticas que podem ser exploradas na extensão desses ou de outro exercício de leitura do conto, o que na 4ª. Capa o narrador anuncia em destaque: "O que será? Convido você a descobrir - e depois ter coragem de afirmar que continua não acreditando em fadas". Há janelas a abrir. Há leituras a empreender. Há experiências possíveis de se nos acontecerem.

O disjuntivo par "ser/estar" cantado por outros poetas, como o nosso baiano Caetano Veloso em *Língua*, reafirma a condição entre línguas, intercultural possível, exatamente pela celebração da diferença. Caetano canta: "Gosto de ser e de estar/ gosto de sentir a minha língua roçar a língua de Luís de Camões", que na poesia da canção o eu lírico admite a semelhança, mas reconhece também as diferenças e as celebra, mesmo na forma de atrito, superfície com superfície. Planos que se relacionam. No caso do conto, os planos do real e do imaginário se relacionam através da corporeidade leitora que aceita o jogo ficcional a cada página virada, porém, precipitada, quem sabe, como traços na memória do leitor.

A HISTÓRIA NA JANELA DA HISTÓRIA

A história contada de um lagarto gigante que inexplicavelmente se metamorfoseia provoca uma questão em específico, se nos dispusermos a pensar a partir de elementos extra-literários que

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30299

compõem a biografia do autor. É sabido que Saramago fora em vida ateu e que em sua obra o ceticismo, enquanto corrente filosófica, também se materializava na ironia. E nesse conto parece não ser diferente, o autor conta histórias para a infância, mas adianta-se em provocar a dúvida acerca da existência desses entes imaginários.

Então, por que a "pomba" como forma final e não necessariamente conclusiva? O que estaria em termos de extensão de sentidos que estabelecesse alguma conexão entre vida e obra? Ou entre histórias datadas e não datadas, talvez até atemporais como o "maravilhoso" e o "fantástico" podem explorar.

Não se trata de enquadrar elementos do texto em uma forma de sentidos, porém, trata-se de um exercício de leitura que também requer a operacionalidade de algumas informações de que dispomos, enquanto leitores e cidadãos. Assim, podemos pensar sobre toda a tradição cristã que tem na "pomba" o símbolo do divino, no caso, do Espírito Santo. Mas também é símbolo da paz num outro contexto civil, embora biblicamente estivesse associada a sacrifício.

Neste sentido, há outras vozes que constituem aquele narrador, como há vozes que constituem nossas subjetividades leitoras e do escritor também. Vozes que numa razão polifônica (Bakhtin, 2003) dialogam entre si e se relacionam entre si e com as demais vozes que com elas interagem. O "dialogismo" bakhtiniano pode ser sentido aqui ao lidarmos com as histórias que engendram uma história e não a história. E nessa diversidade de realidades, mundos e vozes, podemos encontrar no texto de Saramago a ressonância da força influente de uma cultura, por sugestão cristã. E em nada isso se torna uma contradição para compreendermos quer o conto,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30299

quer algo a mais da biografia de Saramago, mas nos habilita e refletir que a voz cultural também ressoa no voo daquela pomba e que a subjetividade do escritor em alguma medida também nos dá a ver(-se). A potência dessa polifonia, mesmo num escritor ateu, que sabe a força dessa presença pombalina na narrativa, sugere que nos afastemos do eu absoluto para lidarmos melhor com um eu relacional, aquele eu relacional que não suportou o estranho e fantástico gigante lagarto introduzido na realidade cotidiana daquela população citadina.

A "polifonia" bakhtiniana também pode abrir janelas para as vozes que se confrontam no leitor perante o texto literário ou poético.

A pergunta da "velha", personagem feminina reativa, que do hospital indaga sobre o que teria acontecido, ante o silêncio sobre o fim do lagarto, uma vez que a destruição dele é interrompida também violentamente pela metamorfose disparada pelas "fadas", é uma pergunta sem resposta. Resposta que talvez dê lugar ao leitor silenciado pela escuta da narrativa. Mais uma janela que poderá ser aberta ao leitor atento. Mas no plano estrutural da narrativa do gênero fantástico, segundo Todorov (1977, p.53), haveria uma hesitação dos personagens entre uma explicação lógica e a imposição do sobrenatural a ponto de contagiar inequivocamente o leitor. Esta hesitação seria um elemento definidor de tal gênero. Isto caracterizaria inconfundivelmente a narrativa aproximando-a do gênero. Segundo o estruturalista: "O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural" (TODOROV, 1977, p.72). Podemos sugerir que a pergunta no conto *O Lagarto* não indica hesitação, tampouco a falta de resposta pode ser a

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30299

conclusão exata sobre isto, entretanto, a pergunta sem resposta, sem explicação, pode provocar no leitor a hesitação necessária para - ainda que por minutos - se pergunte e busque uma explicação ou racional, lógica, ou de reafirmação do irracional, do alógico, ou simplesmente desperte para o inconcebível realizado a sua frente.

Neste sentido, temos a introdução do maravilhoso que não questiona esse sem fronteiras entre o real e o extraordinário, ao mesmo tempo em que parece ter esse quê de divino e sagrado (uma rosa que vira pomba); e a intervenção de um ser que se impõe no cotidiano, exigindo que se olhe para aquele espaço comum, o asfalto, ao mesmo tempo, que parece ser necessário afastar-se dele por um medo atávico vivido pelos cidadãos locais.

Podemos perguntar entre obras: quem tem medo de lagartos? Quem tem medo de obras literárias?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

E o que faz a poesia? A literatura? A arte? Senão transformar realidades e tirar as palavras de suas zonas de conforto, a partir de janelas que a imaginação abre ao leitor atento e disposto ao jogo com o ficcional, ou com o estético em última instância (?).

Ora, e o que é a poesia, a literatura, a obra de arte, senão o irrepetível, o intransferível, o intransitivo, tal qual a "experiência" como vimos a partir de Larrosa (2016)?

O conto de Saramago nega a condição de mero experimento para o texto literário e, num laboratório da vida, sugerindo a experiência através da leitura, tal e qual a poesia propõe o labor da imaginação. Aquilo que nos transpassa e expõe-nos a travessias pelas palavras. Portanto, é no poético enlaçado, através

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30299

do fantástico e do maravilhoso narrados neste conto do autor português, que janelas de experiências como leitura poderão tomar novas formas de linguagem, quer para leitores, quer para novos contadores de histórias, abrindo o pensamento para um sem fim de novas palavras-janela.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Michael (2003). *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.

DEBUS, Eliane; JULIANO, Dilma Beatriz; BORTOLOTTO, Nelita (2016). *Literatura Infantil e Juvenil: do literário a outras manifestações estéticas*. Santa Catarina: Copiart/UNISUL.

LARROSA, Jorge (2002). *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Revista Brasileira de Educação. Jan/Fev/Mar/Abr, (19). In http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf Acesso em 15.Mar.2017.

_____ (2016). *Tremores*. Minas Gerais: Autêntica, 2016.

_____ (1996). *Experiência, leitura e formação*. Barcelona: Laertes editores.

MARÇAL, Marcia (2009). "A tensão entre o maravilhoso e o fantástico". *Revista Fronteiraz* 3(3). Setembro. PUC-SP. In http://www4.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros_anteriores/n3/download/pdf/revista_fronteiraz_impressao3.pdf Acesso em 15.Mar.2017.

MICHELI, Regina (s/d). *Os contos de fadas e o maravilhoso na Literatura Infanto-juvenil*. RJ: UERJ – PPT.

PROPP, Vladimir (1984). *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense.

RAMOS, Ana Margarida (2016). Tendências contemporâneas da literatura portuguesa para a infância e a juventude: desafios atuais. Tropelias e Companhia.

SARAMAGO, José; BORGES, J. (2016). *O Lagarto*. São Paulo: Cia das Letrinhas-Fundação J.Saramago.

TODOROV, Tzvetan (1977). *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Editora Moraes, 1977.

_____ (1970). *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30298

07

O MUNDO NO CÍRCULO DE FOGO: QUESTÕES DA VISÃO EM TOLKIEN

Amanda Laís Jacobsen de Oliveira (UFSM)
Adriana Yokoyama (UFSM)

Recebido em 29 set 2017.
Aprovado em 09 out 2017.

Amanda Laís Jacobsen de Oliveira é é licenciada em Letras Português-Inglês pela UTFPR, e mestra em Letras-Literatura pelo PPGLetras da UFSM. Atualmente é doutoranda nessa mesma instituição, na linha de pesquisa "Literatura, Cultura e Interdisciplinaridade", sendo bolsista CAPES.

Adriana Yokoyama é licenciada em Letras Português pela UFRRJ e mestra em Letras-Literatura pelo PPGLetras da UFSM. Atualmente é doutoranda nesse mesma instituição, na linha de pesquisa "Literatura Comparada", sendo bolsista Capes.

Resumo: Culturalmente, a luz é sempre associada com o bem, e a escuridão, com o mal; entretanto, como se constroem essas concepções? Um olhar mais atento sobre a questão revela-nos que tais associações têm relação com as apreensões das imagens e com as sensações percebidas pela visão. Nesse sentido, o trabalho aqui apresentado investiga a obra *The Lord of the Rings* (1954), de J. R. R. Tolkien, no que concerne à preocupação textual em constituir as antíteses imagéticas entre luz e sombra, visível e invisível. Além disso, toma-se a representação do olho na obra como elemento importante dentro das concepções

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30298

semânticas, efetuando o estabelecimento de relações que compõem o significado todo do texto. Para a pesquisa, utilizamos as reflexões de Alcides Cardoso com respeito à representação do olho e da visão na literatura e na arte em geral, sendo essas aprofundadas com as percepções visuais tratadas por Maurice Merleau-Ponty. Ademais, para auxiliar na compreensão da simbologia utilizada pelo autor, tomamos de autores como Chevalier e Mallon. Por fim, percebemos como o autor efetua um jogo de significados, que se estabelece através das imagens paralelas.
Palavras-chave: *The Lord of the Rings*; Olho; Visível; Invisível.

Abstract: Culturally, light is always related to good, and darkness is related to evil; however, how are this conceptions built? While attentive to his question we notice they have relation with images' perceptions and sensations realized by vision. In this sense, this work intends to investigate *The Lord of the Rings* (1954), from J. R. R. Tolkien, in what concerns the textual attention to constitute imagery antithesis between light and shadow, visible and invisible. Besides, we take the eye's representation in the work as an important element within the semantics' conceptions, making the establishment of relations that compound the whole text meaning. To this research, we used Alcides Cardoso's reflections towards eye and vision's representation in literature and arts in general; and those have been deepen by visual's perceptions treated by Maurice Merleau-Ponty. Moreover, in order to help in the comprehension of the symbology used by the author, we took Chevalier and Mallon's texts. Lastly, by the study, we notice how the author plays with the meanings that are settled through parallel images.
Keywords: *The Lord of the Rings*; Eye; Visible; Invisible.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30298

INTRODUÇÃO

As questões que dizem respeito à formação de imagens mentais e à sua representação nas artes são recorrentes na literatura. Para isso, os escritores se utilizam de vários recursos, dentre eles as relações diretas entre literatura e artes visuais, a constituição imagética por meio da linguagem e também a própria menção de aspectos que retomam o tema (como a visão, a luz, o olho, a cegueira, o espelho, entre outros). Nesse sentido, voltamos os olhos à literatura fantástica para observar os métodos empreendidos ao tratar das dualidades surgidas quando esses temas são colocados frente à frente, provocando problematizações.

Assim, levando em consideração, principalmente, a oposição entre visível e invisível, luz e sombra, olho e cegueira, temos a intenção de analisar *The Lord of the Rings* (1954), de J. R. R. Tolkien, em vista da importância dessas antíteses para a constituição dos significados da obra. Além disso, o estudo se realizará de modo a perceber como o autor se utiliza de imagens e simbologias que recorrem à uma amplitude de conotações semânticas para construir os aspectos imagéticos de seu texto, que influenciam na interpretação e compreensão de sua obra.

Essa escolha se deu por acreditarmos que a obra em questão nos possibilita diversas perspectivas de análise e de reflexão, que vão além da ideia de uma história de fantasia, que relata a luta de um hobbit para destruir um anel e uma guerra entre bem e mal. Essas possibilidades estão nas entrelinhas do enredo, cabendo a nós, enquanto leitores, mergulhar nessas simbologias e tentar desvendá-las.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30298

A CONSTRUÇÃO ANTITÉTICA EM TOLKIEN

De acordo com o que afirma Enéias Farias Tavares (2013, p.9) "[a] história do ocidente é também a história do repúdio/fascínio do olhar". Essa relação paradoxal, caracterizada pelo repúdio/fascínio, pode ser observada em um dos livros mais conhecidos do século XX: *The Lord of the Rings*, de J. R. R. Tolkien, publicado pela primeira vez em 1954.

Quando se fala na obra de Tolkien, muitos leitores pensam imediatamente na simbologia do Anel. No entanto, é importante notar que há uma série de outros elementos que contribuem para a complexidade da significação de seu texto, sem os quais a simbologia não estaria completa. Entre eles, deve-se mencionar os opostos estabelecidos entre luz e sombra, ao longo de todo o texto, que se atrelam à visibilidade e invisibilidade, e, por fim, às concepções de bem e mal.

Em *The Lord of the Rings*, o protagonista Frodo Bolseiro, um simples hobbit do Condado, inicia uma longa jornada para destruir o Anel que concentra e, de certa forma, representa as forças maléficas que o forjaram, sendo controladas por Sauron, o antagonista. Sauron é, na Terra Média de Tolkien, a personificação do mal; e mesmo tendo sido destruído uma vez, consegue retomar seu poder e reunir um exército, tentando recuperar o seu Anel de poder para conseguir alcançar o triunfo final sobre o restante dos seres. É por isso que Frodo deve se dedicar a chegar até o centro da fortaleza maldita e derrubar o Anel onde ele foi criado, sendo esse o único meio de destruí-lo.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30298

Para realizar essa incumbência, Frodo conta com o auxílio de alguns acompanhantes que formam a Sociedade do Anel; entre eles, principalmente, o Mago Gandalf, Aragorn (mais conhecido por Passolargo), e seus amigos hobbits, Merry, Pippin e Sam (sendo esse quem o acompanha até o final de sua caminhada). Enquanto eles seguem seu caminho – não sem inúmeros contratempos e perdas –, as forças de Sauron continuam como "[...] a gathering dark"[1] (TOLKIEN, 2007, p.68), "[...] like a dark cloud rising in the East and looming up"[2] (TOLKIEN, 2007, p.67) para envolver a Terra Média, como podemos ver em momentos nos quais Frodo, Sam e Sméagol (um ser conhecido como Gollum, que foi corrompido pelo poder do Anel, mas ajuda-os a encontrar o caminho para dentro das fortalezas de Mordor) estão conversando, próximos aos domínios de Sauron:

> Frodo stirred and opened his eyes, and smiled, seeing Sam's face bending over him. "Calling me early aren't you, Sam?" he said. "It's dark still!"
>
> "Yes it's always dark here", said Sam. "But Gollum's come back, Mr. Frodo, and he says it's tomorrow"[3]. (TOLKIEN, 2007, p.936)

E o narrador comenta:

> It may indeed have been daytime now, as Gollum said, but the hobbits could see little difference, unless, perhaps, the heavy sky above was less utterly black, more like a great roof of smoke; while instead of the darkness of deep night, which lingered still in cracks and holes, a grey blurring

1 " [...] uma escuridão crescente" (TOLKIEN, 2001, p.53).
2 "[...] uma nuvem escura que nascia no Leste e avançava" (TOLKIEN, 2001, p.52).
3 "Frodo se mexeu, abriu os olhos e sorriu, vendo o rosto de Sam debruçado sobre o dele. - Está me chamando cedo, não é, Sam? - disse ele. - Ainda está escuro! - Sim, está sempre escuro aqui - disse Sam. - Mas Gollum voltou, Sr. Frodo, e diz que já é amanhã" (TOLKIEN, 2001, p.754).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30298

> shadow shrouded the stony world about them[4]. (TOLKIEN, 2007, p.938)

Através de uma viagem com muitos desafios, Frodo e Sam conseguem, por fim, chegar ao seu destino e desempenhar a tarefa que muitos achavam ser impossível. Um feito realizado, é claro, com a ajuda de outros personagens também importantes para o enredo, que, mesmo estando longe dos dois hobbits, conseguem auxiliá-los, distraindo as forças e o exército de Sauron.

Ao perpassar a narrativa, primeiramente, é possível observar vários termos que estabelecem a contrariedade e complementaridade entre luz e escuridão, representativas da oposição entre bem e mal. Como, por exemplo, no momento em que Gandalf conversa com Frodo, esclarecendo como descobriu várias informações sobre a história do Anel e sua relação com Sauron:

> "When did I first begin to guess?" he mused, searching back in memory. "Let me see - it was in the year that the **White** Council drove the **Dark** Power from Mirkwood, just before the Battle of Five Armies, that Bilbo found his ring. A **shadow** fell on my heart then, though I did not know yet what I feared[5]. (TOLKIEN, 2007, p.62-63 – grifo nosso)

Ou ainda, a seguir, contando a história de Sméagol, quando esse vivia um embate entre o seu ser e o domínio do Anel sobre

4 "Podia realmente ser dia agora, como dizia Gollum, mas os hobbits quase não notavam diferença alguma, a não ser talvez pelo céu, que estava um pouco menos escuro, parecendo um grande teto de fumaça, enquanto em vez de escuridão da noite profunda, que ainda perdurava em fendas e buracos, uma sombra cinzenta e indistinta cobria o mundo rochoso ao redor deles" (TOLKIEN, 2001, p.756).

5 "- Quando foi que comecei a supor? - continuou ele cismando, em busca da resposta em sua memória. - Deixe-me ver - foi no ano em que o Conselho **Branco** expulsou o poder **escuro** da Floresta das **Trevas**, um pouco antes da Batalha dos Cinco Exércitos, quando Bilbo encontrou seu anel. Uma **sombra** cobriu meu coração" (TOLKIEN, 2001, p.49 – grifo nosso).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30298

si: "There was a little corner of his mind that was still his own, and **light** came through it, as through a chink in the **dark**: light out of the past"[6] (TOLKIEN, 2007, p.72 – grifo nosso). Outra cena importante que expressa o conflito entre luz e escuridão, é a fuga da comitiva formada pelos hobbits e Passolargo para o Vau, que delimita as fronteiras de Valfenda. Eles estão fugindo dos Nazgûl, espectros do Anel, que são escravos de Sauron, sempre definidos como "black figures riding on black horses"[7] (TOLKIEN, 2007, p.134). Quando os cavaleiros avançam, quase alcançando Frodo:

> there came a roaring and a rushing: a noise of loud waters rolling many stones. Dimly Frodo saw the river below him rise, and down along its course there came a plumed cavalry of waves. **White** flames seemed to Frodo to flicker on their crests, and he half fancied that he saw amid the water **white riders upon white horses** with frothing manes. The three Riders that were still in the midst of the Ford were overwhelmed: they disappeared, buried suddenly under angry foam. Those that were behind drew back in dismay [...].
>
> The black horses were filled with madness [...][8]. (TOLKIEN, 2007, p.280 – grifo nosso)

Além dos termos destacados que se contrapõem – com a imagem dos cavaleiros brancos destruindo os cavaleiros negros

6 "Havia um cantinho de sua mente que ainda lhe pertencia, e a **luz** entrou por ele, como através de uma fenda no **escuro**: uma luz que vinha do passado" (TOLKIEN, 2001, p.56 – grifo nosso).

7 "Figuras negras montando cavalos negros" (TOLKIEN, 2001, p.105).

8 "houve um trovão e um estrondo: um ruído enorme de águas fazendo rolar muitas pedras. Com a visão embaçada, Frodo conseguiu distinguir o movimento do rio embaixo dele se levantando, e descendo seu curso veio uma cavalaria emplumada de ondas brancas. Parecia a Frodo que chamas **brancas** piscavam nas cristas das ondas, e ele imaginou enxergar no meio da água **cavaleiros brancos sobre cavalos brancos**, com crinas espumantes Os três Cavaleiros que ainda estavam na água sucumbiram: desapareceram, subitamente cobertos pela espuma furiosa. Os que estavam atrás recuaram, com medo [...]. Os cavalos negros ficaram alucinados". (TOLKIEN, 2001, p.222-223 – grifo nosso)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30298

–, nota-se, claramente, as definições que, mesmo opostas, de certa forma, se completam, em "black figures riding on black horses" e "white riders upon white horses". Essas duas definições criam imagens semelhantes que, no entanto, simbolizam coisas diferentes, sendo, no caso, respectivamente, o mal e o bem; construindo a ideia de que o significado de um cresce na sua relação com o outro, e vice-versa.

Esses exemplos demonstram a presença, no livro, do que Alcides Cardoso dos Santos (2013) chama de representação de "cenas de visibilidade", ou seja, imagens, motivos, narrativas, personagens, temas diretamente relacionados à questão da visibilidade (visão e cegueira, luz e escuridão, escrita e leitura, olhos e livros). A partir disso, devemos mencionar outro elemento que se relaciona a essas cenas de visibilidade. Um elemento que não é, necessariamente, um ser animado, mas passa a ser considerado como personagem, perante a sua significação: o grande Olho de Sauron.

O OLHO QUE TUDO VÊ

Apesar de Sauron não aparecer muitas vezes personificado, a sua força é sempre sentida e representada pela tomada da escuridão no mundo e, principalmente, pelo Olho que vigia incansavelmente as fortalezas de Mordor, é ele que está, de uma maneira ou de outra, ligado aos acontecimentos que permeiam os embates entre o bem e o mal, o claro e o escuro. Um olho que era emoldurado por fogo, mas que reluzia por ele mesmo, "[...] yellow as a cat's, watchful and intent, and the black slit of its pupil opened on a pit, a window into nothing"[9] (TOLKIEN, 2007, p.474).

9 "[...] amarelo como o de um gato, vigilante e atento, e a fenda negra de sua pupila era um abismo, uma janela que se abria para o nada" (TOLKIEN, 2001, p.380).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30298

Aqui, devemos lembrar das diversas conotações que a imagem do olho evoca em inúmeras tradições. Primeiramente, o olho permeia várias lendas de diferentes crenças, dentre elas, por exemplo, a Egípcia, com o Olho de Hórus; a Asteca, com o Olho da Morte; e a Budista, com o terceiro olho de Buda. Por esse ângulo, talvez a concepção que aqui nos é mais interessante seja a do Olho que tudo vê, utilizada muitas vezes pela Maçonaria, por "um olho dentro de um triângulo" que "simboliza a habilidade de ver todas as coisas acima de tudo. Esse olho que tudo vê representa a introspecção espiritual, alto conhecimento e a habilidade de ver os mistérios ocultos" (MALLON, 2009, p.75). E "um olho sem pálpebra" (assim como o de Sauron) "simboliza a Divina Essência e o Conhecimento Divino" (MALLON, 2009, p.75). E é aí que Tolkien insere sua problematização, pois o seu olho que tudo vê, ou, melhor, o Olho de Sauron, está sim "acima de tudo" (como revela sua posição privilegiada em Mordor), porém, em si não concentra nenhuma divindade, ao menos não um aspecto divino alicerçado pelo bem, pelo contrário, ele representa o mal. Ademais, a sua condição revela a habilidade, em sua associação com o Anel, de "ver os mistérios ocultos" – como o faz Frodo que "[...] as Ring-bearer and as one that has borne it on finger and seen that which is hidden, your sight is grown keener"[10] (TOLKIEN, 2007, p.477) –, contudo, novamente, esses mistérios não estão ligados à possibilidade de virtude divina.

Sendo assim, esse olho de Tolkien se associa a um terceiro olho que não representa a introspecção, mas sim uma "condição

10 "[...] como Portador do Anel e um daqueles que o colocou no dedo e viu o que está oculto, sua visão ficou mais aguçada" (TOLKIEN, 2001, p.382)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30298

subumana" (como o olho do Ciclope e da Medusa, na mitologia greco-romana), que "[...] corresponde ao fogo" e "[...] reduz tudo a cinzas" (CHEVALIER et al., 2015, p.654). Esse olho é, então, poderíamos dizer, a personificação do mal, construindo um elemento fundamental para o desenvolvimento do enredo; assim como aquele de "Ré, o deus do Sol", que "era dotado de um olho incandescente, símbolo da natureza ígnea; era representado por uma serpente erguida, de olho dilatado" (CHEVALIER et al., 2015, p.655); e "o olho único das personagens inferiores da série dos Fomoiré" que é maléfico, podendo paralisar um exército (CHEVALIER et al., 2015, p.656).

Ainda, "deve-se observar que o olho é às vezes utilizado como símbolo do conjunto das percepções exteriores, e não apenas da visão" (CHEVALIER et al., 2015, p. 654). E a percepção exterior, em outras palavras, a visão sensível (essa apreendida pelos sentidos físicos, ou seja, por meio dos olhos) é, muitas vezes, considerada prejudicial, como um empecilho para a visão ideal, inteligível, que é relacionada à sabedoria, pois impossibilita que vejamos aquilo que está além da visão primeira, limitando a ampliação da nossa percepção e que novas perspectivas sejam construídas.

> A visibilidade sensível é considerada ardilosa, ao passo que a inteligível é fidedigna; a primeira está associada aos vícios mundanos, ao passo que a segunda está relacionada ao bem, valor supremo; a primeira é sensual, enquanto a segunda deve abdicar dos sentidos. (SANTOS, 2013, p.35)

E, então,

> Os olhos, testemunhas oculares da ruína na origem do visível, são o instrumento da visão externa, aquela da qual se deve desconfiar [...]. Como as

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30298

> lentes e outros instrumentos oculares, eles são próteses, acessórios cuja necessidade é, digamos, um mal necessário. (SANTOS, 2013, p.68)

Dessa forma, a simbologia estabelecida pelo Olho de Sauron é ainda de significação mais relevante, pois, "como próteses, os olhos perfazem uma transgressão da normalidade que dá lugar a todo tipo de perversão, monstruosidade ou fetiche" (SANTOS, 2013, p.70). O Olho se constitui, dessa forma, como elemento não natural, uma anormalidade que se coloca entre nós e o conhecimento da verdade ideal. Talvez por isso, ele deve ser vencido, destruído, para que atinjamos essa verdade e consigamos sair da escuridão que é a falta de conhecimento. Mas nem por isso é menos importante.

Nesse sentido, devemos ainda notar como, apesar de ser a representação do mal, o Olho é grandioso e ocupa um lugar central na obra. Essa permite-nos perceber como sua imagem não é construída por si, mas através de uma série de aspectos que contribuem para estabelecer essa condição. Porque

> [...] cada objeto é o espelho de todos os outros. Quando olho o abajur posto em minha mesa, eu lhe atribuo não apenas as qualidades visíveis a partir de meu lugar, mas ainda aquelas que a lareira, as paredes, a mesa podem "ver", o verso de meu abajur é apenas a face que ele "mostra" à lareira. Portanto, posso ver um objeto enquanto cada um deles dispõe dos outros em torno de si como espectadores de seus aspectos escondidos e garantia de sua permanência [...]. O objeto acabado é translúcido, ele está penetrado de todos os lados por uma infinidade atual de olhares que se entrecruzam em sua profundeza e não deixam nada escondido. (MERLEAU-PONTY, 1999, p.105-106)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30298

Sendo assim, o Olho só é o que é em razão de todo o ambiente que o circunda, de toda a escuridão que o envolve e o consome. Como no momento em que Frodo observa ao longe:

> All the power of the Dark Lord was in motion. Then turning south again he beheld Minas Tirith. Far way it seemed, and beautiful: white-walled, many-towered, proud and fair upon is mountain-seat; its battlements glittered with steel, and its turrets were bright with many banners. Hope leaped in his heart. But against Minas Tirith was set another fortress, greater and more strong. Thither, eastward, unwilling his eye was drawn. It passed the ruined bridges of Osgiliath, the grinning gates of Minas Morgul, and the haunted Mountains, and it looked upon Gorgoroth, the valley of terror in the Land of Mordor. Darkness lay there under the Sun. Fire glowed amid the smoke. Mount Doom was burning, and a great reek rising. Then at last his gaze was held: wall upon wall, battlement upon battlement, black, immeasurably strong, mountain of iron, gate of steel, tower of adamant, he saw it: Barad-dûr, Fortress of Sauron. All hope left him.
>
> And suddenly he felt the Eye. There was an eye in the Dark Tower that did not sleep. He knew that it had become aware of his gaze. A fierce eager will was there. It leaped towards him; almost like a finger he felt it, searching for him. Very soon it would nail him down, know just exactly where he was[11]. (TOLKIEN, 2007, p.522-523)

11 "Todo o poder do Senhor do Escuro estava em ação. Então, voltando-se de novo para o Sul, Frodo viu Minas Tirith. Parecia distante e bela: com muralhas brancas, muitas torres, majestosa e linda sobre sua montanha; seus parapeitos reluziam como aço, e suas torres brilhavam com muitas bandeiras. A esperança renasceu em seu coração. Mas contra Minas Tirith erguia-se outra fortaleza, maior e mais forte. Sentiu que seu olhar se dirigia para o Leste, sendo atraído contra sua vontade. Passou pelas pontes arruinadas de Osgiliath, pelos portões escancarados de Minas Morgul e pelas Montanhas assombradas, detendo-se sobre Gorgoroth, o vale do terror na Terra de Mordor. Lá a escuridão jazia sob o sol. O fogo reluzia em meio à fumaça. A Montanha

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30298

Nesse excerto vemos, primeiramente, a imagem formada pela descrição dos arredores da Terra de Mordor e, a partir disso, nossa atenção empreende uma espécie de aproximação, prendendo o foco sobre o Olho na Torre Escura. Entretanto, esse caminho só é percorrido pelo estabelecimento dos elementos anteriores, que moldam o Olho em todas as suas faces. Dessa forma, a imagem do Olho e sua personificação se dão não só na complementaridade e como também na contrariedade causadas pelo ambiente descrito, o que revela como um elemento dependente do outro para existir. Ainda, o posicionamento do Olho na Torre Escura, como que no centro da fortaleza, observando a tudo e a todos, pode se associar com a figura do *panóptico*, que Michel Foucault aborda em sua obra *Vigiar e punir* (2011); uma figura arquitetural em forma de anel que possui várias celas e, no centro dessa construção há uma torre onde um único vigia consegue observar e controlar todos os presos (2011, p.190-194). Nesse caso, o vigia supremo é, necessariamente, o Olho, que, propriamente, "tudo vê" – reforçando a ideia comentada anteriormente –, que se alia ao Anel, o seu elo com o restante do mundo.

Devemos prestar atenção às percepções do Olho por parte de Frodo, que são descritas por palavras que recorrem a imagens sensoriais – principalmente do tato, tais como *sentir* e *tocar* –, que, novamente, se relacionam ao aspecto sensual das percepções e dos vícios mundanos. A presença do Olho de Sauron então mostra

da Perdição queimava e um cheiro insuportável empesteava o ar. Então, finalmente, seu olhar foi detido: muralhas e mais muralhas, parapeito sobre parapeito, negra, incomensuravelmente forte, montanha de ferro, portão de aço, torre de diamante, ele a viu: Barad-dûr, a Fortaleza de Sauron. Perdeu todas as esperanças.
E, de repente, sentiu o Olho. Havia um olho na Torre Escura que nunca dormia. Frodo sabia que ele tinha percebido seu olhar. Uma determinação feroz e ávida estava nele. Saltou na direção de Frodo, que quase como um dedo o sentiu, procurando-o. Muito em breve iria tocá-lo e saber exatamente onde estava" (TOLKIEN, 2001, p.419).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30298

que "[...] os olhos são dispensáveis à visão e podem, até mesmo, atrapalhá-la" (SANTOS, 2013, p.43); tendo em vista que ele está relacionado à visão turva do mundo das trevas, reforçando a ideia de que os olhos só nos permitem uma visão primeira.

Essa visão embaciada se mostra nos momentos em que os personagens usam o Anel, ficando invisíveis àquele mundo real e atraindo a atenção dos seres malignos para si. Como no momento seguinte, no qual Frodo coloca o Anel para que possa ficar invisível e fugir de Boromir, e, aparentemente, enxerga tudo através de uma névoa:

> Frodo dodged aside and [...] trembling he pulled out the Ring upon its chain and quickly slipped it on his finger, even as Boromir sprang at him again. The Man gasped, stared for a moment amazed, and then ran wildly about, seeking here and there among the rocks and trees. [...] Frodo did not even hear his cries. He was already far away [...], to the hill-top. [...] He saw as through a mist a wide flat circle, paved with mighty flags, and surrounded with a crumbling battlement. [...] At first, he could see little. He seemed to be in a world of mist in which there were only shadows: the Ring was upon him[12]. (TOLKIEN, 2007, p.521-522)

Visível apenas às trevas, Frodo fica vulnerável e é como que consumido pela escuridão, mesclando-se à sombra. E a sombra

12 "Frodo recuou e [...] tremendo, tirou o Anel da corrente e colocou-o depressa no dedo, no exato momento em que Boromir saltava de novo em sua direção. O homem ficou atônito, olhando surpreso por um momento, e depois correu em volta do lugar, ensandecido, procurando aqui e ali por entre as rochas e árvores. [...] Frodo nem ouviu seus gritos. Já estava longe [...], em direção ao topo da colina. [...] Enxergou, como se através de uma névoa, um círculo amplo e plano, com um pavimento de lajes enormes e cercado por um parapeito em ruínas. [...] No início, conseguiu ver pouca coisa. Parecia estar num mundo de névoa no qual só havia sombras: o Anel agia sobre ele" (TOLKIEN, 2001, p. 418).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30298

é "[...] a própria imagem das coisas fugidias, irreais e mutantes" (CHEVALIER et al., 2015, p.842). Estabelece-se então uma relação entre visível e invisível que, assim como a luz e a escuridão, se relaciona ao bem e ao mal. Como afirma Gandalf, "[...] if he often uses the Ring to make himself invisible, he **fades**: he becomes in the end invisible permanently, and walks in the twilight under the eye of the Dark Power that rules the Rings"[13] (TOLKIEN, 2007, p.60 – grifo do autor).

Desse modo, esse invisível não está vinculado à visão inteligível porque, na realidade, está mais que palpável para o mundo das sombras – tanto que, como pode ser observado nos excertos já mencionados, as expressões relacionadas às ações do Olho, muitas vezes, são relacionadas às sensações físicas. Por isso, liga-se muito mais à visão sensível que deturpa a nossa percepção ideal. Nesse caso, a Literatura traz à tona

> [...] imagens de diferentes tipos que transitam entre os mundos sensível e inteligível, criando uma espectralidade que embaralha as identidades do visível e do invisível [...]. A Literatura compartilha dos mundos **visível e invisível**, da letra **e** do espírito. (SANTOS, 2013, p.54 – grifo nosso)

Desse modo, tudo acontece como se coexistissem, no mundo terreno, dois mundos: o real (que vive na luz) e o das trevas (permeado pelas sombras). Nesse sentido, o Anel e (mais importante para a perspectiva aqui abordada) o Olho, servem como instrumentos para promover a confusão entre o visível e invisível, entre luz e treva; reafirmando as palavras

13 "[...] se usar o Anel com frequência para se tornar invisível, ele **desaparece**: torna-se no fim invisível permanentemente, e anda no crepúsculo sob o olhar do poder escuro que governa os Anéis" (TOLKIEN, 2001, p. 48 – grifo do autor).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30298

de Santos (2013), ao dizer que o olho é como uma prótese que atrapalha a visão ideal. Como podemos observar nos momentos em que Sam, o hobbit que acompanha Frodo em sua jornada, coloca o Anel:

> Then he put it [the Ring] on [...].
>
> The world changed, and a single moment of time was filled with an hour of thought. At once he was aware that hearing was sharpened while sight was dimmed, but otherwise than in Shelob's lair. All things about him now were not dark but vague; while he himself was there in a grey hazy world, alone, like a small black solid rock, and the Ring, weighing down his left hand, was like an orb of hot gold. He did not feel invisible at all, but horribly and uniquely visible; and he knew that somewhere an Eye was searching for him[14]. (TOLKIEN, 2007, p.960)

E novamente:

> Without any clear purpose he drew out the Ring and put it on again. Immediately he felt the great burden of its weight, and felt afresh, but now more strong and urgent than ever, the malice of the Eye of Mordor, searching, trying to pierce the shadows that it had made for its own defence, but which now hindered it in is unquiet and doubt.
>
> As before, Sam found that his hearing was sharpened, but that to **his sight the things of this**

14 "Então Sam colocou o Anel no dedo [...].
O mundo mudou, e um único momento de tempo se encheu de uma hora de ponderação. Imediatamente Sam percebeu que sua audição se aguçara, enquanto a visão ficara obscurecida, mas de modo diferente do obscurecimento ocorrido na toca de Laracna. Agora todas as coisas ao seu redor não estavam escuras, mas difusas; enquanto ele mesmo estava lá, num mundo cinzento e enevoado, sozinho, como uma pequena rocha sólida e negra, e o Anel, pesando em sua mão esquerda, era como um círculo de ouro escaldante. Sam não se sentia invisível de forma alguma, mas terrível e singularmente visível; e sabia que em algum lugar um Olho o procurava" (TOLKIEN, 2001, p. 775).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30298

> **world seemed thin and vague**[15]. (TOLKIEN, 2007, p.1175 – grifo nosso)

Assim, enquanto Sam fica cada vez mais suscetível ao Olho, no mundo das sombras, a sua visão e percepção com relação ao mundo real (de luz) se perde, ficando anuviada. E, por isso, logo depois, "he took off the Ring, moved it may be by some deep premonition of danger, though to himself he thought only that he wished to see more clearly. 'Better have a look at the worst,' he muttered. 'No good blundering about in a fog!'"[16] (TOLKIEN, 2007, p.1176).

Qualquer um deles, estando com o Anel, fica mais visível ao seu dono (Sauron); porém, em compensação, a única coisa que consegue ver com certa distinção, são os elementos essenciais desse mundo de sombras. Como acontece com Frodo, quando fica frente à frente com os Nazgûl, conhecidos como espectros do Anel:

> [...] but he [Frodo] could not turn towards him. He shut his eyes and struggled for a while; but his resistance became unbearable, and at last he slowly drew out the chain, and slipped the Ring on the forefinger of his left hand.
>
> Immediately, though everything else remained as before, dim and dark, the shapes became terribly clear. He was able to see beneath their black wrappings. There were five tall figures: two standing on the lip of the dell, three advancing.

15 "Sem qualquer propósito claro, puxou o Anel e colocou-o de novo no dedo. Imediatamente sentiu o grande fardo de seu peso, e sentiu de novo, agora mais forte e opressiva que nunca, a malícia do Olho de Mordor perscrutando, tentando penetrar as sombras que fizera para a própria defesa, mas que nesta hora o atrapalhavam em sua inquietude e dúvida.
Como antes, Sam sentiu sua audição aguçada, enquanto para **seus olhos as coisas deste mundo pareciam tênues e vagas**" (TOLKIEN, 2001, p. 950 – grifo nosso).

16 "Retirou o Anel, movido talvez por alguma premonição profunda de perigo, embora consigo mesmo pensasse apenas que desejava enxergar mais claro. - É melhor dar uma olhada no pior - murmurou ele. - Não adianta ir tropeçando na neblina!" (TOLKIEN, 2001, p.951).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30298

> [...] Their eyes fell on him and pierced him, as they rushed towards him[17]. (TOLKIEN, 2007, p.255)

Essa visão então não o auxilia. Na realidade, apenas o deixa mais suscetível, principalmente quando "desaparece" no mundo de luz, para aparecer com mais nitidez para as trevas. E o olhar, como "instrumento das ordens interiores", assim como exprime, mata, fascina, fulmina e seduz (CHEVALIER et al., 2015, p.653), o que estabelece novamente a relação entre o Olho e o Anel, pois o último representa a sedução diante daquele que o detém, enquanto que, ao mesmo tempo, permite aos seres das trevas fulminarem o portador. Essas relações se estabelecem porque "luz, iluminação, sombras, reflexos, cor, esses objetos da pesquisa não são inteiramente reais: como os fantasmas, têm existência apenas visual" (MERLEAU-PONTY, 2004, p.21). Talvez por isso, também, surjam aí os espectros do Anel, que se constituem em suas sombras, aparecendo claramente *apenas* no *mundo das sombras*, com o intermédio do Anel ou do Olho. Assim, novamente, esses dois elementos surgem como instrumento para a intermediação entre os dois mundos. São eles que estabelecem o caminho entre o visível e o invisível, entre o mundo de luz e o mundo de escuridão, entre o bem e o mal.

Tendo em consideração essa reflexão,

> em termos um pouco mais concretos, poderíamos dizer que a centralidade da visibilidade na cultura

17 "[...] mas Frodo não conseguia olhar na direção dele. Fechou os olhos e lutou por uns minutos, mas a resistência se tornou insuportável, e finalmente tirou a corrente devagar e colocou o Anel no dedo indicador da mão esquerda. Imediatamente, embora tudo continuasse como antes, escuro e sombrio, as figuras se tornaram terrivelmente claras. Frodo podia ver através de suas roupas pretas. Havia cinco figuras altas: duas em pé, na saliência do valezinho, três avançando, [...] Seus olhos caíram sobre ele e o penetraram enquanto corriam na sua direção" (TOLKIEN, 2001, p.203).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30298

> ocidental faz com que a visão oscile entre os extremos de constatação [...] às utopias nas quais outros mundos e realidades possíveis são imaginados e visualizados pelo pensamento imaginativo da Literatura e das Artes. (SANTOS, 2013, p.21)

O Anel serve como elo entre os seres e o Olho, que, por si, serve como elo com Sauron e seu poder. Os dois elementos então, Anel e Olho, permitem ao que o usa (o Anel), enxergar com mais clareza o mundo das trevas (o mal), entretanto, contraditoriamente e de forma imprescindível, auxiliam o Olho a enxergar com extrema nitidez o portador do Anel. Uma vez que "as metamorfoses do olhar não revelam somente quem olha; revelam também quem é olhado, tanto a si mesmo como ao observador" (CHEVALIER et. al., 2015, p.653). Eles servem então, mais do que tudo, como elo e mediação entre o bem e o mal. Com efeito:

> Ver é entrar em um universo de seres que se "mostram", e eles não se mostrariam se não pudessem estar escondidos uns atrás dos outros ou atrás de mim. Em outros termos: olhar um objeto é vir habitá-lo e dali apreender todas as coisas segundo a face que elas voltam para ele. (MERLEAU-PONTY, 1999, p.105 – grifo do autor)

E, por meio dessa interpretação, o bem e o mal coexistem em um mesmo plano, basta-nos percebê-los do modo correto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nossa análise acima podemos perceber as estratégias estilísticas e semânticas utilizadas por Tolkien. Ele constrói, entrelaçando com o enredo, uma constituição imagética, a qual se

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30298

dá por meio da linguagem e também da própria menção de aspectos que retomam o tema da visão, visível, olho e das dualidades, e o modo como essas estão interligadas e são dependentes umas das outras. Essas envolvem a aproximação dessa temática através da simbologia do olho e de técnicas que criam espaços imagéticos próprios no texto. As imagens, então, fornecem ao leitor uma possibilidade ampla de significação diante da narrativa, ao convocar e problematizar conceitos que são também abordados em outras literaturas e mitologias.

Dessa forma, as imagens e simbologias que buscamos destacar no decorrer da leitura e análise da obra nos permitem uma amplitude do conhecimento e entendimento acerca das conotações semânticas utilizadas para construir os aspectos imagéticos desse texto de Tolkien, o que influenciou e continuará influenciando, a cada nova leitura, a nossa interpretação e compreensão de sua obra, ampliando nossas perspectivas e visão e tirando-nos das ideias do senso comum.

Finalmente, a construção de significados assim delineada, estabelecendo as oposições caracterizadas pelas antíteses, permite uma associação com reflexões pertinentes. Isso mostra a literatura não apenas como representação do mundo, mas como criação de novos mundos e novas realidades, que além de impulsionar a fantasia, efetuam a interpretação das ações e percepções humanas. Além de nos levar à reflexão, em relação a ideologias, crenças e conhecimentos, fazendo-nos imaginar o (im)possível.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30298

REFERÊNCIAS

CHEVALIER, Jean et al (2015). *Dicionário de símbolos*: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 27.ed. Rio de Janeiro: José Olympio.

FOUCAULT, Michel (2011). *Vigiar e punir*: nascimento da prisão. 39.ed. Rio de Janeiro: Vozes.

MALLON, Brenda (2009). *Os símbolos místicos*: um guia completo para símbolos e sinais mágicos e sagrados. São Paulo: Larousse do Brasil.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1999). *Fenomenologia da percepção*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes.

_____ (2004) *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify.

_____ (1984). *O visível e o invisível*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva.

SANTOS, Alcides Cardoso dos (2013). *De cegos que vêem e outros paradoxos da visão*: Questões acerca da natureza da visibilidade. Santa Maria: UFSM, PPGL-Editores.

TAVARES, Enéias Farias (2013). Apresentação. In: SANTOS, Alcides Cardoso dos. *De cegos que vêem e outros paradoxos da* visão: Questões acerca da natureza da visibilidade. Santa Maria: UFSM, PPGL-Editores. p.9-11.

TOLKIEN, John Ronald Reuel (2001). *O Senhor dos Anéis*. Lenita Maria (Trad.) Rímoli Esteves. São Paulo: Martins Fontes.

_____ (2007). *The Lord of the Rings*. London: Harper Collins Publishers.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29885

08

UMA ABORDAGEM SOCIOCOGNITIVA DA NARRATIVA FANTÁSTICA

Fábio Lucas Pierini (UEM)

Recebido em 04 ago 2017.
Aprovado em 25 ago 2017.

Fábio Lucas Pierini é Doutor em Estudos linguísticos, literários e tradutológicos pela FFLCH-USP com pós-doutorado em Estudos Literários pela Unesp FCL/CAr. Professor na UEM (Maringá-PR), atuando nos cursos de Secretariado Executivo Trilíngue e Letras na área de Língua e Literatura Francesas, leciona e orienta a respeito de narrativa fantástica no Programa de Pós-Graduação em Letras e no Programa de Iniciação Científica. Participa do GT Anpoll Vertentes do Insólito Ficcional e do Grupo CNPq Estudos de literatura e cultura da Belle Époque: LABELLE.

Resumo: O estudo da narrativa fantástica passa, desde seus primórdios, por várias dificuldades metodológicas que podem ser resumidas à estratégia dos pesquisadores de evitar confrontos com sistemas de crenças do mundo real. No entanto, se situarmos o fantástico em seu contexto de consolidação, o Romantismo europeu do século XIX, perceberemos que sua função social é a de defender um sistema de crenças que sustentava um modo de vida originário do neolítico frente a sua destruição por parte da revolução industrial. Essas narrativas, porém, só se tornam inteligíveis na medida em que encontram respaldo na mente humana, a qual evoluiu desde o pleistoceno para detectar padrões no meio ambiente

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29885

e daí extrair relações de causa e efeito que permitam sua sobrevivência. Uma das conclusões à qual a mente humana chega quando da verificação desses padrões é a *agência*, ou seja, que alguma entidade invisível agiu intencionalmente visando um determinado objetivo. Por outro lado os seres humanos enxergam a realidade por meio de narrativas sempre dentro da estrutura universal: Personagem + Problema → Perspectiva de solução do problema; o que lhes permite personalizar eventos de causa desconhecida e torná-los compreensíveis. No entanto, como a noção do real é modificada na medida em que a ciência e a tecnologia progridem, nossa competência de verossimilhança se torna mais exigente e a saída encontrada pelos autores da época foi tratar de temas e motivos populares da Idade Média a partir de um discurso científico e ou estilo jornalístico, conferindo plausibilidade aos eventos narrados. Por essa razão, o estudo da narrativa fantástica depende de uma abordagem que leve em conta tanto os aspectos socioculturais da coletividade em que se manifesta quanto nossa capacidade de enxergar a realidade por meio de estruturas narrativas e dar sentido aos padrões detectados no meio ambiente. Trata-se, portanto, de uma abordagem sociocognitiva.
Palavras-chave: Narrativa fantástica; Abordagem sociocognitiva; Psicologia evolutiva; Antropologia cognitiva.

Résumé: L'étude du récit fantastique subit dès ses débuts par nombre de difficultés méthodologiques qu'on peut réduire à la stratégie des chercheurs d'éviter le conflit avec des systèmes de croyance du monde réel. Toutefois, si l'on situe le fantastique dans son contexte de consolidation, le Romantisme Européen du XIXème siècle, on s'aperçoit que sa fonction sociale était justement celle de défendre un système de croyances qui soutenait un mode de vie originaire du Néolithique en train d'être détruit par la Révolution

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29885

industrielle. Ces récits, néanmoins, ne deviennent intelligibles que quand ils trouvent de l'écho dans l'esprit humain, lequel a évolué dès le Pléistocène pour détecter des formes dans l'environnement et en extraire des rapports de cause et d'effet pour survivre. Une des conclusions que l'esprit humain en tire lorsqu'il vérifie ces formes c'est l'*agence*, cela veut dire qu'une entité invisible quelconque a agi intentionnellement envisageant un but déterminé. D'un autre côté, les êtres humains comprennent la réalité par le moyen de récits toujours dans le schéma universel Personnage, Problème, Perspective de solution du problème, ce qui leur permet de personnaliser des événements de cause inconnue et les rendre compréhensibles. Toutefois, comme la notion du réel est modifiée chaque fois que la Science et la Technologie progressent, nôtre compétence du vraisemblable devienne-t-elle encore plus exigeante et la sortie trouvée par les auteurs de l'époque a été de traiter des thèmes et motifs populaires du Moyen Âge à partir d'un discours scientifique et ou d'un style journalistique pour conférer de la plausibilité aux événements racontés. Pour cette raison, l'étude du récit fantastique dépend d'une approche envisageant aussi les aspects socioculturels de la collectivité dans laquelle il se manifeste que notre capacité de comprendre la réalité par le moyen de schémas narratifs et donner du sens aux formes détectées dans l'environnement. Il s'agit donc d'une approche sociocognitive.
Mots-clés: Récit fantastique; Approche sociocognitive; Psychologie évolutive; Anthropologie cognitive.

INTRODUÇÃO

A nosso ver, um dos maiores problemas no estudo da narrativa fantástica é a máxima segundo a qual não podemos "sair" do texto para poder interpretá-lo ou entendê-lo. Entretanto, uma narrativa

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29885

de ficção não é – ou ao menos não se consolidou na cultura humana para ser – um exercício intelectual para apreciação estética do leitor, ou seja, algo desvinculado das crenças e objetivos, tanto de quem a produz quanto de quem a consome. Para se realizar enquanto interação cultural, a leitura deve proporcionar uma experiência significativa para leitor e autor na medida em que ambos consigam desfrutar de um estado de identificação mútua e construir para si um espaço que justifique sua presença no mundo, isto é, sua existência.

Nada justifica melhor uma existência do que a autorrealização, a qual consiste em ser reconhecido por produzir algo considerado útil pela coletividade na qual estamos inseridos. Escrever uma história que vai ser lida por milhões, talvez bilhões de leitores, é certamente uma proeza dessas. Ler uma história que ajude a encontrar um propósito para nossa existência nos auxilia a suportar as agruras da vida porque reforça nossas crenças e reanima a busca por nossos objetivos.

Mas o que é que autor e leitor buscam compartilhar por meio da narrativa fantástica? Ainda que os estudiosos da literatura resistam em considerar, é preciso admitir que quando produzimos e consumimos narrativas fantásticas estamos compartilhando uma visão de mundo que dá sentido às nossas vidas, ou seja, estamos defendendo um sistema de crenças.

Muitos afirmam que a narrativa fantástica promove uma suspensão temporária na descrença do leitor (TODOROV, 1969). Outros que a leitura permite um estado de sideração (GRIVEL, 1997; MELLIER, 1999) que nos recorta da realidade imediata, sequestrando-nos para o universo em que a história é contada. Defende-se até que seja uma necessidade natural de entender e enfrentar nossos temores por meio da simulação da emoção

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29885

do medo (MOLINO, 1980; LOVECRAFT, 2008; PRINCE, 2008). Ou, como já mencionado anteriormente, que se trata de um exercício intelectual visando à fruição intelectual do leitor (BESSIÈRE, 1974). Tudo isso é dito somente por causa da coerência teórica de não "sair" do texto, isto é, para considerarmos apenas a letra fria, a cadeia de frases, a sequência de parágrafos e mais nada. Além disso, essas afirmações teórico-críticas são enunciadas de maneira a driblar o conceito de verossimilhança, o grande entrave das análises e interpretações das narrativas fantásticas.

Por que não atacá-lo de frente? Por que não tentar entender a razão que permite ao leitor considerar inteligíveis as narrativas fantásticas? Afinal, se o leitor entende uma história é porque ela faz sentido para ele e, portanto, é-lhe verossímil. Como pode ser verossímil uma narrativa sobre um fenômeno sobrenatural reconhecido como impossível no mundo real? A saída encontrada, mais política do que teórica, conforme ensinam nossos professores de literatura, é que os fenômenos sobrenaturais "possíveis" do mundo real pertencem a outro domínio que não o do fantástico e, caso uma narrativa trate deles, não estaríamos mais no domínio da ficção.

Percebam que aqui mais uma vez estamos caindo no problema da excessiva coerência teórica. Além da desculpa de que a narrativa de ficção não foi feita para se acreditar, e para isso amontoam-se remendos explicativos. Alega-se também que o fantástico, assim como outros gêneros, tipos e modos textuais, tende a uma pureza de formas e características que o distinguem dos demais. Aliás, o termo "modo" (CESERANI, 2006) foi adotado para lidar com o fantástico justamente porque não se conseguia classificá-lo como gênero segundo os critérios da teoria literária.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29885

Outro problema no estudo da narrativa fantástica é tentar estudá-la à parte, como se fosse uma forma de narrar independente das demais, ignorando que ela esteja sujeita aos mesmos princípios destas e que os leitores em geral mobilizam os mesmos mecanismos cognitivos para ler qualquer história. Mais do que isso, costumamos ignorar o que pensa o próprio leitor sobre o que ele considera ser uma narrativa fantástica, como médicos que examinam um paciente ignorante de sua enfermidade. Existe também o problema de tentar enquadrar o fenômeno literário na definição etimológica da palavra que o designa, e muitos acabam por atribuir à narrativa fantástica os mesmos predicados que o dicionário consagra ao adjetivo "fantástico".

Qualquer leitor sabe o que é uma narrativa fantástica. Trata-se simplesmente de uma narrativa de ficção situada em nosso mundo na qual ocorrem fenômenos inverificáveis ou irreproduzíveis do ponto de vista das ciências naturais. Quase todo crítico, teórico ou professor de literatura parte dessa afirmação. Porém, depara-se com várias narrativas que mais ou menos fogem dela por haver em seu enredo elementos sobrenaturais pertencentes a uma cultura que os considera reais. O gosto ou interesse de alinhar determinadas narrativas ou autores a uma coletânea definitiva ou modelar do fantástico também ajudou a criar vários remendos explicativos a uma definição praticamente universal.

Mais do que o gosto e a vaidade, também é preciso considerar aspectos políticos e ideológicos. Em busca de valorizar determinadas identidades e coletividades, épocas e lugares, várias nomenclaturas foram adotadas como, por exemplo, realismo mágico, real maravilhoso, realismo fantástico, realismo animista, insólito, entre

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29885

outros. Evidentemente que nada há de errado com esses rótulos, afinal o objetivo deles é limitar nosso campo de atuação para economizarmos tempo e recursos na realização de uma pesquisa. O que nos prejudica é a criação e aplicação de novos rótulos por causa de diferenças que muitas vezes extrapolam a interação cultural entre autor e leitor e que em nada agregam para ajudar a entender a narrativa propriamente dita, ou seja, de que forma ela se consolida como uma experiência significativa para ambos.

Outro problema causado pela rotulação desenfreada é a tentativa de fazer caber num conceito dicionarizado, consolidado numa determinada cultura, o significado de uma manifestação literária muitas vezes indiferente a esse conceito. Os casos do fantástico, do realismo mágico e do insólito, que se encontram de alguma forma documentados, mostram a dificuldade que se torna estudar uma produção narrativa dentro de definições dicionarizadas e não a partir delas.

A nosso ver, o segredo do funcionamento da narrativa fantástica é o mesmo de qualquer outra narrativa: a interação entre nossa capacidade de buscar a verossimilhança em qualquer história que nos contem e o grau de realismo com que os elementos sobrenaturais são tratados. Em nenhum momento suspendemos nossas crenças para ler uma narrativa de ficção e, mesmo que o quiséssemos fazer, nossa mente automaticamente faria isso por nós porque sem elas nenhuma narrativa fantástica se torna inteligível a ponto de ser significativa.

E O QUE ESTAMOS CHAMANDO DE CRENÇAS ENTÃO?

Crença é tudo aquilo que consideramos verdadeiro ou ao menos passível de ser verdadeiro, mesmo que não possamos

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29885

provar, mas que pode ser tornado demonstrável ou defensável por meio de uma narrativa. Tudo aquilo que não podemos testemunhar nem vivenciar só nos é dado a conhecer por meio da linguagem. E essa linguagem precisa ser organizada em cadeias de causa e efeito que se coadunem com nossa competência de verossimilhança ou não podemos "simular" a vivência ou testemunho apresentados (BOYD, 2009). É como se toda história fosse uma receita de bolo: se não tivermos previamente os ingredientes em nossa memória, é impossível simular a contento os fatos narrados. É isso o que muitos professores de literatura chamam de "bagagem" quando justificam que só depois de muito tempo estudando e conhecendo o mundo é que podemos reler certos textos e passar a entendê-los.

No entanto, as narrativas que dependem de ingredientes específicos para ser compreendidas são, de fato, exercícios intelectuais que esperam uma fruição estética por parte do leitor. Mas esse leitor não é o leitor em geral e sim aquele que tem na leitura um prazer além do normal e não aquele que, em muitos casos, o professor de literatura vai encontrar nas salas de aula do ensino fundamental e médio – e muitas vezes nem no ensino superior.

A narrativa fantástica, assim como nossas crenças, não depende necessariamente de ingredientes extras e por isso ela faz tanto sucesso e é tão difícil de ser estudada e assimilada pelos Estudos Literários: como justificar o tempo e recursos gastos para pesquisar um assunto que qualquer leitor pode entender sem maiores investimentos intelectuais? Ora, a resposta está justamente nas dificuldades apontadas até agora no estudo da narrativa fantástica:

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29885

a profusão terminológica e a rigidez dos critérios de leitura (interpretação e análise).

Nós já nascemos com os ingredientes que tornam possível a compreensão da narrativa fantástica em nossa mente e eles são os mesmos que sustentam as nossas crenças. Assim como textos religiosos ou explicações pseudocientíficas atendem às exigências da nossa competência de verossimilhança para entender os processos invisíveis por trás de uma relação de causa e efeito, o fantástico se torna uma narrativa inteligível e proporciona uma experiência significativa porque se apresenta como plausível dentro do quadro realista em que é contada.

Para entender a narrativa fantástica em sua complexidade, precisamos focalizar nossa atenção a pelo menos quatro fatores que a compõem:

- O contexto da sua consolidação no Romantismo europeu do século XIX;
- O progresso da tecnologia e seu impacto na visão de mundo do leitor;
- O conflito entre percepção e consciência diante do desconhecido;
- O papel da arte como mediadora desses conflitos;

O contexto do Romantismo (século XIX) não é necessariamente aquele que cria o fantástico, mas o que proporciona as condições de sua consolidação enquanto forma de narrar dotada de características distintivas, pois fornece as motivações e técnicas narrativas de que autores e leitores se alimentam para criar uma identificação mútua de seu anseio por um propósito para a vida

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29885

humana, em conflito com as transformações radicais impostas à sociedade ocidental pelo acirramento das ações do capitalismo que tornam a ideia de transcendência – essencial em sociedades pré-industriais – obsoleta.

O progresso da tecnologia provoca grande impacto no imaginário de uma coletividade, pois realinha os limites entre o possível e o impossível para o ser humano. Novos meios de investigação dos fenômenos naturais desnudam o que até então era considerado sobrenatural, atribuindo ao ser humano poderes até este momento reservados aos deuses. Em reação a esses avanços, os escritores do fantástico incorporam a linguagem objetiva da ciência e do jornalismo para descrever eventos inicialmente indevassáveis para a lógica e a razão. Além disso, desenvolvem uma série de motivos e temas que superam – por renovação ou inovação – aqueles sobrenaturais saídos da cultura popular ou da religião, criando um sobrenatural "laico". Este é preferido pela crítica por ser expressão de uma estética desvinculada de uma cultura específica, porém é mais uma referência do que uma regra, por estar fora do entendimento do público em geral.

O conflito entre percepção e consciência e seu proveito na narrativa fantástica foi inicialmente apontado por Freud (2010) em seu célebre artigo "O inquietante" ("Das Unheimlich", 1919) sobre o conto "O homem da areia", de E. T. A. Hoffmann (1817). Embora Freud tenha se preocupado mais em lidar com a questão do complexo de castração, indubitavelmente seu conceito de inquietação dentro da narrativa fantástica acaba por lidar também com a questão do duplo e das coincidências fortuitas, bem como dos estados alterados de consciência, ainda que em menor grau.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29885

Um indício de que essas últimas duas forças estariam em andamento tanto numa narrativa de ficção quanto na vida real seria o sentimento de que algo familiar apresenta traços de estranheza, tanto quanto algo estranho poder ser reconhecido como vagamente familiar. O que nos importa nessa reflexão é o fato de que a leitura desses eventos não se construiria na medida em que é realizada, mas que já se encontra previamente engatilhada em nossa mente, esperando apenas o sinal correto para disparar.

Dessa forma, a arte se torna um meio privilegiado de lidar com essas questões, tornando possível um discurso que a ciência – em função de suas limitações metodológicas – não pode assumir. Existem processos na natureza percebidos pelos sentidos humanos, mas que são previamente processados pelo cérebro, antes mesmo que tomemos conhecimento do que os causa. A prática da ciência exige o "desligamento" desse sistema para evitar chegar a falsas conclusões baseadas em erros de percepção e de consciência (DUNBAR, 2010). Para a arte, no entanto, trata-se de uma dimensão simultânea àquela em que vivemos, a qual a objetividade do método científico não pode desvendar e que a arte não representa, mas recria dentro de suas também limitações de linguagem. Enquanto a ciência nos apresenta a realidade como ela deve ser, a arte o faz como ela pode ser. Nossa competência de detecção da verossimilhança se baseia naquilo que é humanamente previsível e não aquilo que seja cientificamente plausível. Por isso, entre uma explicação científica e uma artística, é esta última que melhor atenderá a essa competência e à qual os seres humanos prestarão mais atenção e darão mais crédito.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29885

ORIGENS: CRIAÇÃO COM DOCUMENTO DE FUNDAÇÃO OU PERDIDA NA ORIGEM DOS TEMPOS?

Das mais diversas questões envolvendo a narrativa fantástica, uma das mais incômodas é a da sua origem. Afinal, ela de fato surge no contexto do Romantismo com os contos de E.T.A. Hoffmann (início do século XIX), no romance gótico inglês (*O castelo de Otranto*, 1764) ou, como defendia Jorge Luis Borges, sempre existiu e é inútil tentar fazer distinções e classificações?

Primeiramente precisamos entender que textos não são seres vivos, embora se use à exaustão metáforas do gênero para lidar com as artes e a cultura em geral. Um texto não nasce de outro texto, mas da mente de um autor que muitas vezes não teve contato com a narrativa pretendida como ancestral daquela que este produz. Um caso muito comum é o de escritores considerados "kafkianos" que, ao serem questionados, alegam nunca terem lido as obras de Kafka. Tampouco podemos alegar um atavismo pan-humanístico que permite acessar uma "memória genética" comum a todos os seres humanos, onde as narrativas mais primitivas da humanidade estejam armazenadas no cérebro de cada descendente de cada testemunha de algum evento fundamental localizado em um passado remoto.

É mais próximo do verificável se entendermos que a experiência humana é limitada a um conjunto finito de situações que se repetem indefinidamente e que nossa capacidade de depreensão dos fenômenos que testemunhamos ou cujo testemunho aprendemos é igualmente limitada. Essa experiência, contudo, é aproximadamente a mesma desde que começamos a produzir arte e a contar histórias.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29885

As mudanças na arte em geral e na literatura em específico ocorrem na medida em que a experiência humana sofre alterações drásticas em seu andamento: eventos até então inauditos dependem de novos meios de compreensão e expressão, mas até que determinadas técnicas narrativas se consolidem, o evento desencadeador pode se perder sob as areias do tempo. Também é possível que a conscientização acerca do evento demore a ocorrer, dependendo das condições socioculturais das populações envolvidas e resulte numa produção que tardiamente se manifeste a respeito dele. É igualmente possível que algum autor ou grupos de autores depreendam tais eventos antes de eles se tornarem perceptíveis ao restante de sua coletividade e seu trabalho também se perca para ser redescoberto anos, décadas ou mesmo séculos depois de sua publicação original.

Por essas razões, concordamos com Bozzetto (1992) e Bozzetto e Huftier (2004) segundo os quais a Revolução Industrial do século XIX criou uma fratura no modo de vida de populações que mantinham relações datadas do neolítico (10.000 a 3.000 a. C.). Considerando que essas relações se baseavam em justificações e explicações próximas da experiência sensorial imediata em função das condições ecológicas circunvizinhas, essa fratura substituiu, sem chance de assimilação, o antigo sistema vigente, varrendo em seu esteio, todo o conjunto de crenças que até então o sustentava e era sustentado por ele – além de profundas e gravíssimas desigualdades e injustiças sociais.

Segundo Fabre (1992), isso resulta no conflito entre dois eixos, que ele chama, respectivamente, de tempo vertical e tempo horizontal, sendo o primeiro o da mentalidade mágica e

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29885

o segundo o da científica. A mentalidade mágica é aquela que a tudo explica e torna o mundo um lugar seguro e reconfortante, pois tudo nele tem sua hora e lugar; já a científica é uma fonte intelectual de inquietação, pois depende, além da racionalidade e da lógica, de recursos tecnológicos muitas vezes indisponíveis ou inconcebíveis para formular suas hipóteses ou chegar a respostas seguras e reconfortantes. O homem da verticalidade vive no mundo da horizontalidade (porque foi obrigado a isso pela Revolução Industrial) e sabe como viver nela, mas mesmo diante das dificuldades impostas por esta, recorre à mentalidade mágica para solucionar seus conflitos internos. O mesmo não pode ser feito pelo homem da horizontalidade, pois seus vínculos com a mentalidade mágica foram cortados e ele não se sente no direito de recorrer a ela em caso de crise. Tal fenômeno é chamado por Fabre de "esquizofrenia prometeica", uma referência ao mito de Prometeu, deus que roubou o fogo do Olimpo para dá-lo aos homens e foi condenado ao castigo eterno de ter seu fígado devorado por um corvo.

A ideia que emprestamos de Fabre (1992) é de que o artista, diante da impossibilidade de voltar a uma narrativa que explore o além no qual residia a justiça sobre os homens, busca contar histórias em que eventos incompatíveis com a horizontalidade não remetam diretamente à verticalidade. Trata-se de uma espécie de laicização dos temas e motivos presentes tanto nos mitos e lendas quanto nos contos maravilhosos e de fadas, mas não exatamente uma continuidade ou evolução desses gêneros narrativos. A continuidade reside somente na limitação do ser humano de depreender sua realidade em termos de narração

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29885

e não no aperfeiçoamento das técnicas narrativas. Estas são atualizadas de forma a acompanhar o progresso científico e tecnológico que reestrutura a noção de real pelo realinhamento dos limites entre possível e impossível e reconfiguram, por sua vez, nossa competência de verossimilhança.

Dessa forma, podemos entender que mesmo o sobrenatural tendo sido empregado em narrativas de ficção (e de não ficção) desde o início dos tempos, ele não se contrapunha ao real, ao contrário, fazia parte dele. A narrativa fantástica só se torna possível quando nossa competência de verossimilhança entra em uma espécie de "curto-circuito": embora a cultura civilizada nos ensine que o sobrenatural de fato não existe ou não pode ser comprovado, intuitivamente somos impelidos a discordar, mas, formalmente, impedidos de assumi-lo, pois numa sociedade calcada nos valores do capitalismo o sobrenatural é passível de desconfiança, senão de desprezo, pelos seus membros respeitáveis, visto que, numa civilização como a ocidental se tornou após a revolução industrial, apenas a narrativa realista ou o discurso científico são merecedores de crédito e seus autores reconhecidos como pessoas sérias e consideradas membros respeitáveis da sociedade: o cidadão de bem é aquele que desconfia de tudo e de todos, sempre. Toda condescendência para com a fantasia ou a ilusão é tida como irresponsável e os contos maravilhosos e de fadas são destinados somente às crianças e aos ignorantes ainda suscetíveis a descrições e narrações inverificáveis.

E é somente a partir do Romantismo do século XIX que essas condições socioculturais se apresentam de maneira a inspirar seus autores a adotar o realismo narrativo e o cientificismo

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29885

discursivo para lidar com fenômenos sobrenaturais, colocando em cena o cidadão sempre desconfiado de tudo e de todos como testemunha privilegiada. Seus protagonistas não raro são jovens, ricos (ou nem tanto, mas raramente são pobres), solteiros e letrados repentinamente acometidos de coincidências fortuitas ou de estados alterados de consciência – ao menos é o que eles próprios usam como argumento em favor de sua sanidade mental. Mergulhados na incerteza e na insegurança, buscam freneticamente por provas de que tudo não passa de uma ilusão ou de que estejam gravemente doentes.

Nesse contexto sociocultural, tais narrativas não são simplesmente argumentos disfarçados de histórias para facilitar seu entendimento ou disseminar uma ideologia. Qualquer texto ou discurso já está previamente julgado pela visão de mundo do leitor ou interlocutor antes mesmo de ser escrito. Argumentos baseados em princípios desmistificados pela Ciência podem ser desacreditados pelo público quando este compreende e domina a metodologia empregada para tanto. A narrativa fantástica, porém, lida com a reação primitiva do ser humano diante do desconhecido, a de atribuir a qualquer fenômeno misterioso a ação de um agente dotado de vontade e interesses próprios, possuidor de informações privilegiadas a respeito de determinados assuntos (BOYER, 2001). Essa reação, involuntária e instintiva, é recuperada quando nos encontramos diante de um fenômeno inexplicável: enquanto o homem da horizontalidade vê nesse sobrenatural "laico" uma fonte de inquietação que abala sua razão, provocando uma experiência imaginária dos limites da razão (BESSIÈRE, 1974), para o homem da verticalidade, a maioria do contingente leitor, trata-se de

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29885

uma confirmação de suas crenças, a prova da ação de entidades sobrenaturais que escolheram formas sutis de se comunicar com alguns poucos escolhidos.

De certa forma as criaturas sobrenaturais, que originalmente eram a personalização de um fenômeno natural desconhecido (e por isso mesmo o tornavam compreensível), acabam por se tornar reais não como forma de defender sua própria existência, mas a do modo de vida de seus autores e leitores, enfim, a relação com o mundo que representavam. No Romantismo, os autores buscavam a unidade perdida entre o humano e o meio ambiente que ele habitava em tempos antigos, como o era no tempo das narrativas populares da Idade Média, uma época em que, segundo os ideais românticos, cada coisa tinha sua hora e lugar e nada era determinado pela vontade do homem, mas dos deuses.

Responsabilizar-se pelo próprio destino, como propagado pelo então novo mito do *self-made man*, que luta sozinho contra as forças de um mundo sem deuses, é, além de uma fonte de inquietação, também de angústia, pois retira das pessoas o direito de se resignarem com sua sorte, obrigando-as a estar sempre em movimento, sempre em busca de algo que muitas vezes nem se sabe o que é. Ter, por exemplo, a consciência de que o éter é desabitado e que a qualquer momento é possível ser acometido por uma desgraça de origem e destino aleatórios é simplesmente desesperador. O ser humano depende de um propósito para a sua vida nem que seja a promessa de que somente depois da morte suas perguntas serão respondidas. Por essas razões é que a narrativa fantástica, como a conhecemos hoje, só poderia ter se originado no contexto do Romantismo europeu do século XIX.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29885

O PROGRESSO TECNOLÓGICO E O IMPACTO NA VISÃO DE MUNDO DO LEITOR

O segundo fator que, segundo nossa abordagem, influencia na produção e recepção da narrativa fantástica é a relação que a mente humana mantém com o mundo real. Alguns estudos (DENETT, 2006; HOOD, 2012) chegam a propor que a consciência é uma ilusão construída pelos nossos sentidos, embora – e com isso concordamos – não neguem a realidade referencial como independente dela.

Independentemente do nível tecnológico em que nos encontremos, nossa consciência se apropria dos dados captados pelos nossos órgãos do sentido de forma enviesada. O viés de confirmação (HINES, 2003; DUNBAR, 2010) é uma forma de interpretar as informações disponíveis em nosso meio ambiente antes mesmo que nos conscientizemos a respeito delas. Em tempos primitivos, cerca de 150 mil anos atrás, num período chamado de pleistoceno, aqueles que percebessem um predador disfarçado ou escondido no meio ambiente tinham mais chances de sobreviver e de passar adiante seus genes. Mais do que isso, aqueles que percebessem um predador mesmo onde ele não estivesse tinham mais chances ainda de continuarem vivos e perpetuarem essa característica em seus descendentes.

Entretanto, o que era uma vantagem evolutiva durante milênios tornou-se um problema em tempos modernos. Segundo Boyer (2001), o meio ambiente do ser humano é a informação. Sentimo-nos mais seguros e confortáveis num lugar do qual possamos extrair o máximo de dados e usá-los a nosso favor. Quando o ambiente

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29885

não nos oferece informações em quantidade ou qualidade suficiente, entra em ação o viés de confirmação, o qual preenche os "vazios informacionais" com dados preconcebidos ou mesmo inventados. Não se trata evidentemente de um pacote de crenças previamente instalado em nossa memória antes de nascermos, mas sim a tendência hereditária de acreditar que todo evento de causa desconhecida é produzido por um agente intencional portador de informação privilegiada – como um predador mimetizado com seu ambiente, que pode nos ver, mas está invisível a nós.

O viés de confirmação não pode ser desabilitado, mas pode ser temporariamente saciado e, no decorrer de uma educação científica e uma vivência em ambiente seguro, eliminar o maior número possível de ocasiões que o desencadeiem. A revolução industrial e o Iluminismo permitiram, ao menos às camadas mais privilegiadas da sociedade, um grau de instrução consistente o suficiente para saciar grande parte dos temores ancestrais materializados e, por que não, naturalizados pelo folclore e demais narrativas de ficção. Foi como se o paradigma explanatório reinante até então fosse repentinamente substituído por outro que não tinha passado pelo crivo do imaginário popular. As histórias que sobreviveram até nossos dias são lembradas e recontadas não porque são verdadeiras ou bem elaboradas, mas porque melhor atendem às nossas expectativas de atribuir agência a eventos de causa desconhecida.

Entretanto, não basta apenas apresentar explicações científicas para convencer as pessoas de que certos eventos de causa anteriormente desconhecida são naturais. É preciso apresentar provas verificáveis desses eventos, acessíveis mesmo àqueles

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29885

desprovidos de uma educação formal. A nosso ver, foi o domínio da eletricidade que deslocou os limites entre o possível e o impossível, deixando uma margem menor de matéria-prima para os escritores trabalharem suas narrativas. Mesmo quando Mary Shelley escreve *Frankenstein, ou o moderno Prometeu* (1818), mais do que mistificando um experimento científico e oxigenando a narrativa fantástica e a ficção científica, ela escreve um atestado de que o homem podia não ter tomado o lugar dos deuses, mas se apossou definitivamente de alguns de seus segredos.

A eletricidade tornou a noite clara como o dia, permitiu a fabricação de máquinas e equipamentos que maximizam o poder do ser humano de modificar o meio em que vive. Num mundo transformado pela tecnologia, muito do que era um ato caprichoso de alguma criatura sobrenatural passou a ser uma ordem dada por um cientista a uma máquina. Por outro lado, os avanços da medicina, principalmente na cirurgia e na produção de drogas, proporcionaram curas ou paliativos que substituíram paulatinamente o recurso a meios mágicos. Entretanto, não podemos nos esquecer de que esses progressos só foram possíveis graças ao princípio do Capitalismo segundo o qual investem-se grandes somas em pesquisa visando seu retorno em lucro, como é o caso das patentes e dos produtos de consumo.

O que parece ser, portanto, uma revolta dos artistas contra as injustiças sociais provocadas pelo Capitalismo e contra a destruição de um modo de vida em que haveria menos violência e injustiças, pode ser na verdade a luta pela preservação de um discurso independente das amarras do real ou do ônus comprobatório de qualquer afirmação ou proposta. Porém, os autores precisam

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29885

enfrentar o interesse crescente do público leitor por informações que tornem sua vida mais segura e confortável na disputa pela sobrevivência numa sociedade extremamente competitiva. A lenda, o mito, o conto popular são desconsideráveis para esse público: no mundo pós-revolução industrial tudo deve ser útil, gerar lucro, ou é descartado.

Por essa razão foi necessário que os autores encontrassem outra forma de argumentar em favor do modo de vida ancestral, defendendo o sistema de crenças que o sustentava e, por sua vez, era sustentado por ele. A forma encontrada foi o fantástico, uma narrativa de ficção que explora uma "falha" em nosso sistema de depreensão do real, permitindo que, apesar das evidências científicas em contrário, prefiramos uma explicação sobrenatural para eventos de causa desconhecida.

O CONFLITO ENTRE PERCEPÇÃO E CONSCIÊNCIA DIANTE DO DESCONHECIDO

Estudos a respeito da dificuldade de penetrabilidade do discurso científico junto ao público em geral são bastante convergentes (HUMPHREY, 1999; HINES, 2001; DENETT, 2006; SAGAN, 2006; DAWKINS, 2009; DUNBAR, 2010). Basicamente esses trabalhos mostram que a maioria da população, embora conhecedora do progresso técnico e científico e desfrute de suas vantagens, acredita nas premissas que sustentam fenômenos que contrariam grandes descobertas científicas, mesmo quando essas premissas são flagrantemente pseudocientíficas. Segundo Dennett (2006), para um grande número de pessoas, a ciência é útil apenas quando confirma crenças (como a oração intercessora),

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29885

nunca quando as debela. A que se deveria esse comportamento aparentemente irracional?

Se considerarmos os estudos na área da antropologia cognitiva e da psicologia evolutiva, tal postura faz todo sentido. Com base nos trabalhos de Hood (2012) e Shermer (2011) sobre nossas crenças e superstições, os de Humphrey (1999) e Hines (2001) sobre a pseudociência e o paranormal, e os de Boyer (2001), Atran (2004) e Dennett (2006) sobre os aspectos cognitivos da religião, podemos entender que o ser humano tem uma tendência natural e inevitável de atribuir *agência* a qualquer evento de causa desconhecida. Agência, nesse aspecto, significa basicamente que tudo o que acontece é obra de alguém que intencionalmente *agiu* tendo em mente algum objetivo que normalmente desconhecemos, mas que de alguma forma nos afeta.

Os seres humanos, contudo, não são simplesmente crédulos empedernidos que negam qualquer evidência contrária às suas crenças porque assim foram esculpidos pelas forças da Evolução. A considerar o trabalho de Wilson (2013), segundo o qual a humanidade trilharia o caminho da eussocialidade, viemos passando por um processo de seleção natural de grupo multinível. Isso significa que nossas coletividades, em função de contingências tanto ecológicas quanto sociais, organizaram-se de maneira a otimizar comportamentos mais afeitos ao seu funcionamento, preservação e expansão. A forma mais bem sucedida encontrada para manter um grupamento humano coeso no direcionamento de seus esforços para um bem comum foi a elaboração e aperfeiçoamento constante de narrativas que dessem uma razão para estarmos neste mundo e que faríamos

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29885

parte de uma coletividade com a qual devemos contribuir e buscar reconhecimento por essa contribuição.

Mas nada disso funcionaria sem outro mecanismo desenvolvido pelas pressões da seleção natural de grupo multinível: o sentimento de ser vigiado por olhos invisíveis e o medo de ser pego e punido pelo grupo em caso de descumprimento de sua parte na construção e manutenção da coletividade.

Entretanto, somente o medo de ser pego em flagrante delito de trapaça social não se sustenta com narrativas que atribuam a origem desse sentimento à ação de agentes sobrenaturais. É preciso que a experiência sobrenatural ocorra de fato e seja semelhante a todos os membros de uma coletividade para que a sensação de ser observado, juntamente com o medo de ser punido e com as narrativas que as explicam formem um conjunto indutor de uma cultura que mantenha e expanda essa sociedade. Essas experiências sobrenaturais do mundo real são os estados alterados de consciência (sonhos e substâncias entorpecentes) e as coincidências fortuitas (incompatibilidade entre expectativa e fato). Passar por tais situações ativa as emoções e sensações que evocam a ação de seres sobrenaturais e ativa o imaginário para explicações e justificativas que melhor deem coerência ao conjunto: são nossas narrativas hoje reconhecidas como não miméticas. No princípio, tais narrativas eram verossímeis e, por isso mesmo, realistas, pois estavam adequadas ao nível tecnológico da sociedade em que foram criadas.

É neste ponto que o artigo de Freud (2010) sobre o sentimento do inquietante (*Unheimlich*), publicado originalmente em 1919, é fundamental. Segundo o pai da psicanálise, o inquietante é um

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29885

sentimento que surge do conflito entre percepção e consciência, salientado pelo fato de um evento ou objeto ser reconhecido como familiar mesmo sendo fatualmente estranho e vice-versa. Considerando as limitações da experiência humana – um número muito pequeno de coisas pode ocorrer a uma pessoa no decorrer de sua vida – ou dos relatos que se podem acompanhar sobre eventos não testemunhados, visto que um mesmo conteúdo se repete sob formas variadas, que por sua vez também são limitadas. Às vezes nos deparamos com situações aparentemente estranhas, mas que evocam certa familiaridade ou situações familiares que por uma razão ou outra nos desconcertam.

A ciência e a tecnologia criam situações novas para a mente humana, para as quais ela ainda não está preparada, e o mundo seguro e confortável, por ser previsível dentro das expectativas socioculturais dos indivíduos, desaparece. A narrativa fantástica é a prova de que ainda temos uma mente primitiva executando tarefas extremamente exigentes do ponto de vista tecnológico e civilizado para suas condições naturais. Mais do que isso, o progresso científico é muito rápido para ser acompanhado pelo imaginário do público em geral e os cientistas são, de certa forma, pessoas que estão passando progressiva e lentamente por um processo de seleção de grupo multinível na medida em que são necessários para expandir os lucros do Capitalismo e imediatamente recrutados quando percebidos como interessantes para essa finalidade. Não à toa há ramos da ficção científica que criticam o excesso de racionalidade na condução da sociedade, entregue a cientistas inescrupulosos ou impelidos somente pelo desejo de executar seus experimentos pelo simples fato de que são possíveis.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29885

É, por fim, a perda dos vínculos com um passado que fornecia as instruções sobre como lidar com o presente e se preparar para o futuro que permite o surgimento da narrativa fantástica. Ao reagir contra a destruição de seu modo de vida, os escritores do Romantismo defenderam um sistema de crenças por meio de técnicas narrativas que suscitam, mesmo nas mentes mais bem-educadas nos princípios científicos, a existência de um além sobrenatural que interfere em nossas vidas.

A ARTE COMO MEIO PRIVILEGIADO DE EXPRESSAR A REALIDADE

Uma das principais características da ficção, apontada por professores de literatura, é a flexibilidade no trato com a realidade referencial. Entretanto, não é raro textos teóricos e críticos da narrativa fantástica levarem em consideração questões como a da verossimilhança (RODRIGUES, 1986) e até mesmo da *mimesis*. Isso ocorre porque todos nós que estudamos o fantástico sabemos que, embora tenhamos uma mente ideologicamente alinhada com a causa científica – segundo a qual seres sobrenaturais não existem – sabemos que uma narrativa de ficção não é inteligível se não puder ser reconhecida como plausível.

Conforme vimos discorrendo desde o início deste artigo, trata-se de uma condição incontornável de nossa natureza mental atribuir agência a qualquer evento de causa desconhecida e que nossa mente possui critérios para reconhecer uma explicação como aceitável para qualquer evento percebido como resultado de uma agência. As histórias que melhor combinam com esses critérios são aquelas que personificam as forças da natureza originalmente desconhecidas, pois, segundo Lakoff e Johnson (1986), ao trazermos

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29885

fenômenos abstratos para o nível do humano, eles se tornam mais limitáveis e, por isso mesmo, mais compreensíveis.

A narrativa de ficção não é, portanto, simples recreação. As figuras de linguagem que a compõem são estruturas elementares de comunicação da mente com o mundo exterior, mas em função da progressiva complexidade da vida em sociedade, que passou a requerer discursos mais claros e precisos para melhor estabelecer as regras de funcionamento dessa mesma sociedade, as narrativas de ficção perderam seu status de componentes de um discurso portador da verdade. Numa sociedade mais simples, que mantém relações mais pragmáticas com o meio de que tiram sua subsistência, narrativas mais elementares bastam para apaziguar os anseios diante do desconhecido e tornar a realidade compreensível ou ao menos insuportável.

Existe, porém, um descompasso entre as necessidades discursivas de uma sociedade tecnologicamente avançada e a mente do ser humano. Ao longo de milênios sobrevivemos por entendermos o mundo em termos de causa e efeito e que a causa era sobrenatural. Num período de menos de um século (passagem do século XVIII para o XIX) nossas expectativas intuitivas deixaram de ser atendidas por narrativas que melhor se adequavam às suas inquietações e passaram a ser contrariadas por notícias de jornal e artigos científicos. A própria narrativa de ficção se modificou, incorporando elementos de ambos os gêneros e criando um abismo entre as narrativas que lidam com as necessidades do imaginário e as que problematizam de forma racional os fatos da vida contemporânea.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29885

Contudo, retomando Fabre (1992), o homem da verticalidade está presente na mente do homem da horizontalidade, mas o contrário não é verdadeiro. Na medida em que a narrativa fantástica reconforta – embora assuste – o ser humano tributário do pensamento mágico, é ao cientificista que ela inquieta. Não somente enquanto estrutura narrativa aparente que denuncia seu próprio processo de composição e ficcionalidade, mas também enquanto reveladora de uma realidade que pouco mais de dois séculos de racionalidade não puderam eliminar.

Dessa forma, podemos afirmar que o discurso científico pode não se infiltrar na mente de todas as pessoas, mas o ficcional é universal justamente porque evoluímos para aceitá-lo como estrutura de explicação para aquilo que não podemos ver e cujos resultados das ações são patentes. E é exatamente por isso que a narrativa fantástica desconcerta críticos e teóricos que tentam entendê-la por meio de critérios oriundos das ciências naturais (VAX, 2002): ela não pode ser entendida por si mesma, somente a partir da letra fria do texto; depende da compreensão do sistema sociocultural no qual surgiu e dos mecanismos cognitivos que a tornam inteligível.

Assim, é necessário entendermos a verossimilhança como uma competência de leitura que busca em todo discurso – ficcional ou não – sua plausibilidade. A ação de seres sobrenaturais é perfeitamente plausível para uma mente que foi selecionada pelas pressões de grupo multinível (WILSON, 2013) para entender fenômenos abstratos por meio do mecanismo de linguagem da personalização. Por isso o fantástico é uma expressão artística por meio da qual o escritor desperta em seu leitor o senso do

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29885

sobrenatural por meio de situações que, de forma verossímil, atacam a visão racionalista do mundo.

A vida em sociedade selecionou aqueles que mais adequadamente se adaptaram a ela e cooptou seus mecanismos de interação com o mundo para fazer dela um universo à parte, no qual as leis da linguagem estão acima da experiência sensível. É por isso que a arte e, mais especificamente a literatura, nos proporcionam uma experiência significativa que, ao desafiar ou reiterar nossas crenças, interferem em nosso processo de tomada de decisões, afetando a maneira como agimos e permitimos que ajam sobre nós em nossas coletividades – assunto que precisa ser debatido em ocasiões futuras.

CONCLUSÃO

A narrativa fantástica não é um experimento de linguagem praticado por um autor que explora os limites estéticos da verossimilhança com o objetivo de impressionar o intelecto de um leitor cético. Embora tudo possa de fato acontecer numa narrativa de ficção, sua inteligibilidade depende da competência que os seres humanos naturalmente desenvolvem para avaliar a plausibilidade de um evento narrado, que é a verossimilhança. Conforme o nível tecnológico de uma sociedade evolui, a plausibilidade de um evento ocorrer pode aumentar ou diminuir, mudando a noção de real de sua população. Entretanto, mesmo uma mente cientificamente capacitada é suscetível a sensações e emoções geradas a partir de experiências que remetem ao medo ancestral do desconhecido. Pesquisas recentes em antropologia cognitiva e psicologia evolutiva demonstram que evoluímos para evitar predadores mimetizados

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29885

com o ambiente em que vivíamos cerca de 150 mil anos atrás. Com o tempo, nossas relações com esses predadores evoluíram a ponto de nós mesmos nos tornarmos os maiores predadores do planeta, mas em função do caminho que tomamos para viver em grandes grupos, esse medo ancestral foi cooptado para manter a coesão social através de narrativas que inicialmente explicavam as razões pelas quais a coletividade deveria ser mantida e expandida, tais como o mito e a lenda. Na medida em que a tecnologia avançava, tais narrativas se sofisticavam para equilibrar a nova concepção de mundo que se tornava acessível ao público em geral com a manutenção da união de grupo. A revolução industrial do século XIX, todavia, acelerou esse processo de avanço tecnológico num intervalo muito curto e destruiu relações sociais que permeavam o imaginário popular há milênios, deixando o ser humano desamparado em relação ao seu futuro e ao seu passado. Ao tentarem recuperar tradições narrativas da Idade Média em socorro de um mundo que se desfazia diante de seus olhos, os escritores do Romantismo conseguiram aliar ao discurso científico e jornalístico aos temas e motivos mais recorrentes da literatura ocidental e deram origem ao fantástico: uma narrativa que conseguia despertar mesmo nas mentes mais céticas o sentimento de que um além sobrenatural era possível, ainda que inominável e invisível.

A partir dessas considerações, concluímos que novas ferramentas de análise e interpretação da narrativa fantástica, originadas na antropologia cognitiva, na psicologia evolutiva e do desenvolvimento devem ser incorporadas às já dominadas pelos estudos literários para entendermos não apenas o que é e como se manifesta uma narrativa de ficção, mas também por

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29885

que elas podem nos afetar emocionalmente a ponto de interferir em nosso processo de tomada de decisões que envolvem a vida em sociedade e nossa relação com a realidade referencial. Vários estudos já abordam as relações entre literatura e cognição, mas o caso do fantástico, bastante estudado pela psicanálise e pela sociologia e, diante dos becos sem saída a que tais trabalhos chegaram (demonstrados pelos remendos teóricos apresentados), exige uma combinação mais sólida entre todas essas ciências, corroborando a adoção de uma abordagem sociocognitiva. Assim poderemos entender como nossa mente aceita como sendo verossímeis eventos que não se sustentam diante da mais elementar prova de realidade, mas que se constituem numa experiência significativa para nosso imaginário.

REFERÊNCIAS

ATRAN, Scott (2004). *In gods we trust*: The evolutionary landscape of religion. New York: Oxford University Press.

BESSIÈRE, Irène (1974). *Le récit fantastique.* La poétique de l'incertain. Paris: Larousse.

BOYD, Brian (2009). *On the origin of stories*. Evolution, cognition and fiction. Cambridge/London: The Belknap of Harvard University Press.

BOYER, Pascal (2001). *Et l'homme créa les dieux*. Comment expliquer la religion. Paris: Gallimard.

BOZZETTO, Roger (1992). *L'obscur objet d'un désir*. Fantastique et science-fiction: deux littératures de l'imaginaire. Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence.

BOZZETTO, Roger; HUFTIER, Arnaud (2004). *Les frontières du fantastique*. Approches de l'impensable en littérature. Valenciennes: Presses Universitaires de Valenciennes.

CESERANI, Remo (2006). *O fantástico*. Londrina: Eduel.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29885

DAWKINS, Richard (2009). *O maior espetáculo da Terra*. As evidências da evolução. São Paulo: Companhia das Letras.

DENNETT, Daniel (2006). *Quebrando o encanto.* A religião como fenômeno natural. Rio de Janeiro: Globo.

DUNBAR, Robin (2010). *The trouble with science*. London: Farber and Farber.

FABRE, Jean (1992). *Le mirroir de sorcière*. Essai sur la littérature fantastique. Paris: José Corti.

FREUD, Sigmund (2010). "O inquietante". In: *Obras Completas* (1917-1920). Vol. 14. São Paulo: Companhia das Letras. p.328-376.

GRIVEL, Charles (1997). *Fantastique-fiction*. Paris: Presses Universitaires de France.

HINES, Terence (2003). *Pseudoscience and the paranormal*. New York: Prometheus Books.

HOOD, Bruce (2012). *Supersentido*. Por que acreditamos no inacreditável. Ribeirão Preto: Novo Conceito.

HUMPHREY, Nicholas (1999). *Leaps of faith.* Science, miracles and the search for supernatural consolation. New York: Copernicus.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark (1980). *Metaphors we live by*. Chicago and London: University of Chicago Press.

LOVECRAFT, Howard Philips (2008). *O horror sobrenatural em literatura*. São Paulo: Iluminuras.

MELLIER, Denis (1999). *L'écriture de l'excès.* Fiction fantastique et poétique de la terreur. Paris: Honoré Champion.

MOLINO, Jean (1980). "Le fantastique entre l'oral et l'écrit". In: *Europe Revue Littéraire*, 611, 32-40.

PRINCE, Nathalie (2008). *Le fantastique.* Paris: Armand Colin.

RODRIGUES, Selma Calazans (1986). *O fantástico*. São Paulo: Ática.

SAGAN, Carl (2006). *O mundo assombrado pelos demônios*. A ciência vista como uma vela no escuro. São Paulo: Companhia das Letras.

SHERMER, Michael (2011). *Por que as pessoas acreditam em coisas estranhas*. Pseudociência, superstição e outras confusões dos nossos tempos. São Paulo: JSN.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29885

TODOROV, Tzvetan (1969). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.

VAX, Louis (2002). *Les philosophes au pays des spectres*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy.

WILSON, Edward Osbourne (2013). *A conquista social da Terra*. São Paulo: Companhia das Letras.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29721

09

A MORTE VAI À FESTA: DAS RELAÇÕES ENTRE O CARNAVAL E AS DANÇAS MACABRAS

DEATH GOES TO THE PARTY: THE RELATIONS BETWEEN CARNIVAL AND THE DANCES OF DEATH

Juliana Schmitt (USP)

Recebido em 23 ago 2017.
Aprovado em 04 set 2017.

Juliana Schmitt é Doutora em Letras pela USP e pós-doutoranda em Artes, Cultura e Linguagens pela UFJF, onde atua como professora colaboradora no Mestrado. É também professora na pós-graduação do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo e nas graduações da Faculdade das Américas, São Paulo. É autora de "*Mortes Vitorianas: corpos, luto e vestuário*" (2010) e de "*O imaginário macabro: da Idade Média ao Romantismo*" (no prelo), ambos publicados pelo Editorial Alameda, com auxílio da FAPESP. CV Lattes: http://lattes.cnpq.br/7804096851432777 E-mail: juschmittju@gmail.com

Resumo: A fabulação da morte invadindo as festas dos homens, como o Carnaval, interrompendo abruptamente a atmosfera de júbilo e prazer trazendo não só dor como também tragédia, faz parte do imaginário ocidental desde pelo menos o fim da Idade Média. Ela se encontra inúmeras vezes com o gênero das danças macabras, surgido no século XV, que ensina a universalidade e a imprevisibilidade do óbito. Nesse artigo, buscamos essas convergências, evocando obras literárias e autores que trataram do tema, notadamente o poeta e escritor alemão Johann W. von Goethe (1749-1832), entre outros.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29721

Palavras-chave: Carnaval; Morte; Danças Macabras; Idade Média; Romantismo.

Abstract: The idea of Death invading men's parties, like the Carnival, abruptly interrupting the atmosphere of joy and pleasure and bringing pain and tragedy, is part of the Western imagination at least since Middle Ages. It meets the genre of the Dance of Death, wich emerged in the fifteenth century and teaches the universality and unprectability of dying. In this article we seek these convergences, evoking poets and authors who dealt with the theme, such as german writer Johann W. Von Goethe (1749-1832), among others.
Keywords: Carnival; Death; Dance of Death; Middle Ages; Romanticism.

INTRODUÇÃO

Na cidade suiça da Basiléia, duas danças macabras foram pintadas na década de 1440. Uma, na parede do claustro de um convento de monjas dominicanas. Outra, maior e mais elaborada, também em um convento dominicano, esse, masculino. Nenhuma resistiu ao século XIX e à sua ânsia racionalista por apagar os sinistros rastros da cristandade medieval, mas diversos registros e cópias foram deixados no decorrer dos quatrocentos anos em que elas existiram. Nesse período, muitos artistas se sentiram profundamente tocados pelas imagens, em especial pelo segundo exemplar, mais impressionante. Um deles foi Hans Holbein, o jovem. Diz-se que, após seu contato com a obra, motivou-se a desenvolver as suas próprias interpretações do tema[1], tendo produzido sua própria dança macabra, intitulada *Simulachres & histoires facées*

1 INFANTES, 1997, p. 172.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29721

de la Mort, publicada em Lyon, em 1538. Foi um absoluto sucesso comercial e a "dança de Holbein" repercutiu tanto ou mais que as danças da Basiléia ou de outros lugares.

Feitas após a primeira obra do gênero, a famosa dança macabra pintada nas paredes internas do cemitério parisiense de Saints-Innocents (iniciada em 1424 e totalmente destruída em 1669), é bastante provável que o autor, ou autores, dos exemplares suiços tenham sido estimulados pela novidade vinda de Paris – e também pela avassaladora passagem da Peste Negra pela Suiça, em 1439. Mas há ainda uma outra hipótese.

No ano de 1838, Louis Veuillot, jornalista francês e católico fervoroso, sai em peregrinação. Com o intuito de ver de perto comunidades rurais isoladas que ainda viviam um cristianismo, supostamente, mais próximo do antigo, mais puro e menos contamidado pela vida urbana e capitalista, se embrenha pelo interior da Suiça, percorrendo uma série de pequenas vilas. Passando pela Basiléia, visita a biblioteca municipal, onde estão expostas obras de Holbein, "*ce gros Holbein, génie rude et brutal*", que, segundo ele:

> aimait à peindre les cadavres, ou tout au moins les vivants qui s'en approchaient le plus; son crayon austère trace de préférence de maigres profils de vieillards et de savants, qui semblent occupés à supputer le peu d'instants qu'ils ont encore à passer ici-bas; il donne au vêtement une tournure de linceul, la figure est enfermée dans le cadre noir comme dans um tombeau. (VEUILLOT,1845, p.386)

Da leitura de Veuillot, supõe-se que Holbein era obcecado pela morte, mas que esse não era um sentimento exclusivo do

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29721

mestre. Toda a Idade Média, segundo o jornalista, o compartilhava e *"pensait bravement à la mort."* Movido pelo assunto, Veuillot fez uma descrição fabulosa das festas de Carnaval na Basiléia medieval, que incluía essa fixação dos tempos de outrora: "*Chaque année, au carnaval, des masques représentant la mort parcouraient la ville em dansant. Ils avaient le droit de saisir tous ceux qu'ils rencontraient, et de les forcer, quels qu'ils fussent, à danser avec eux*" (VEUILLOT, 1845, p.386).

É de se imaginar o susto dos transeuntes e as situações desconfortáveis resultantes dessas investidas: "*La bizarrerie de ces captures, l'effroi, la mauvaise humeur, la résistance ou la résignation de ceux qui se trouvaient ainsi arrêtés sans s'y attendre, divertissaient les curieux et inspiraient les peintres*" (VEUILLOT, 1845, p.386). Essas cenas seriam tão fortes que teriam inspirado pintores que, a partir delas, começaram a representar a morte em forma humana, fazendo algazarra enquanto perseguia e levava as pessoas consigo à força: "*Puis, comme cette danse symbolique parassait renfermer une haute leçon de morale, on imagina d'em composer de grandes peitures qui couvraient ou la façade d'um édifice, ou les vastes murs d'um cloître*" (VEUILLOT, 1845, p.386). O clero teria rapidamente aprovado esse tipo de composição pelo seu profundo valor pedagógico e consentiu em ceder áreas murais de seus prédios para sua confecção, que, em geral, tinham a seguinte estrutura:

> les deux premières figures que l'artiste peignait étaient ordinairement celle du pape et celle de l'empereur; l'um avec as tiare, l'autre avec son sceptre, suivaient de force ou d egré l'inflexible mort. Après eux venait la foule des humains:

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29721

> princes, magistrats, évêques, moines, artisans, les gentilshommes pleins de force et les pauvres perclus, le vieillard à qui l'infatigable danseuse prenait son or, l'enfant à qui elle prenait ses jouets, la jeune mère qu'elle arrachait à as toile imparfaite et qui laissait tomber son pinceau. (VEUILLOT, 1845, p.387)

Embaixo de cada figura assim desenhada, terrível ou grotesca, escrevia-se uma estrofe de quatro versos, que tinha sempre o mesmo sentido: "*Il faut mourir".* Mas o jornalista faz uma ressalva: a morte naquele tempo não era o "nada" e, por isso, caso se vivesse correta e honestamente, não era necessário temê-la.

Nenhum documento oficial sustenta a descrição apresentada por Veuillot. Aparentemente ele narrou o que sabia, o que escutou, o que leu. De acordo com sua abordagem, portanto, os festejos do Carnaval medieval deram origem às danças macabras - as da Basiléia teriam sido pintadas por causa dessas comemorações locais, servindo posteriormente de referência para o jovem Holbein, afetado por todas essas imagens que não esqueceu jamais.

Ainda que o relato de Veuillot seja um tanto duvidoso, não apenas pela falta de dados mais concretos, mas porque diverge das teorias mais sólidas sobre o surgimento das danças macabras, é inegável que ele representa a ideia de uma estreita relação concebida entre elas e o Carnaval – ou, no limite, entre a morte e o Carnaval. Ora, a festa carnavalesca é, justamente, o espaço-tempo da inversão simbólica – e os temas macabros são impregnados de inversão. Mortos que retornam à terra e conversam, dançam, riem, se divertem – uma transgressão impossível na realidade tangível.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29721

AS DANÇAS MACABRAS MEDIEVAIS

O momento da passagem entre o século XIV e o século XV foi crucial para as mentalidades ocidentais. Além de marcar a fragmentação do sistema feudal, foi um momento de crise generalizada (superpopulação, escassez, fome, guerra dos cem anos, peste negra, revoltas urbanas). Via-se uma Europa dizimada, esfomeada, devastada. Vida e morte se misturavam de maneira inextrincável naqueles séculos.

É nesse contexto que são forjadas as danças macabras. Gênero literário e iconográfico surgido na Baixa Idade Média, elas destacam o caráter infalível, imprevisível e universal da morte. Nos poemas, afrescos e gravuras, um desfile de personagens de todas as condições sociais, do mais poderoso ao mais humilde, misturam-se a cadáveres que dançam animadamente. Mortos e vivos se alternam, esses conduzidos por aqueles.

A fila de personagens é presidida por um cadáver, que pode ser múltiplo (a mesma figura que reaparece várias vezes) ou um grupo (vários cadáveres, os enviados da Morte). Até o século XVI, eram geralmente mostrados com a aparência de cadáveres em processo de decomposição: ainda têm pele sobre os ossos, restos de cabelos, ventre aberto e vermes que saem pelos seus orifícios. Essa representação do corpo putrefato (também denominado *transi*) era a grande novidade das danças macabras – e de outros gêneros da estética macabra contemporâneos às danças, como *O encontro dos três mortos com os três vivos* e o *Triunfo da Morte.*

Em movimento, como se realizando uma coreografia, um cadáver conduz, delicada ou violentamente, um a um, os vivos.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29721

Estes representam a sociedade e aparecem sempre em hierarquia descendente. Cada qual simboliza uma categoria social, um estágio da vida, um estado emocional. Sempre presentes nessas obras, estão figuras importantes como o papa, o imperador, o rei, o cardeal, o burguês. Mas outros membros fundamentais da sociabilidade medieval são também contemplados, como o artesão, o camponês, o frade mendicante, a criança. Seu contato com um morto significa que está sendo levado a óbito. No caso dos textos (ou da presença deles junto com imagens), a dança deve ter configuração de diálogo, entre os vivos e os mortos, como no exemplo retirado da dança macabra de Berna (*Apud* UTZINGER, 1996, p.296):

> La mort dit au Comte:
> Comte puissant, regardez-moi,
> Laissez en repos tous vos équipements,
> Recommandez votre pays aux héritiers,
> Car vous avez maintenant la mort sous la main!
> Réponse du Comte:
> Je suis de noble maison
> La mort m'est maintenat une triste nouvelle,
> J'aurais voulu jouir plus longtemps de ma seigneurie,
> Oh, mort veux-tu vraiment mettre fin à ma vie?

O elenco variava muito – o que é revelador sobre as escolhas que os autores faziam das figuras consideradas relevantes para representarem a sociedade, ou mais apropriadas ao local onde fariam a obra. Em comum, a expressão de surpresa, o corpo retesado: a morte lhes aparece de sopetão. Muitos se recusam a ir ou se queixam – em vão.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29721

É comum, também, a participação de cadáveres que tocam instrumentos musicais – destacando o elemento rítmico do gênero. Nesse sentido, a legitimidade do termo "dança" se daria muito mais pela presença dos *transis* músicos, que abrem ou fecham o desfile, e especialmente pela postura dos mortos que, excitados pela sua função, estão sempre em movimento – ao contrário dos vivos, que congelam. Essa inversão é, em si mesma, uma sátira: os mortos, *animados,* parecem muito mais vivos que seus pares.

As expressões "Dança da morte", "Dança dos mortos" ou "Danças macabras" são empregadas indistintamente para denominar o tema, apesar de portarem uma pequena diferença conceitual. Essa seria no sentido de estabelecer a identidade precisa do(s) personagem(ns) morto(s): trata-se de um grupo de mortos que representam a morte ou personificam o evento da morte, ou se é "a" própria Morte, individualizada. Neste caso, a Morte chama à sua dança fatal os vivos; no anterior, o morto que aparece diante do vivo seria, dependendo da interpretação e, às vezes, do que sugere o texto, um personagem aleatório e anônimo, ou uma espécie do duplo do vivo, seu espelho, que reflete o futuro. A nomenclatura das Danças em outras línguas revela esses usos distintos: no alemão, as mais frequentes são *Totentanz* ou *Todestanz; Dance of death* em inglês, *Danza de la muerte* em espanhol, *Dansa de la morte* no italiano. No francês, assim como no português, prevaleceu a expressão *Danse macabre/Dança macabra.* Independente do termo tratam todos do mesmo gênero.

FESTIVIDADES CARNAVALESCAS: INVERSÃO E EXCESSO

Desde suas origens, o Carnaval é momento em que os contrários se exacerbam e os ânimos se excedem. E, ainda que

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29721

seja possível remontar à Antiguidade em busca de seus elementos formadores, foi na Idade Média que o fenômeno adquiriu a forma com a qual se estabeleceu no mundo ocidental. Sem se relacionar diretamente com nenhum fato da história cristã ou de algum santo em particular, o período carnavalesco sugere uma espécie de amálgama de uma série de festas pagãs, principalmente ligadas aos cultos da fertilidade e à sucessão dos ciclos agrícolas. Ou ainda, reminiscências de celebrações romanas, como as bacanais, lupercais e, especialmente as saturnais, que marcavam as passagens do tempo circular e da natureza.

O cristianismo, religião linear e escatológica, teria assumido o tempo do Carnaval como um tipo de "acordo de tolerância" em que, em aceitando em sua agenda uma festa permissiva e de desbunde, poderia impor em seguida a grande Quaresma, um tempo de abstinência e preparação espiritual para um de seus eventos fundadores, a Páscoa. A Igreja, assim, adaptava-se aos hábitos seculares da população rural os quais, não conseguindo erradicar mesmo após a consolidação de seus dogmas, incorporava ao seu calendário. Sua etimologia confirma e assinala os últimos dias antes da carestia, em que ainda é permitido comer carne (*carne vale*),[2] antes dos jejuns, das privações e da severidade. São os últimos momentos de liberdade e de libido: "uma festa da abundância durante a qual os homens, para comer, beber e divertir-se, não se preocupavam com os interditos", afirma Jacques Heers (1987, p.169).

2 "A palavra viria do baixo latim carnelevamen, que significaria "adeus à carne", numa alusão à terça-feira gorda, o último dia do calendário cristão em que é permitido comer carne." (SEBE, 1986, p. 31.) Para uma etimologia extensa e aprofundada da palavra Carnaval, ver capítulo II de Caro Baroja, *Escarceo Linguistico: "Carnaval", "Carnal", "Carnestolendas", "Antruejo".* (BAROJA, 1965, p. 30-49)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29721

Apesar de já ser presente no cotidiano do medievo há muito, o Carnaval, propriamente dito, só foi oficializado pela Igreja no século XV, com o papa Paulo II (SEBE, 1986, p.25). Mas, além dele, ou seja, além dos três dias imediatamente anteriores a Quarta-feira de Cinzas (e, em muitos casos, estendendo-se à quinta-feira anterior, conhecida como "Quinta-feira Gorda"), outros eventos marcavam os chamados "festejos carnavalescos". Estas festas, que eram genericamente denominadas de "festas dos loucos", incluíam a "festa dos Inocentes" e a "festa do asno", por exemplo, entre outras (a cena inicial d'*O corcunda de Notre Dame*, que se passa em 1482, é justamente uma festa dos loucos que acontece por ocasião do dia de Reis, em Paris, em 6 de janeiro). O conjunto de manifestações da cultura popular acontecia nos três meses que separavam o Natal da Páscoa, e era recorrente por toda a cristandade, especialmente nas regiões da Itália, da Espanha, da Alemanha, na França do norte e na Inglaterra (HEERS, 1987, p.135).

Espetáculos ritualísticos, "os festejos do carnaval, com todos os atos e ritos cômicos que a eles se ligam, ocupavam um lugar muito importante na vida do homem medieval." (BAKHTIN, 1987, p.4). Ocasiões de riso coletivo e de tomada do espaço público pelo povo eram os momentos da confraternização popular organizada, em que se parodiava a própria vida, invertendo-a, fazendo-a melhor e mais divertida por um lapso de tempo (como o retorno à idade de ouro que a tradição das saturnais romanas tentava encarnar). Era a tentativa de transformar a dura rotina diária em horas de puro prazer. Contrapunham-se inclusive, às solenidades oficiais, cujo tom sério servia para consagrar a estabilidade e fortalecer a ordem, homenageando um evento ou personagem heróico do

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29721

passado, para que fossem rememorados no presente seus triunfos. Nas festas dos loucos, exaltava-se, ao contrário, o elo fraco da sociedade: a criança, o pobre (na figura do burro, que é o animal trabalhador), o demente (o "folião").

Nesses momentos que precediam a longa carestia, as festividades carnavalescas ganharam o cunho de períodos de exceção. Não eram dias comuns, eram dias de suspensão da normalidade. O que geralmentre seria proibido, ali se tornava a lei: travestir-se (especialmente trocando os gêneros masculino e feminino, mas também adotando uma nova classe social ou ofício), mascarar-se (mostrar-se como alguém que não se é), dançar e pular (em contraste com a forma séria como se caminhava ou se agia regularmente). Além disso, "eram ocasiões especiais em que as pessoas paravam de trabalhar, e comiam, bebiam e consumiam tudo o que tinham. Em oposição ao cotidiano, era uma época de desperdício justamente porque o cotidiano era uma época de cuidadosa economia" (MINOIS, 2003, p.202). Fuga provisória da vida ordinária, configuravam uma certa desarticulação momentânea de um rigoroso e sisudo sistema de regras do Estado feudal e da Igreja (ainda que tolerada por ambos), pressupondo inclusive um grande relaxamento moral. "Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus" (BAKHTIN, 1987, p.8).

As festas carnavalescas ocorriam não apenas sob a égide da inversão, mas igualmente do excesso. Como fenômenos populares eram a materialização da contestação irreverente, contrariando a ordem das coisas, expondo a relativização da verdade e do *status*

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29721

quo. Através do riso, ridicularizavam-se as formas consolidadas do poder, celebrando a mudança ainda que temporária e excepcional. Um dos seus objetivos é, justamente, permitir, esporadicamente, tudo o que era interdito pela sociedade: a obscenidade, a escatologia, a embriaguez, a lubricidade. Mais do que celebrar a vida - nesse que é o tempo da fecundação (da terra e das mulheres, se levarmos em consideração seu significado primordial antigo) - o que o carnaval, em seu sentido *lato*, celebra é a abundância: da comida, da bebida (ou seja, do espírito dionísiaco/báquico), do prazer (do júbilo, da "carne").

A PRESENÇA DA MORTE NO CARNAVAL

Apesar da importância do Carnaval no cotidiano medieval, a transição da Idade Média para a Renascença foi um período turbulento. Para Georges Minois, não havia do que rir – ou melhor, o riso era então, nervoso, de agonia: "desabrido, cacofônico, contestatório amargo, infernal – o riso dos alegres esqueletos da dança macabra" (2003, p.252).

Nesse contexto, rir era uma "reação pelo divertimento" – também uma forma de inversão, o paradoxo do sentimento diante de uma avalanche de mortandade e desesperança. Zombar da morte, colocando-a como convidada especial da festa era, por um lado, agregar a tristeza ao espaço-tempo da alegria; por outro, sinal de ousadia, uma vitória alegórica e temporária da humanidade sobre ela. Pode-se constatar, assim, que

> os homens do século XV, enlouquecidos com as desgraças da época, brincaram com seus medos. Quando o mundo se torna absurdo, quando as catástrofes se acumulam a esse ponto, que fazer

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29721

> senão rir? Rir de tudo, rir de todos, dos excluídos e dos poderosos, da loucura e da morte, de Deus e do diabo. (MINOIS, 2003, p.252).

Foi dessa maneira que, no decênio de 1490, no então famoso carnaval de Florença, inaugurou-se a tradição do desfile do "Triunfo da Morte", homônimo ao motivo iconográfico criado pouco tempo antes. Em um imenso carro alegórico[3], todo coberto de tapeçarias negras, ornado de ossadas e cruzes brancas, transportavam uma grande imagem da Morte armada com uma foice. A seus pés, caixões de onde saíam pessoas fantasiadas de esqueletos, que levantavam as tampas de seus falsos túmulos a cada batida do tambor. Atrás do carro, um coro vestindo preto e portando máscaras de feições cadavéricas, segurando tochas, entoando um canto denominado "*Miserere",* cujos versos lembram muito a lição do "Encontro dos três vivos e dos três mortos": "Nós fomos o que sois, vós estareis morto, tal como nos vedes" [4].

Colocando a Morte e os mortos no meio dos festejos, o grotesco medieval e renascentista cumpria seu papel regenerador: "associado à cultura cômica popular, representa o terrível através de espantalhos cômicos, isto é, na forma do terrível vencido pelo riso. O terrível adquire sempre um tom de bobagem alegre," de acordo com Bakhtin (1987, p.34). Subvertendo os símbolos da agonia, fazendo troça e ridicularizando-os, procurava libertar o mundo da tristeza, vencendo-a pelo riso. Além do mais, como lembra Heers,

3 A presença de carros alegóricos nos desfiles de Carnaval evoca a tradição romana dos *carrus navalis,* procissão de barcos decorados em ocasiões festivas – daí provém uma das teorias sobre a etimologia da palavra *Carnaval*. (CIRLOT, Juan Eduardo. Verbete "Barco", *Diccionario de Simbolos*. Barcelona, Siruela, 1997, p. 107)

4 A descrição desse "Triunfo" foi feita com base nas informações em Georges Minois (2003, p.267) e Jacques Heers (1987, p.194).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29721

"não era difícil imaginar nos ornamentos e nas máscaras, nas cenas representadas nos carros, ou nas fantasias, figuras que traduziam os desejos de desafiar os interditos, de exaltar esta ou aquela brincadeira proibida" (1987, p.181). A imagem da Morte no meio do divertimento devia, efetivamente, chocar e causar impacto e, por isso mesmo, devia ser ainda mais apreciada.

GOETHE, O CARNAVAL E AS DANÇAS MACABRAS NO FIM DO SÉCULO XVIII

A possibilidade desses momentos de descontração e extravasamento sendo invadidos, como numa inesperada reviravolta, pelo horror da mortandade, transformando-se numa alegoria bizarra do trespasse, ultrapassa os séculos, desembocando no final do século XVIII. É significativo que a expressão "dança macabra" reapareça, ainda que muito rapidamente, na segunda parte do Fausto de Goethe – e, talvez, essa ligeira menção tenha até mesmo contribuído para a curiosidade a respeito do tema. A narrativa mostra a preocupação do porta-voz do Imperador ao anunciar a festa de máscaras do Mardi Gras: não como os vulgares e sinistros tipos de "*Totentänzen*" da tradição medieval, mas como uma artística emulação de uma mascarada florentina da Renascença, mais "civilizada". Goethe chegou experienciar um carnaval italiano em 1788, acontecimento que o teria impressionado muito positivamente, conforme seu depoimento em um ensaio denominado "Das Römische Karneval", que, aqui, será citado em sua tradução para o francês, de 1862.

Apesar da distância temporal, a vivência do poeta alemão parece muito próxima da original, renascentista. O assunto, como se

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29721

sabe, o interessava particularmente, tanto que foi organizador das festas da corte de Weimar, do Duque Carlos Augusto, oferecendo mascaradas e folguedos inspirados por aqueles que presenciou (BAKHTIN, 1987, p.214). Ao falar do Carnaval de rua, Goethe admite seu olhar de estrangeiro, que vê pela primeira vez "*une si grande masse vivante d'objets sensibles".* Um aspecto do evento fica claro mesmo àqueles que acabavam de conhecê-lo: "*Le carnaval de Rome n'est pas proprement une fête qu'on donne au peuple, mais que le peuple se donne à lui-même".* A festa popular feita por e para o povo quase não conta com a estrutura do Estado ("*L'État fait peu de préparatifs, peu de dépense [...] la police le dirige d'une main légère"*). Sem os brilhos e os faustos das festas da Igreja ou dos castelos, que ofuscavam os olhos dos espectadores e impressionavam pelos brilhos, fogos e graves procissões piedosas, o que mobilizava o Carnaval de rua era o fato de que "*chacun peut se montrer aussi fou, aussi extravagant qu'il voudra, et qu'à exception des coups et du poignard, presque tout est permis".* Assim que o sinal para a festa começar era dado, "*le grave Romain, qui se garde soigneusement de tout faux pas durant l'année entière, dépose tout à coup ses scrupules et sa gravité"* (GOETHE, 1862, p.458-463).

Nesse estado em que quase tudo era permitido, todos eram iguais: "*la différence entre les grands et les petits semble um moment suspendue".* Livres dos formalismos que marcam a separação entre a classes, as pessoas se aproximavam umas das outras, em uma mútua sensação de "*bonne humeur universelle"* já estranhos à era contemporânea. Segundo Goethe, durante aqueles dias, os romanos podiam reviver as antigas saturnais, que a fé em Cristo fez recuar, mas nunca conseguiu abolir totalmente. (GOETHE, 1862, p.459).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29721

Tudo começava numa das vias principais, a Corso, entulhada de gente: "*la longue et étroite rue dans laquelle tournoie une foule innombrable* que *ne peut se voir d'um coup d'oeil dans toute son étendue; à peine distingue-t-on quelque chosedans le théâtre du tumulte que l'oeil peut saisir".* A massa avançava por ruas previamente decoradas com flores, véus e tapetes, transformadas assim em grandes salões de baile: "*les petites gens, les enfants, sont dans la rue, qui cesse d'être une rue; elle ressemble plutôt à une grande salle de fête, à une immense galerie decorée."* Entregue aos prazeres, às batalhas de *confetti* e de frutas e à bebida, a multidão aumentava a cada hora, "*les masques deviennent plus nombreux*" (GOETHE, 1862, p.463), assim como os travestidos – homens usando trajes de mulheres de classes inferiores, com o peito descoberto e ar de coqueteria, provocando todos que passam por eles, com insinuações ou grosserias; mulheres fantasiadas de Polichinelo. Cada mascarado representava sua nova identidade, como num teatro sem palco - como o falso advogado que saltava declamando defesas como se estivesse diante de um tribunal, atacando outros foliões com ameaças de processos e inventando motivos para eles. A mistura das gentes no espaço público, transgredindo as aparências, fingindo ser o que não é, fascinava o poeta alemão.

Alguns anos mais tarde, em 1813, Goethe escreve *Der Totentanz* (citada, aqui, em sua tradução para o inglês, *The dance of death*, de 1874). O poema aguçou a curiosidade de seus contemporâneos em relação às danças macabras, que aparecem no título, e provavelmente inspirou outros autores a recorrerem ao imaginário macabro medieval. Na balada goethiana, ao repicar dos sinos à meia-noite, em um cemitério conjugado a uma igreja, sob a intensa

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29721

luz prateada da lua, os cadáveres de homens e mulheres acordam e se levantam, abrindo suas sepulturas. Suas mortalhas brancas como a neve se arrastam no chão. Um guarda assiste a tudo, do alto de uma torre "de ornamentos góticos":

> The warder looks down at the mid hour of night,
> On the tombs that lie scattered below:
> The moon fills the place with her silvery light,
> And the churchyard like day seems to glow.
> When see! first one grave, then another opens wide,
> And women and men stepping forth are descried,
> In cerements snow-white and trailing.

Saídos da terra, jovens e velhos, pobres e ricos, estão todos ansiosos pelo mesmo motivo: confraternizar. Tem início a festa dos mortos. Eles esticam os tornozelos e rodopiam alegremente ("*In haste for the sport soon their ankles they twitch, And whirl round in dances so gay;/ The young and the old, and the poor, and the rich*"). As mortalhas atrapalham seus movimentos e como já não se sentem constrangidos por seus corpos, eles se balançam e os panos caem sobre os túmulos ("*But the cerements stand in their way;/ And as modesty cannot avail them aught here, / They shake themselves all, and the shrouds soon appear / Scattered over the tombs in confusion*").

Livres de seus trajes mortuários podem agitar as pernas e as coxas. Um marca o ritmo com batucadas; outros tocam chocalho. É essa imagem do *rendez-vous* macabro, sem intenção segunda além do divertimento dos defuntos, a novidade que encerra o poema. Não há lição a ser aprendida ou moral a ser ensinada, como nas

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29721

danças macabras medievais. A algazarra se torna cenário para o conflito que se dá entre o guarda e um dos defuntos, que tem seu sudário roubado por aquele. Aqui, vê-se que a intromissão do único vivo presente à cena é fatal. Diferente das danças de outrora, que imprescindem da participação dos vivos, Goethe mostra que no novo festim dos mortos não há espaço para eles.

É de se supor que o poeta alemão conhecia as obras originais e teria até mesmo tido contato com elas. Segundo Henri Stegemeier, em carta escrita em Berna para Johann Heinrich Merck, de 17 de outubro de 1779, Goethe conta que viu gravuras de Hans Holbein na Basiléia – apesar de não articular mais nada a respeito, nem mesmo mencionar a famosa dança pintada naquela cidade. É interessante que, apesar disso, seu poema não lembre em nada a estrutura da dança de Holbein, sequer de outros exemplares do gênero:

> If we need attempt some explanation for this, it is as simple perhaps as to say that Goethe was merely following the tastes and trends of the age itself, in wich the influence of the Totentanze has died out [...] there seems to have been little or nothing in the powerful presentation of the theme in art or literature wich appealed to Goethe. (STEGEMEIER, 1949, p.582 e 587)

Em outra carta, desta vez a Christiane Vulpius, sua esposa, enviada de Dresden em 21 de abril de 1813, Goethe conta que teria feito versos inspirado por uma "*Todtentanzlegende*" que seu cocheiro havia lhe contado alguns dias antes, e enviava o poema a seu filho August, apenas 5 dias depois. Uma cópia fora mandada também ao Príncipe Bernhard de Weimar, a quem ele dedicava à balada. De acordo com Stegemeier (1949, p.582), a tal história

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29721

contada pelo empregado provavelmente misturava elementos do folclore alemão (lendas da Boêmia e da Turíngia, eventualmente) com contos da tradição oral sobre fantasmas, mortalhas roubadas e mortos que dançam.

Comenta ainda Stegemeier (1949, p.584): "*The antologies do not often include Goethe's* Totentanz; *yet it is certainly one of his finest ballads with its many effective contrats (lights and darks, humor and tragedy, reality and supersitition and imagination, horror and drollery)"*, O valor do poema, apesar de não figurar nas antologias, parece ter sido reconhecido, ao servir de inspiração assumida para vários compositores[5], entre eles Franz Liszt, cuja *Totentanz* é, seguramente, uma de suas composições mais conhecidas.

A MÁSCARA

No Carnaval italiano testemunhado por Goethe, chamou sua atenção as fantasias que invadiam as ruas. Muitos, vestidos de mendigos e mendicantes: cabelos longos, máscara branca, uma pequena vasilha de água, um cajado e um chapéu nas mãos, com os quais esmolavam uma prenda qualquer às pessoas. "*Les habits ordinaires de tous les étais servent aussi de masques"* (GOETHE, 1862, p.466) e também a indumentária antiga, o vestuário de outros povos, de outras épocas, tudo virava disfarce. Alguns inventavam uma figura extravagante para fazer graça, como o mascarado que portava grandes chifres removíveis e os colocava quando se aproximava de um casal, fazendo tocar vivamente os sininhos que tinham nas pontas e provocando grandes gargalhadas – mas também, muito desconforto.

5 Stegemeier ainda cita K.F. Zelter, C. Löwe, B. Klein, O. Ludwig, W.H. Veit, L. Berger, V. A. Loser. (1949, p. 584.)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29721

Contribuía para esse constrangimento a impressão do anonimato generalizado, causado pelo uso das fantasias e da máscara. O mascaramento é uma das características primordiais da inversão do carnaval, presente desde seus primeiros registros. Permitindo assumir outra identidade ou mesmo identidade nenhuma, facilita a representação de outros papéis sociais. Não tinha, na leitura de Bakhtin, um sentido negativo em seus usos nos ritos carnavalescos medievais e renascentistas. Traduziam "a alegria das alternâncias, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único", eram a máxima expressão "das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos" (BAKHTIN, 1987, p.35). Mas, quando vista pelos românticos:

> a máscara, arrancada da unidade da visão popular e carnavalesca do mundo, empobrece-se e adquire várias outras significações alheias à sua natureza original: a máscara dissimula, encobre, engana, etc. Numa cultura popular organicamente integrada, a máscara não podia desempenhar essas funções. No Romantismo, a máscara perde quase completamente seu papel regenerador e renovador, e adquire um tom lúgubre. Muitas vezes ela dissimula um vazio horroroso, o "nada". (BAKHTIN, 1987, p.35)

O realismo grotesco do corpo carnavalesco não condizia com a imagem higienizada do corpo burguês vitoriano, fechado para o mundo, limpo, cujas necessidades fisiológicas e as repugnâncias eram escrupulosamente dissimuladas – e, no limite, escondidas, negadas. Ele passa a se relacionar com outro tipo de grotesco, romântico, que consistia numa "reação contra os cânones da época clássica e do

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29721

século XVIII" (BAKHTIN, 1987, p.44) e que reinterpretava o grotesco medieval. Porém, ao contrário deste, intrínseco à cultura popular e à comicidade, o grotesco romântico é do isolamento, grave, "espécie de carnaval que o indivíduo representa na solidão" (BAKHTIN, 1987, p.44). Quando o século XIX olha para o grotesco medieval, perde a compreensão dessa comicidade reguladora, e interpreta suas manifestações (como a dança macabra, por exemplo, com seus mortos alegres e saltitantes) com absoluta seriedade.

No *Promontorium Somnii*, série de elocubrações sobre a arte e a literatura, Victor Hugo claramente mistura as duas vias, retomando a alegoria da dança macabra numa leitura contemporânea, concebendo-a como a própria vida ("*L'homme danse volontiers la danse macabre et il la danse sans le savoir"*). Nessa divagação poética, o baile de Carnaval é percebido como uma assustadora festa de fantasmas, um sabá, onde a fantasia confunde-se com a mortalha e a máscara é uma "face morta" em meio ao divertimento.

> L'homme danse volontiers la danse macabre, et, ce qui est bizarre, il la danse sans le savoir. C'est à l'heure où il est le plus gai qu'il est le plus funèbre. Un bal en carnaval, c'est une fête aux fantômes. Le domino est peu distinct du linceul. Quoi de plus lugubre que le masque, face morte promenée dans les joies! L'homme rit sous cette mort. La ronde du sabbat semble s'être abattue à l'Opéra, et l'archet de Musard pourrait être fait d'um tibia. Nul choix possible entre le masque et la larve. *Stryga vel masca*. Qui sait si cette cohue obscène n'a pas, en venant ici, laissé derrière elle des fosses vides? (HUGO, 1937, p.304)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29721

Assim, o aspecto sinistro de dissimulação da máscara é bastante evocado pelos escritores do século XIX. Victor Hugo a chama de "face morta", fisionomia sem expressão ou congelada, introduzida entre os divertimentos. Daí seu mistério – e também seu perigo - para além da mera brincadeira. Jean Lorrain, em suas *Histoires de masques*, traça uma imagem igualmente assustadora das mascaradas:

> "*Ils sont bruyants, débordants de mouvements et de gestes, ces masques, et pourtant leur gaieté est triste; ce sont moins des vivants que des spectres. Comme les fântomes, ils marchent pour la plupart enveloppés dans des étoffes à long plis, et, comme les fantômes, on ne voit pas leur visage.*" (1900, p.4).

A composição lembra as pinturas de temas carnavalescos de Goya.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: A MORTE VAI AO BAILE

Há ainda o caso da própria Morte que aparece mascarada, que se disfarça de vivo para penetrar no baile. É a Morte Rubra, de Edgar Allan Poe. Ou ainda, a estatuazinha de terracota, de Ernest Christophe, que inspirou Charles Baudelaire em seu poema *Danse Macabre,* uma personificação feminina da Morte, portando vestido de folhos e xale nos ombros que segura, na mão direita, uma máscara. Sua cara descarnada de caveira recebe um delicado e falso rosto para participar da festa, iludindo momentaneamente aqueles que a vêem adentrando o salão. É assim também a figura da morte criada por Theophile Gautier (em *La comédie de la mort*), que muda de máscara e de traje mais do que uma atriz – e como ela, sabe dissimular, não se mostrando como uma "*maigre carcasse*" que exibe os dentes fazendo caretas horríveis (1838, p.9):

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29721

> La mort est multiforme, elle change de masque
> E d'habit plus souvent qu'une actrice fantasque;
> Elle sait se farder,
> Et ce n'est pas toujours cette maigre carcasse,
> Qui vous montre les dents et vous fait la grimace
> Horrible à regarder.

Em *The masque of the Red Death*, de 1842, Poe começa recriando as condições de uma epidemia fulminante, aos moldes da peste negra do século XIV - ainda que não haja indicação sobre o espaço-tempo exato no qual se desenrola a história. Os sintomas do bacilo inventado pelo escritor eram os mesmos daquele que dizimou um terço da população européia no fim da Idade Média – mas seu ataque, muito mais feroz. Em menos de duas horas, a vítima entrava em óbito:

> No pestilence had ever been so fatal, or so hideous. Blood was its Avatar and its seal --the redness and the horror of blood. There were sharp pains, and sudden dizziness, and then profuse bleeding at the pores, with dissolution. The scarlet stains upon the body and especially upon the face of the victim, were the pest ban which shut him out from the aid and from the sympathy of his fellow-men. And the whole seizure, progress and termination of the disease, were the incidents of half an hour.

Na tentativa desesperada de escapar do contágio que assola o território onde vive, o príncipe Próspero encerra-se com sua corte em uma antiga abadia, cujo prédio a ele pertence. Um dia, já bastante entediado pelo exílio forçado, Próspero organiza um baile de máscaras. Com toda a pompa que a fortuna do príncipe

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29721

permite, os convidados aproveitam a festa e se admiram com a luxuosa decoração dos salões. Camuflada em meio à multidão de mascarados, a Morte entra no baile no instante exato em que soam, do grande relógio de ébano no centro do salão, as doze badaladas da meia-noite. Portando também uma máscara (ou seria seu rosto, a maneira como escolheu se apresentar na ocasião? A dúvida permanecia entre todos: "*The mask which concealed the visage was made so nearly to resemble the countenance of a stiffened corpse that the closest scrutiny must have had difficulty in detecting the cheat"*) que imitava os sinais escarlates dos bulbos que deformavam os rostos dos atingidos pela morte rubra, a Morte, perambula pelos salões temáticos da festa, caminhando calmamente por todos os aposentos, atraindo os olhares e incitando exclamações – antes de condenar todos ao trágico final.

O encontro do imaginário das danças macabras e da mascarada, portanto, não é à toa. A dança macabra, assim como o Carnaval, derruba as hierarquias, fazendo com que os vivos de qualquer estrato social caminhem lado a lado e de mãos dadas com qualquer outro personagem (também vivo ou morto; rico ou pobre etc). Destacando, assim, a função niveladora da morte, ela expõe a fragilidade e a relatividade dos poderes, celebrando a igualdade na morte apesar das desigualdades na vida. Ao contrário dos eventos oficiais do regime feudal, em que as hierarquias eram marcadas e expostas, na carnavalização "todos eram iguais e reinava uma forma especial de contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados na vida cotidiana pelas barreiras intransponíveis da sua condição, sua fortuna, seu emprego, idade e situação familiar" (BAKHTIN, 1987, p.9) – e esse contato era vivido intensamente,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29721

constituindo uma parte essencial da visão carnavalesca de mundo. Além do mais, o espectador da cena macabra não se retira do que vê, ele se inclui, se identifica com os personagens, tanto com os vivos quanto com os cadáveres – o jogo carnavalesco requer essa participação, esse sentimento de pertencimento à humanidade, a uma unidade histórica. Na poesia das danças macabras, o diálogo entre vivos e mortos também seria uma característica da carnavalização, "que inter-relaciona dialogalmente aspectos contrários/opostos" e que "se dá pela sátira, ou seja, por um modo de dizer que contesta e ridiculariza costumes, instituições e ideias com ironia e mordacidade" (SCHAEFER, 2011, p.200).

Esse conjunto de elementos postos em prática nas festividades carnavalescas caracterizaria uma poética - uma linguagem e uma visão do mundo - também baseada na inversão e no excesso, que se manifestaria não apenas no espaço público da festa popular, como também em produção literária e iconográfica. Essa transposição recebeu o nome de *carnavalização,* termo desenvolvido por Mikhail Bakhtin em *"A cultura popular na Idade Média e no Renascimento"*, ao verificar a importância dessa visão carnavalesca do mundo ao cotidiano do medievo e sua função reguladora do equilíbrio social a ponto de aparecer em sua literatura e iconografia – e Bakhtin fala do caso específico das obras de François Rabelais, *Gargantua* e *Pantagruel,* mas buscamos, neste artigo, aplicar essa noção ao imaginário macabro, especialmente às danças macabras. A saída dos cadáveres da terra para dançar e levar consigo os vivos, proposta pelas danças, pode ser considerado o avesso da normalidade, portanto, parte de um mundo carnavalizado. Um tempo suspenso em que tudo se inverte e os mortos voltam, os pobres viram reis, os homens travestem-se de

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29721

mulheres, come-se e bebe-se à vontade etc. O Carnaval, o momento por excelência em que se vive às avessas, em que a ordem social é transgredida, em que tudo é possível, parece ideal para a festa dos mortos ou, no limite, um convite à própria Morte.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail (1987). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento.* Yara Frateschi Vieira (Trad.). São Paulo: Hucitec.

BAROJA, Julio Caro (1965). *El Carnaval.* Análisis historico-cultural. Madrid: Taurus.

GAUTIER, Théophile (1838). *La comédie de la mort.* Paris: Desessart Éditeur.

GOETHE, Johann Wolfgang von (1862). *Voyages en Suisse et en Italie.* Paris: Hachette.

_____ (1874). *The Poems of Goethe* - Translated in the Original Metres by Edgar Alfred Bowring. London. In http://archive.org/stream/thepoemsofgoethe01287gut/tpgth10.txt

HEERS, Jacques (1987). *Festas de Loucos e Carnavais.* Carlos Porto (Trad.). Lisboa: Dom Quixote.

HUGO, Victor (1937). *William Shakespeare.* Paris: Albin Michel.

LORRAIN, Jean (1900). *Histoires de masques*. Paris: Societé d'Éditions Littéraires et Artistiques.

MINOIS, Georges (2003). *História do riso e do escárnio.* Maria Helena Assumpção (Trad.). São Paulo: Editora Unesp.

SEBE, José Carlos (1986). *Carnaval, Carnavais.* São Paulo: Ática.

SCHAEFER, Sérgio (2011). "Dialogismo, polifonia e carnavalização em Dostoiévski". In: *Bakhtiniana, Revista de Estudos do Discurso* [online]. 6(1), 194-209.

STEGEMEIER, Henri (1949). "Goethe and the Totentanz". *The Journal of English and Germanic Philology.* University of Illinois Press, Goethe Bicentennial Issue 1749-1949 (Oct), 48(4). 582-587. In http://www.jstor.org/stable/27715033

UTZINGER, Hélène et Bertrand (1996). *Itinéraires des Danses macabres.* Chartres: Éditions J.M. Garnier.

VEUILLOT, Louis (1845). *Les pèlerinages de Suisse.* Tours: A. Mame et Cie, cinquième édition.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30141

10

LINGUAGENS DO INSÓLITO: A CONSTRUÇÃO ESTILÍSTICO-TEXTUAL DO GROTESCO NA FICÇÃO DECADENTE

Daniel Augusto (UERJ)

Recebido em 29 set 2017.
Aprovado em 17 out 2017.

Daniel Augusto P.Silva é Mestrando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro e bolsista CAPES sob orientação do Prof. Dr. Júlio França (UERJ). Além disso, integra o Grupo de Pesquisa Estudos do Gótico (CNPq). É coorganizador do livro Páginas Perversas: narrativas brasileiras esquecidas (Appris, 2017).

Resumo: Tanto a literatura gótica quanto a ficção fantástica empregaram técnicas características das poéticas do grotesco para criar personagens e situações não apenas sobrenaturais, mas também capazes de causar horror e repulsa como efeitos de recepção. Por gerar seres disformes, sem unidade aparente e de difícil subsunção a categorias racionais, a arte grotesca é, de fato, pródiga em produzir tanto a hesitação própria ao fantástico quanto o medo essencial às narrativas de horror. No final do século XIX, a ficção decadente, tributária dessas duas tradições literárias, em sua busca por experiências estéticas originais e intensas, valeu-se sistematicamente de procedimentos típicos do grotesco literário. Este trabalho irá se centrar na descrição dos elementos grotescos no plano estilístico, como a partir do uso recorrente de neologismos e de palavras raras, de

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30141

construções sintáticas inesperadas, além de inversões na ordem típica das estruturas sintagmáticas. Ao contrário do que a crítica muitas vezes apontou, tal estilo de escrita não foi fruto de uma erudição vazia ou de simples diletantismo artístico; na verdade, sua utilização foi intencional, voltada exatamente para intensificar a fruição estética. A fim de demonstrar o emprego dessas estratégias textuais e estilísticas empregadas pela ficção decadente, analisamos trechos do romance *Là-bas* (1891), de J.-K. Huysmans, e o conto "Agonia por semelhança", publicado por Gonzaga Duque em *Horto de mágoas* (1914).
Palavras-chave: Decadência; Fantástico; Gótico; Impressionismo literário; *Écriture artiste*.

Abstract: Both Gothic and Fantastic fiction have employed techniques characteristic of the poetics of the Grotesque to create characters and situations not only supernatural but also capable of causing horror and disgust as reception effects. By generating monstrous beings, with no apparent unity and of difficult subsumption to rational categories grotesque art is, in fact, prodigal in producing the hesitation proper to the Fantastic and the essential fear to the Horror Narratives. At the end of the nineteenth century, the Decadent Fiction, tributary of these two literary traditions, in its search for original and intense aesthetic experiences, was systematically based on procedures typical of the literary grotesque. This paper will focus on the description of the grotesque elements in the stylistic plan, such as the recurrent use of neologisms and rare words, unexpected syntactic constructions, as well as inversions in the typical order of the syntagmatic structures. Contrary to what criticism has often pointed out, this style of writing was not the fruit of an empty erudition or simple artistic dilettantism; actually, its use was intentional, geared precisely to intensify the aesthetic pleasure. In order to demonstrate the use of these textual and

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30141

stylistic strategies employed by Decadent Fiction, we analyze excerpts from the novel *Là-bas* (1891), by J.-K. Huysmans, and the short story "Agonia por semelhança", published by Gonzaga Duque in *Horto de mágoas* (1914).
Keywords: Decadence; Fantastic; Gothic; Literary Impressionism; *Écriture artiste*.

DISCURSOS FANTÁSTICOS

Desde as origens da literatura fantástica, os autores desse modo ficcional se confrontam recorrentemente com a seguinte questão: como expressar exatamente o inominável, o sobrenatural, o irreal e o que rompe com nossas categorizações racionais? As soluções narrativas e textuais encontradas para esse problema foram, historicamente, bastante diversas e deram forma literária não apenas a figuras monstruosas como vampiros, lobisomens e zumbis, mas também a usos específicos da linguagem. Tanto nas obras fantásticas *stricto sensu* quanto no espectro mais amplo das produções insólitas (GARCÍA, 2012), a recorrência de certas escolhas linguísticas aponta para uma peculiaridade discursiva desse tipo de literatura – seja no gótico literário, na prosa de ficção decadente ou na ficção de horror contemporânea.

Vários estudos foram empreendidos a fim de comparar a linguagem de tais obras com a de produções literárias de explícito caráter mimético. Apesar da identificação frequente de certos procedimentos estilísticos nas narrativas de cunho fantástico, é ponto pacífico para a crítica que as mesmas estratégias textuais possam estar presentes tanto na literatura de cunho sobrenatural quanto na de cunho realista. A demarcação de diferenças formais

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30141

pode ser rastreada, contudo, na reiteração de alguns procedimentos narrativos, na combinação de alguns recursos linguísticos, e na busca por gerar efeitos de recepção como o medo, a repulsa e a hesitação. Como afirma David Roas, "não existe uma linguagem fantástica em si mesma, e sim um modo de usar a linguagem que gera um efeito fantástico" (2014, p.179).

Para analisar esse modo de escrita e suas convenções artísticas, o crítico espanhol aborda o fantástico como um "problema de linguagem" (ROAS, 2013, p.61), em virtude do trabalho textual de tais narrativas em expressar situações e personagens que infringem as leis da realidade. Para a transgressão ao real ser bem-sucedida e impactar o público-leitor, não bastaria a mera descrição de eventos e criaturas sobrenaturais; ao contrário, antes da aparição dos elementos responsáveis por subverter nossas categorizações racionais, seria preciso, primeiro, representar o mundo cotidiano de modo verossímil e até mesmo realista. Após essa etapa inicial da estruturação do texto fantástico, no momento da manifestação insólita, os narradores costumariam fazer uso de uma imprecisão linguística para descrever esses eventos surpreendentes e que ultrapassam os limites do conhecido. Eles explicitariam também outras estratégias para além da indeterminação discursiva, construindo um "conjunto de marcas textuais que assinala a excepcionalidade do representado" (ROAS, 2013, p.65). Entre os indícios arrolados pelo crítico, estariam, por exemplo, a literalização da conotação, a narração em primeira pessoa, a ambiguidade interpretativa, a quebra da causalidade e a preferência por uma temporalidade não linear.

Tzvetan Todorov já indicara aspectos semelhantes, ou mesmo coincidentes, em sua obra sobre o fantástico. Ainda que tenha se

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30141

limitado à explicação de traços gerais, o autor também destacou a tendência das narrativas à imprecisão e ao exagero quando descrevem um fenômeno fantástico. Para dar ênfase a essa indefinição e criar um ambiente propício à ambiguidade sobre a realidade ou não dos fatos apresentados na diegese, os narradores se valeriam de estruturas linguísticas modalizadoras tais quais "parece" e "'dir-se-ia', 'eles me chamariam', 'ter-se-ia dito', 'como se'" (TODOROV, 2010, p.88). Além desses usos, as obras teriam o pretérito do imperfeito como tempo verbal preferido, por sua capacidade de indicar incerteza e inexatidão sobre a extensão dos acontecimentos.

De forma semelhante, Filipe Furtado (1980, p.135) estuda diversos procedimentos de construção da narrativa fantástica e analisa detidamente elementos formais como os narradores, os espaços, os enredos e as personagens. Essa literatura teria predileção, por exemplo, (i) por narradores homodiegéticos, que, aproximando o leitor do relato, confeririam maior adesão aos fatos narrados; (ii) por um espaço híbrido, o qual, ao mesmo tempo em que é construído para se parecer com os da realidade, apresenta progressivamente uma subversão dos locais conhecidos; (iii) por enredos que tematizem os limites do conhecimento científico e da curiosidade humana; (iv) por personagens que ora explicitam dúvida ora adesão aos fenômenos fantásticos a que se submetem. Essas estruturas teriam como objetivo garantir a ambiguidade necessária para o fantástico vir à tona nas narrativas.

Ganham ênfase também as estratégias textuais para garantir a verossimilhança dos fatos narrados. Os textos fantásticos apresentariam destacada "tendência tautológica" (FURTADO, 1980, p.131), ao formarem estruturas e paratextos – como diários,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30141

reportagens de jornal, cartas e outros tipos de relato – que reforçam continuamente a veracidade dos conteúdos previamente descritos. Esse tipo de literatura se caracterizaria, assim, "por uma permanente redundância, apontando continuamente para si próprio e para o que pretende veicular" (FURTADO, 1980, p.131).

Tributária dessa tradição literária e igualmente pertencente ao grupo de narrativas insólitas, a prosa de ficção decadente também empregou estratégias estilístico-textuais análogas às do fantástico, sobretudo no que diz respeito à criação de figuras grotescas. Em sua busca por práticas estéticas novas e intensas, tal ficção se notabilizou pelo seu trabalho formal e pela experimentação linguística. Com uma meta de originalidade, ela encontrou no grotesco literário não somente um modo de criar figuras disformes e horríveis, que expressassem sua visão de mundo negativa e desencantada, mas, sobretudo, uma maneira de explorar ao máximo as possibilidades discursivas e os recursos imagéticos da literatura.

Jean de Palacio (2011, p.18), um dos estudiosos dessa produção, considerou a ficção decadente não apenas em suas temáticas e em sua relação com um período histórico conturbado política e socialmente, mas também como uma "linguística", isto é, como um uso da linguagem que apresenta singularidades em relação a outras obras da época. Ao observar que esses textos estão repletos de neologismos, arcaísmos, termos raros e inversões sintáticas, levando, em certos casos, a uma dificuldade de compreensão e mesmo ao hermetismo, o autor sugere, hiperbolicamente, que "há um idioleto particular à Decadência. Podemos escrever em decadente, como faríamos em alemão ou em inglês"[1] (p.34).

1 Todos os trechos de obras sem edição em língua portuguesa foram por mim traduzidos.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30141

Em virtude da falta de linearidade na construção frasal e estilística, Palacio (2011, p.36) classificou o estilo decadente como **arabesco**. Tal qualificação nos remete à própria arte arabesca, que, ao longo de diferentes estudos sobre arte decorativa, foi comparada e até aproximada ao grotesco. Wolfgang Kayser (1986, p.54) é um dos que aborda a similaridade, e indica, ainda, que tanto Goethe em *Von Arabesken* (1789) quanto Schlegel em *Gespräch über die Poesie* (1800) aproximam os dois tipos de produção, a ponto de o primeiro ter usado as duas palavras para indicar a mesma ideia. Se levarmos essa analogia em consideração, a classificação de Palacio sobre o estilo decadente também sugere um caráter grotesco dessa forma, como veremos mais detidamente nos outros tópicos.

De todo modo, a ficção decadente se desenvolveu em um momento de destacada renovação da linguagem literária, tanto na Europa quanto no Brasil. A partir da segunda metade do século XIX, diversas narrativas francesas passaram a empregar e a combinar, cada vez mais frequentemente, termos e expressões que até então não se faziam tão presentes na literatura. Além disso, trata-se de um período bastante profícuo para a criação de novas palavras e acepções semânticas. Esse é o estado da produção artística que Marcel Cressot nos revela:

> Uma das primeiras certezas que se apresentam ao espírito do escritor de 1880, é que, em matéria de língua, exceção feita a algumas receitas imperiosas, ele goza de liberdade completa. A ele é permitido criar palavras, rejuvenescer aquelas que caíram em desuso, tomar emprestado termos dos vocabulários técnicos, dos dialetos, da língua de todos os dias, da gíria, das línguas estrangeiras. A ele é permitido associar às palavras um sentido

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30141

> que elas haviam perdido ao longo dos tempos, ou mesmo um sentido "surpreendente", sugerido por uma etimologia frequentemente aproximativa. As contagens efetuadas até esse momento nos dão apenas uma fraca ideia da abundância das aquisições da segunda metade do século XIX. (1938, p.3)[2]

Nesse contexto de experimentação linguística, surge um modo estilístico que ficou conhecido sob o nome de *écriture artiste*. Trata-se de uma forma de escrita bastante atrelada ao impressionismo literário, que visava destacar em detalhes os aspectos imagéticos e sensoriais de cada cena, dando mais importância aos efeitos das ações – visuais, sonoros, olfativos, gustativos e táteis – que aos próprios acontecimentos. Em tais procedimentos, que enfatizam a capacidade perceptiva das personagens e da recepção, é patente a influência tanto da teoria das correspondências de Baudelaire quanto da pintura moderna. Além desse ideário artístico, a *écriture artiste* expressou a "preocupação da frase trabalhada por ela mesma, 'cinzelada', [...] da frase objeto de arte, digna de ser contemplada e apreciada mais pela elegância, fineza e ousadia de suas formas que pelo que significa" (MITTERAND, 1985, p.467).

Autores vinculados a diferentes poéticas e gêneros literários empregaram tais técnicas estilísticas. A *écriture artiste* se fez presente, em maior ou em menor grau, nas obras de poetas como Verlaine e Mallarmé, bem como nas narrativas de Edmond de Goncourt, Flaubert, Zola e Huysmans. Como podemos observar nessa curta enumeração, os procedimentos próprios da *écriture artiste* foram

2 Destacamos que algumas dessas experimentações linguísticas também foram empreendidas, anteriormente, por autores pertencentes ao chamado grupo dos *petits romantiques*, como, por exemplo, Pétrus Borel (1809-1859), cujas produções expressaram igualmente uma visão de mundo negativa e desencantada (BATALHA, 2013).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30141

utilizados inclusive por naturalistas, que, apesar da destacada preocupação mimética, não ignoraram o lado estético de suas obras. Será, no entanto, na prosa de ficção decadente que essa tendência se manifestará de maneira mais intensa, a ponto de ser também descrita como "língua da decadência" (CRESSOT, 1938, p.75).

Em um minucioso estudo estilístico da obra de J.-K. Huysmans, Cressot justifica sua compreensão de que a *écriture artiste* teria se tornado representativa da ficção decadente. Para o crítico, essa compreensão da estrutura linguística como um objeto estético em si mesmo levou a escolhas linguísticas pouco usuais, por vezes deliberadamente excêntricas, e que rompiam a ordem mais comum de termos nas frases, em uma inclinação "à anomalia" (CRESSOT, 1938, p.72). A maior valorização do efeito, em detrimento da precisão factual, levou os narradores a apresentarem os acontecimentos conforme eles são sentidos pelas personagens, por meio de uma estratégia discursiva que marca a quebra da ordenação mais comum e esperada dos eventos, recusando-se a seguir a cronologia empírica e lógica dos episódios.

Além de denominar de "língua da decadência", o autor classifica essas escolhas textuais que fogem às expectativas linguísticas como pertencentes a uma "estética da impropriedade" (CRESSOT, 1938, p.536). Ao criar neologismos, mudar o sentido de palavras, recuperar usos arcaizantes, usar estrangeirismos, Huysmans e, por extensão, a ficção decadente, buscariam formar uma linguagem artificial, que fosse capaz de gerar uma sensação de "*dépaysement*" (CRESSOT, 1938, p.541), isto é, de estranhamento, para a recepção.

Em virtude desses exercícios estilísticos que produzem incômodo na leitura, bem como do aspecto lúdico na criação textual, o crítico

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30141

compara Huysmans a Rabelais, o grande nome da literatura grotesca na França. Ambos teriam se dedicado a "exercícios de virtuosidade" linguística, que expressariam a "lógica levada ao absurdo" (CRESSOT, 1938, p.557). Ainda que não mencione expressamente o conceito de grotesco e não desenvolva essa comparação, ele tem razão ao encontrar semelhanças entre os dois autores. Ressaltamos, ainda, que ambos promoveram o grotesco não só no plano estilístico, com essa linguagem tortuosa e não linear, como também no temático, com figuras bastante disformes.

Ao contrário de Cressot, Mitterand adota um juízo crítico negativo sobre o estilo decadente, considerando-o como uma decomposição da *écriture artiste*. Além de censurar a erudição gramatical e a prática neológica dessa ficção, ele justifica sua avaliação pejorativa pela recorrência excessiva do "tema do devaneio prantivo, e, sobretudo, pela importância cada vez maior que ganham os termos raros, o floreado e a prática de uma sintaxe do esgotamento" (1985, p.474). Nesse ponto de vista, a linguagem das narrativas decadentes promoveria uma transgressão em duplo grau: não apenas à ordenação mais cotidiana do discurso, mas até mesmo à *écriture artiste*.

A crítica e a historiografia brasileira analisaram a ficção decadente sob uma ótica semelhante, principalmente no que diz respeito à linguagem dessas narrativas. Enquanto para Bosi, as obras decadentes estariam apoiadas em "uma fé puramente verbal, em uma liturgia magramente literária, enfim, numa 'oração' veleitária e narcisista" (2006, p.282), para Pereira, elas apresentariam uma "verbosidade difusa e pernóstica", bem como uma série de "neologismos desnecessários" (1988, p.223-225). Esse tipo de avaliação revela uma

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30141

compreensão limitada do estilo decadente, quando o trata como supérfluo, alambicado e com excessos desmotivados. A forma de escrita adotada por essa literatura, longe de ser mera idiossincrasia, cumpre diversas funções estéticas, ao criar formas grotescas, produzir medo como efeito de recepção e, ainda, propiciar a hesitação e o incômodo necessários às narrativas insólitas.

A própria modernidade de tal linguagem foi constantemente desconsiderada ou ignorada por parte da crítica. Seja na França das últimas décadas do século XIX ou no Brasil da *Belle Époque*, a *écriture artiste* e o estilo decadente são desenvolvidos como uma reação a uma sociedade e a uma produção intelectual consideradas cada vez mais vulgares, simplistas e populares. Em uma época na qual o escritor passa, cada vez mais, a ocupar a função de jornalista e a ter de adequar seu estilo para um largo público, crescem uma percepção de empobrecimento da língua e uma busca por novas estratégias formais. Como defende Flora Süssekind ao debater o contexto da produção nacional, "ao nascente império da imagem técnica opõe uma literatura pautada na afirmação da subjetividade e num rebuscamento que a diferenciasse da dicção de crônica dominante na produção de muitos escritores do período" (1998, p.42).

Nesse cenário, a ficção decadente prosperou com sua linguagem rebuscada, repleta de artificialismos e de neologismos, e profundamente moderna. Por meio desse estilo pouco regular, desequilibrado e, em certo sentido, também disforme, ela deu forma a um conjunto de figuras grotescas. Os seres monstruosos por elas engendrados desafiam nossas categorizações do real e são capazes de horrorizar. Não se trata, porém, do grotesco de cunho cômico, presente na produção medieval, ou de um grotesco

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30141

meramente negativo, tal qual produzido a partir de certa parte da literatura romântica. Na literatura *fin-de-siècle*, o grotesco também se transforma e adquire aspectos próprios da decadência.

O GROTESCO DECADENTE

Os estudos teóricos sobre o grotesco literário seguem, em geral, duas abordagens principais: (i) a ênfase no aspecto cômico dessa poética, que teria o riso como efeito de recepção central, aproximando-a ao burlesco e à sátira (BAKHTIN, 2010); (ii) o destaque ao lado horrível e repulsivo das figuras grotescas, dando forma a uma concepção de mundo negativa e individualista (KAYSER, 1986). Enquanto o primeiro modo de tratamento tem como foco de análise obras mais ligadas ao imaginário popular medieval, como as de Rabelais, o segundo destaca, sobretudo, as narrativas modernas, a partir do século XIX e, mais especificamente, do romantismo.

Podemos destacar, ainda, outras vertentes críticas que, tendo as duas noções anteriores como basilares, apresentam algumas diferenças de entendimento e gozam de certa penetração nos estudos literários. Há, por exemplo, a compreensão da literatura grotesca como fundamental e necessariamente ambígua e paradoxal, já que seria, ao mesmo tempo, jocosa e terrível (MEINDL, 2005). Outros, no entanto, preferem abordar essa questão a partir da observação do contexto cultural de cada época e da própria estrutura das obras, a fim de revelar se é o aspecto positivo ou negativo do grotesco que ganha mais contorno (IEHL, 1997).

Todos esses entendimentos são aceitáveis e apresentam validade argumentativa, mas é importante notar que tais trabalhos teóricos sobre o grotesco, em sua maioria, não consideram como

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30141

corpus de análise a ficção decadente. Mesmo quando se propõem a analisar o desenvolvimento dessa poética ao longo dos séculos XIX e XX, os estudos tendem a desconsiderar a literatura *fin-de-siècle*, como se esta não apresentasse nenhuma peculiaridade em relação às produções grotescas anteriores. Nos poucos casos em que se mencionam a perspectiva decadente e autores como Huysmans (HARPHAM, 2006), não se confere maior importância ao dado nem se inicia uma discussão mais aprofundada das possíveis peculiaridades do grotesco nessa ficção. Levantamos a hipótese de que tal lapso se deve à própria obliteração crítico-historiográfica das narrativas decadentes, que, com raras exceções, receberam juízos de valor depreciativos quando identificadas (FRANÇA & SILVA, 2017).

Existe, no entanto, um conjunto de aspectos que aponta para uma inovadora e profícua presença do grotesco na prosa de ficção decadente. A literatura *fin-de-siècle* tinha como um dos seus traços principais a busca por artificialidade, isto é, por tudo aquilo que contrariasse as leis da normalidade e da natureza. Trata-se de um imperativo artístico motivado pela tentativa de produzir experiências estéticas novas, capazes de surpreender e de gerar sensações intensas no público-leitor. Por tal motivo, Isaías Mucci define essa ficção como uma "estética do artifício ou culto do simulacro [...] que cultivou, acima de tudo, o raro, o requinte, o antinatural como consequência imediata de sua filiação a Baudelaire, para quem a estranheza – ou a extravagância – faz parte integrante do belo, até com ele se confundindo." (1994, p.57). Ora, a poética do grotesco é exatamente aquela especializada em gerar figuras bizarras, insólitas e antinaturais.

As narrativas decadentes exploram minuciosamente os aspectos visuais e sensoriais propiciados por essas personagens

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30141

deformadas. Não será, no entanto, apenas sob o signo da deformidade e da feiura que essa literatura apresentará o grotesco. Além de degradadas e formadas por características tão confusas que impedem a identificação de uma unidade, as figuras grotescas serão compostas também por elementos próprios do campo das artes, tais como pinturas, cores pouco usuais, mescladas a pedras preciosas e utilizando-se de peças de vestuários refinados. Até mesmo os traços *a priori* negativos recebem outro tratamento: os cheiros pútridos são apresentados, por exemplo, como aromas instigantes e os físicos repulsivos como corpos originais e únicos, em nada resultantes da massificação e do materialismo que tanto esses autores criticavam na sociedade. Essa prática revela a concepção decadente de que qualquer conteúdo é passível de ser estetizado, isto é, de ser transformado em arte. Por meio do trabalho discursivo do escritor, as formas grotescas são ressaltadas em suas minúcias, em suas compleições extravagantes, naquilo que exatamente trazem de desviante e de desconhecido, para que a narrativa decadente atinja soluções artísticas inovadoras.

Se compararmos à descrição que Victor Hugo engendra do grotesco romântico, trata-se de uma concepção bastante distinta. Em seu célebre prefácio ao drama *Cromwell* (1827), o poeta francês defende que a exploração do grotesco seria um traço distintivo da literatura moderna em comparação à clássica. A partir da geração de figuras grotescas, capazes tanto de difundir o riso quanto a repulsa, a literatura romântica seria capaz de, antiteticamente, destacar ainda mais o caráter belo das outras imagens. Como aponta Hugo, o grotesco seria "um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30141

excitada. A salamandra faz sobressair a ondina; o gnomo embeleza o silfo" (2007, p.33).

Ainda que o autor tenha dado espaço de destaque para o grotesco em sua formulação da arte moderna, sua argumentação empreende uma compreensão dessa poética ainda em função das noções de beleza e de sublimidade. Nesse sentido, o grotesco não se justificaria sozinho em uma narrativa, já que deveria ser empregado para enfatizar aspectos positivos de outras figuras. Situação bem diferente se estabelece na ficção decadente, para qual o grotesco é um fim em si mesmo, sem necessidade de ser comparado a formas elevadas. Tais narrativas compreendem o disforme e o horrível como possibilidades artísticas tão ou mais válidas quanto estruturas equilibradas e harmônicas.

Se, antes, na prosa romântica, o grotesco era sinônimo de feio e, portanto, oposto à beleza, na literatura decadente, ele será descrito, diversas vezes, como belo. Esse dado nos revela uma mudança bastante significativa na compreensão das categorias estéticas ao longo do século XIX. Como já expusemos, os elementos grotescos na decadência serão exaltados por sua capacidade de apresentar formas artísticas novas, além de causarem um estranhamento para a recepção. A própria *écriture artiste* empregada pela ficção decadente confere a essas formas legitimidade estética, já que elas têm seus aspectos sensoriais destacados continuamente e são descritas em uma linguagem que se pretende elegante, refinada e bastante refletida.

A criação de formas excêntricas e originais e o trabalho linguístico para descrever criaturas inexistentes e contraditórias são encarados como uma experimentação artística, conferindo à

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30141

poética do grotesco um valor estético positivo. Nesse sentido, os elementos grotescos não se sustentam apenas pelos efeitos de recepção negativos que causam: para além do medo, do horror e da repulsa, o grotesco decadente é capaz de enfatizar a própria construção discursiva e literária das narrativas. Se para Bakhtin (2010) a literatura grotesca teria perdido seu caráter positivo, risonho e coletivo ao longo do século XIX, e, para Kayser (1986), essa poética expressaria uma compreensão bastante negativa do mundo, a ficção decadente apresenta uma revalorização do grotesco, compreendido como um procedimento artístico por si só bastante produtivo.

Os escritores das narrativas decadentes notaram que o grotesco exige um emprego específico dos elementos discursivos. Por não apresentarem uma formulação coesa e una, as figuras grotescas, constituídas por elementos paradoxais, impõem uma dificuldade à compreensão e à descrição linguística. As estruturas verbais, normalmente de cunho ordenador e racional, precisam também se adequar para representar seres disformes. Em virtude da dificuldade de descrição imposta por tais personagens, Harpham aponta que o "grotesco é uma palavra para a paralisia da linguagem" (2006, p.6). Não à toa, os escritores também se valeriam de termos de cunho mais geral para lidar com esses elementos, tais como "coisa", "ente" e "monstro" (HARPHAM, 2006, p.3), em uma tendência bastante próxima àquela da literatura fantástica.

Para que o grotesco se realize, é preciso, portanto, que a narrativa encontre estratégias linguísticas específicas, que sejam capazes de representar ou de sugerir o inominável. Por essa necessidade discursiva, Dominique Iehl (1997, p.123) observa no

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30141

grotesco, desde suas raízes, uma "sabedoria lúdica", um constante trabalho formal para dar conta de eventos e objetos absolutamente insólitos. Essa compreensão do grotesco como fruto da imaginação e de técnicas artísticas estava presente já em suas primeiras manifestações, ainda na arte ornamental, quando classificavam-no como os "sonhos dos pintores" (KAYSER, 1986, p.20). Ao longo do tempo, no entanto, tal perspectiva foi se modificando e a arte grotesca passou a ser entendida como uma representação válida do mundo empírico. Desse modo, ela "passou progressivamente a ser aceita como um reconto mais ou menos fiel da realidade" (FRANÇA, 2017, p.225), e, mais especificamente, de uma realidade imprevisível, frequentemente assustadora e nem sempre guiada por imperativos racionais.

Ainda que a ficção decadente demonstre, de maneira bastante enfática e recorrente, a percepção de um mundo "às avessas", desconcertado e irracional, ela também recupera a tendência da arte grotesca de ser um jogo formal, um exercício de imaginação artística. Nesse sentido, a literatura *fin-de-siècle* sustenta esse duplo caráter do grotesco, tomando-o, simultaneamente, como modo de expressar um desconforto com a realidade e como uma maneira produtiva de se explorar as possibilidades da linguagem literária. Mesmo quando expõe o lado mais negativo da existência, por meio de situações de degradação física e moral, o grotesco decadente se compraz com suas formulações linguísticas raras, surpreendentes e de destacado apelo sensorial. Desse modo, essa realização do grotesco literário foi capaz de não apenas horrorizar, mas também de promover a fruição estética.

As deformidades do grotesco decadente, recorrentemente mescladas a elementos artísticos, a conteúdos sexuais e a doenças,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30141

são engendradas por um conjunto bem variado de estratégias linguístico-textuais. Para entendermos como elas são construídas, propomos a análise de trechos de duas narrativas da ficção decadente: o romance *Là-bas* (1891), de J.-K. Huysmans, e o conto "Agonia por semelhança" (1914), de Gonzaga Duque.

ARTESANIA GROTESCA

Os trabalhos críticos referenciados nos tópicos anteriores apresentaram diversas indicações das fórmulas discursivas empregadas nas narrativas fantásticas para propiciar os efeitos de recepção típicos dessa produção. Ao destacarmos agora os procedimentos estilísticos desenvolvidos pelas narrativas decadentes para expressar o grotesco, não pretendemos oferecer um inventário exaustivo de dados linguísticos nem esgotar as diversas possibilidades formais que o texto literário proporciona. Trata-se, sobretudo, de uma tentativa de sistematizar algumas das recorrências textuais observadas, a fim de melhor entender as especificidades da poética grotesca na ficção *fin-de-siècle* brasileira e francesa.

O romance *Là-bas* (1891), de J.-K. Huysmans, é exemplar de como o grotesco decadente se estabelece textualmente. A narrativa se desenvolve a partir de Durtal, um jovem escritor que decide escrever a biografia de Gilles de Rais, um personagem real da história francesa. Trata-se de um militar aristocrata do século XV, que lutou em algumas batalhas, inclusive ao lado de Joana D'Arc. Seu nome, no entanto, está mais associado a uma série de crimes: ele foi responsável pelo assassinato e pelo estupro de inúmeras crianças em rituais de cunho satanista. Para escrever a vida do biografado, Durtal empreende diversas pesquisas sobre

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30141

ocultismo e religião, que o levam a se indagar sobre a possibilidade de permanência de cultos demoníacos na Paris do seu tempo. O protagonista se envolve, então, com uma série de personagens que o fazem testemunhar práticas satanistas.

O nobre francês é também retratado como alguém obcecado pela alquimia. Em uma passagem do romance que traz um panorama sobre as buscas pela pedra filosofal na época de Gilles de Rais, Durtal se confronta com um manuscrito antigo que supostamente conteria a receita para essa descoberta. A descrição feita das imagens presentes no documento revela um conjunto de procedimentos discursivos eficientes para gerar figuras grotescas:

> Há, supostamente, lá dentro, a receita da pedra filosofal, do grande elixir de quintessência e de verniz. As figuras não são precisamente claras, ele se diz, folheando os desenhos à pena realçados em cores representando em uma garrafa, sob esse título: "o coito químico", um leão verde, a cabeça embaixo em uma lua crescente; depois, nos outros frascos, estavam pombas, por vezes se elevando até o gargalo, por vezes picando uma cabeça até o fundo, em um líquido preto ou ondulado de vagas de carmim e de ouro, às vezes branco e granulado de pontos de tinta, habitado por uma rã ou uma estrela, às vezes também lácteo e confuso ou queimando em flamas de ponche, na superfície. (HUYSMANS, 1978, p.95)

Trata-se de uma passagem de difícil compreensão, repleta de elementos disformes e monstruosos. A linguagem aqui empregada, longe de ser fruto de simples erudição ou de afetação linguística, como muitos críticos apontaram em relação à ficção decadente, cumpre uma função textual: ela contribui para magnificar o efeito

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30141

grotesco do trecho. Ora, estamos diante de frascos e líquidos possivelmente distintos, mas a linguagem aponta para uma sobreposição das imagens, para sua confusão em um mesmo objeto, a partir de associações e oposições de termos inesperadas. Para esmiuçar os recursos textuais efetivamente empregados, propomos uma análise de cada parte do trecho.

A primeira estratégia linguística, bastante recorrente nas narrativas que lidam com fenômenos sobrenaturais e monstruosos, é o destaque à imprecisão da imagem a ser apresentada. Cressot já havia identificado na prosa de Huysmans o "recurso a um termo impreciso, que dá ao seu pensamento o aspecto do inacabado e do nebuloso" (1938, p.536). Nas duas primeiras linhas do fragmento, elementos linguísticos como "supostamente" e "não são precisamente claras" indicam essa indeterminação do referente. Essas expressões dão os primeiros indícios ao leitor de que já não se está mais no plano do conhecido, do reconhecível e do propriamente real. Assim, elas cumprem a função de preparar a recepção para o surgimento de algo potencialmente inverossímil e, nesse caso, grotesco.

Na continuação do texto, ocorre um recurso imagístico pródigo em gerar figuras grotescas: a acumulação. Na terceira e na quarta linhas, lemos que Durtal folheia "desenhos à pena realçados em cores representando em uma garrafa [...]". Temos, pelo menos, três estruturas sintagmáticas de cunho adjetival ("à pena", "realçados em cores", "representando em uma garrafa") ligadas a um só termo ("desenhos"). Esse exemplo vem a corroborar a percepção de Kayser (1986, p.13) de que o grotesco costuma ocorrer a partir de um "turbulento acúmulo" de itens, como se dá na continuação

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30141

do excerto. Quanto mais informações sobrepostas tivermos sobre uma palavra ou expressão, sem a devida coesão, como é o caso da passagem de Huysmans, maior a chance de sua indeterminação e de sua consequente deformação.

A primeira figura propriamente grotesca da transcrição surge na sequência desse mesmo período, logo após a igualmente estranha menção ao "coito químico". Trata-se de um "leão verde, a cabeça embaixo, em uma lua crescente". Identificamos nesse ponto, inicialmente, a escolha lexical inusitada, que liga um animal a uma cor que não lhe é característica. Em seguida, ocorre uma elipse de conectivo, já que não há nenhum elemento linguístico ligando o "leão" à sua "cabeça", o que reforça, para a recepção, a falta de ligação entre os elementos descritos. Afinal, se as imagens não são, em seus conteúdos, coesas, a linguagem que as expressa também não precisa ser. Há, ainda, uma indicação espacial sem referente bem definido, expressa no termo "embaixo", o que nos leva à pergunta: embaixo de onde exatamente está a cabeça do animal – do frasco, do desenho ou de si mesmo? Por fim, observamos uma combinação imagética com dados de campos semânticos totalmente distintos, com a inclusão de uma "lua crescente", em um contexto bastante imprevisto.

O prosseguimento do trecho destacado apresenta uma série de conectivos e conjunções que marcam simultaneidade e alternância, mas que, unidos, acabam por reforçar a ideia de exclusão mútua. É o que observamos na repetição de "por vezes", "às vezes" e "ou", quando se indicam os movimentos ascendentes e descendentes das pombas, bem como o caráter do conteúdo dentro do frasco, que parece se modificar constantemente. Essas

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30141

estratégias impedem a fixação de uma imagem una do que está sendo descrito, e, para tornar a cena ainda mais contraditória e disforme, temos algumas antíteses: afinal, o líquido pode ser "preto", mas também "branco", e as aves podem estar "se elevando" ou "picando uma cabeça até o fundo".

Essa última parte do fragmento apresenta, ainda, outros aspectos importantes para a estruturação do grotesco. Há uma pluralidade de campos semânticos, condensados em poucas linhas. Primeiramente, temos termos ligados ao conjunto de cores: o líquido pode ser "preto", "carmim" e "branco"; em seguida, observamos palavras que dizem respeito à sua forma: "ondulado", "granulado", "lácteo", "confuso"[3] e "queimando"; há também itens lexicais que se relacionam a pedrarias, como "ouro", a animais, como "rã", a objetos próprios da astronomia, como "estrela", e ainda a outros tipos de bebida, como "flamas de ponche". É importante destacar que todos esses sintagmas promovem outra acumulação, já que estão ligados novamente a um único termo: "líquido".

Um outro dado importante para a criação do efeito grotesco dessa parte final da passagem é, mais uma vez, a escolha lexical inusitada. Trata-se de um líquido que é **habitado** por uma rã ou uma estrela. Líquidos, em geral, não são habitados; muito menos por rãs ou estrelas. Percebemos ainda uma outra indicação espacial sem referente bem definido e inclusive deslocado no trecho, "na superfície". E aqui novamente se impõe a pergunta: na superfície de onde precisamente? Finalmente, um dado que contribui para a dificuldade de categorização e de identificação do objeto descrito,

3 O termo *confus*, no original, pode também indicar a ideia de que uma coisa está mesclada, combinada ou simplesmente fundida na outra. Trata-se de uma acepção mais comum na língua francesa, mas que também é possível em português.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30141

tão própria ao grotesco, é a extensão do período, que, de tão longo, impõe problemas à clareza das ideias.

A análise desse único trecho já nos permitiu a identificação de uma diversidade de procedimentos linguístico-textuais para a construção do grotesco decadente. Outros momentos de *Là-bas* apresentam mais figuras monstruosas e distintas estratégias discursivas, sobretudo os presentes no décimo primeiro capítulo, quando Gilles de Rais vê saírem das árvores de uma floresta seres assustadores e deformados. Os recursos estilísticos arrolados não se limitam, no entanto, à obra de Huysmans ou à literatura francesa. Eles são, aliás, bastante recorrentes em outras narrativas da prosa de ficção decadente.

É o caso do conto "Agonia por semelhança" (1996 [1914]), publicado em *Horto de Mágoas* pelo escritor brasileiro Gonzaga Duque. Nesse texto, o grotesco é o principal procedimento de construção e de desenvolvimento da narrativa, tanto no plano temático quanto no formal. O enredo se estrutura a partir da história de Paulo que, após a leitura de um livro de Péladan, autor francês de narrativas decadentes, olha para um lenço de seda preta que lhe traz à memória a imagem de uma mulher. O protagonista, no entanto, tem dificuldade de se lembrar integralmente da figura feminina. A poética do grotesco é empregada ao longo de suas tentativas fracassadas de recriar uma forma una e fixa a partir das lembranças:

> Impalpável, eterizado o corpo daquela que em vão buscava; real, maravilhosamente modelado o corpo desta que se lhe não despegava da retina. O outro, o procurado, surdia-lhe agora da confusão reminiscente, em **pequenas partes**, pedaços que se multiplicavam e se sucediam **infinitesimalmente**

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30141

> — curvas ladeadas de quadris, **ora** deprimidos com os dolorosos raquitismos de **ilíacos** adolescentes, **ora** abundantes, rudes, da superabundância carnal das aldeãs gigantescas, desenvolvidas no afã quotidiano dos trigais e pelos remansos bucólicos das **esmondas** provincianas; toros de pernas — **já** fragmentos de **colossos, avolumando**, retesando as vestes, **já** sumidos canelos, **tíbias** descarnadas, macabrando na mortalha bamba do vestido... E esses retalhamentos de evocação sutilizavam-se, tenuizavam-se, lavrando nuanças atmosféricas por onde voltavam na mesma ordem caminheira de **pesadelo**, deslizando fantasticamente por seus olhos, sempre continuando o curso espectral de renovação sobre seus próprios esvaecimentos. (DUQUE, (1996 [1914]), p.52 - grifos meus)

Há uma convergência entre as memórias do personagem, que surgem de maneira fragmentada, e a descrição da figura da mulher, formada inicialmente apenas por pedaços. O grotesco se estabelece por meio de um conjunto de antíteses entre aquilo que é ínfimo e o que é colossal no corpo dessa aparente desconhecida. Essas oposições se sustentam por hipérboles, tendo em vista que todos os aspectos físicos são extrapolados – seja quando excessivamente diminuídos, seja quando aumentados. Assim, à "superabundância carnal das aldeãs gigantescas" se opõem "sumidos canelos".

Semelhante ao trecho analisado de *Là-bas*, o conto de Gonzaga Duque também dá forma ao grotesco por meio de conectivos e conjunções que, em um primeiro momento, indicam alternância, para, em seguida, se anularem reciprocamente. As formas são "ora deprimidas" e "ora abundantes", e, logo depois, "já fragmentos de colossos". O recurso à mudança constante de aspectos contraditórios contribui exatamente para a impossibilidade de se

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30141

lembrar da mulher de maneira definida. A indefinição novamente se manifesta nas imagens evocadas: o protagonista consegue ter à mente "curvas ladeadas de quadris", verdadeiros "retalhamentos de evocação". Deste modo, com um ziguezague tanto de formas quanto de discurso, Paulo luta contra o aspecto inconcluso da imagem grotesca.

A dificuldade de compreensão é acompanhada por termos que remetem a uma reação negativa do personagem ante a aparência macabra do corpo evocado. Afinal, o vestido se configura como uma "mortalha", a cena aparece como um "pesadelo", e a personagem como um espectro. Os aspectos incômodos da figura grotesca são realçados também por algumas palavras pouco frequentes na língua cotidiana, além daquelas advindas de vocabulários especializados, como o da medicina, que também impõem dificuldade de leitura. É o caso de "remansos" e "esmondas", bem como de "ilíacos" e "tíbias".

A interpenetração de linguagens especializadas e jargões profissionais na ficção decadente já fora indicada por Cressot (1938) e por Palacio (2011). É o que nos revela também o *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes* (1888). Organizada por Paul Adam e Félix Féneon, mas publicado sob o pseudônimo de Jacques Plowert, a obra apresenta um número significativo de termos advindos do campo semântico da medicina e da ciência, com aproximadamente trinta palavras. Há também diversas referências à botânica e à flora, com pelo menos quinze entradas, a cores, com treze acepções registradas, bem como à luz e à iluminação, estabelecidos em dez lexemas. Ainda que constituam amostras reduzidas em meio aos mais de quatrocentos termos, a recorrência dá indícios da influência do discurso científico

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30141

e pseudocientífico na ficção decadente, bem como da preocupação dessa literatura com os aspectos visuais das cenas que constrói. Essa característica está representada no grotesco decadente, como deixa ainda mais evidente a continuação do conto de Gonzaga Duque:

> Ressurgira. Parecia-lhe ter surdido de uma desconhecida paragem negra de hulha, solo infecto de lodo, ambiente asfixiante de charqueadas, por onde coleia um monstro escamado de **bostelas** pútridas, cujas escamas viciosas, esverdinhadas e **ulcerentas**, destilando **pus**, matraqueiam soturnamente à distensão nervosa do rastejo; cuja carranca feita de um **crânio** descarnado de gorila tem clarões **orbitais** de brasidos do inferno, e ri, e ri, com a enorme fauce bárbara, emaranhada de **fibrilhas chagosas** de carne **nauseabunda**, atulhada de restos macerados da Dedicação e da Honra, besuntada de escuro **sangue coagulado**, de rubro sangue vivo e de excremento... (1996 [1914]), p.56 - grifos meus)

Os termos grifados se relacionam ao campo semântico da medicina, da ciência natural e, ainda mais especificamente, das doenças. A imagem da mulher se torna um animal com escamas, que se parece com um gorila, possui restos da "Dedicação e da Honra" em sua composição, além de ser, sobretudo, um personagem enfermo e repulsivo. Seu aspecto doentio é a tal ponto destacado, que mesmo seu riso é sardônico e assustador, confirmando a tendência do grotesco decadente em anular ao máximo a comicidade. Não à toa, no desfecho do conto, Paulo descobre que a imagem suscitada pelo lenço, e pela qual estava simultaneamente seduzido e horrorizado, era a de sua própria mãe. A transgressão sexual coroa, então, os desvios das formas grotescas e da linguagem decadente.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30141

Por fim, é importante ressaltar que a construção sintática desse trecho também apresenta uma peculiaridade: há uma mudança constante dos referentes linguísticos das orações. O "monstro escamado" tem, primeiro, suas "escamas viciosas" descritas, as quais estão "destilando pus" e "matraqueiam soturnamente", para, depois, ter sua "carranca" destacada, que apresenta uma "enorme fauce bárbara"; esta, por sua vez, será apontada como um "emaranhado de fibrilhos". Conforme o período avança, o foco e a referência discursiva vão sendo progressivamente modificados, o que colabora para a dificuldade de identificação e de classificação da figura apresentada.

Para produzir o grotesco decadente, a literatura *fin-de-siècle* se valeu sistematicamente da imprecisão linguística, da acumulação excessiva de qualificadores, de elipse de conectivos e conjunções, de indicações espaciais sem referente bem definido, de escolhas lexicais inusitadas, de combinação de campos semânticos bastante distintos, de antíteses, de períodos extensos que prejudicam a clareza de ideias, de mudanças nos referentes sintáticos, de neologismos, de palavras raras, de termos de outros tipos de discurso, entre outras estratégias linguístico-textuais. Nessa artesania grotesca, a ficção decadente proporcionou uma linguagem bastante moderna e instigante, que a todo momento desafia a recepção e quebra as expectativas de leitura. Desse modo, a resposta decadente à questão que introduz esse artigo foi a seguinte: para expressar o inominável, apenas um uso da linguagem igualmente imprevisível, igualmente grotesco.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30141

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail (2010). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec.

BATALHA, Maria Cristina (2013). *Pétrus Borel*: trajetória de um 'menor' na cena literária francesa do século XIX. In: *Revista Estação Literária*, 12, 87-106.

BOSI, Alfredo (2006). *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix.

CRESSOT, Marcel (1938). *La phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans*: Contribution à l'Histoire de la Langue Française pendant le dernier quart du XIX[e] siècle. Paris: Librairie E. Droz.

DUQUE, Gonzaga (1996 [1914]). "Agonia por semelhança". In: *Horto de mágoas*. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca.

FRANÇA, Júlio (2017). A categoria estética do grotesco e as poéticas realistas: uma leitura de "Violação", de Rodolfo Teófilo". In: OLIVEIRA, Ana Lúcia Machado; SOARES, Marcus Vinicius Nogueira; WERKEMA, Andréa Sirihal (Orgs.) *Figurações do real: literatura brasileira em foco VIII*. Relicário: Rio de Janeiro. p.219-235.

_____; SILVA, Daniel Augusto P.(2017). Volúpias da estesia: a prosa de ficção decadente de Raul de Polillo. In: *Revista Todas as Musas*. São Paulo, 17, p.109-117.

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

GARCÍA, Flavio (2012). Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária. In: BATALHA, Maria Cristina; GARCÍA, Flavio. (Org.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés.

HARPHAM, Geoffrey Galt (2006). *On the Grotesque*: Strategies of Contradiction in Art and Literature. Princeton: Princeton University Press.

HUGO, Victor (2007). *Do grotesco e do sublime;* tradução do prefácio de *Cromwell*. São Paulo: Perspectiva.

HUYSMANS, Joris-Karl (1978). *Là-bas*. Paris: Garnier-Flammarion.

IEHL, Dominique (1997). *Le Grotesque*: Que sais-je? Paris: PUF.

KAYSER, Wolfgang (1986). *O Grotesco*: configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Editora Perspectiva.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30141

MEINDL, Dieter (2005). "The Grotesque: concepts and illustrations". In: *O Grotesco*: temas. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa.

MITTERAND, Henri (1985). De l'écriture artiste au style décadent. In: ANTOINE, Gérald; MARTIN, Robert. *Histoire de la langue française* (1880-1914). Paris: CNRS Éditions. p.467-477.

MUCCI, Latuf Isaias (1994). *Ruína e simulacro decadentista*: uma leitura de *Il Piacere*, de D'Annunzio. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro.

PALACIO, Jean de (2011). *La Décadence*: le mot et la chose. Paris: Les Belles Lettres/essais.

PEREIRA, Lúcia Miguel (1988). *Prosa de ficção*: história da literatura brasileira (de 1870 a 1920). Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EdUSP.

PLOWERT, Jacques (1888). *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*. Paris: Bibliopole Vanier.

ROAS, David (2014). *A ameaça do fantástico*: aproximações teóricas. São Paulo: Editora Unesp.

_____ (2013). O fantástico como problema de linguagem. In: ALVES, Maria Claudia Rodrigues; HATTNHER, Alvaro Luiz; RAMOS, Maria Celeste Tommasello. (Orgs.). *Pelas veredas do fantástico, do mítico e do maravilhoso*. São Paulo: Cultura Acadêmica; São José do Rio Preto, SP: HN.

SÜSSEKIND, Flora (1998). "O Figurino e a Forja". In: CARVALHO, José Murilo et al. *Sobre o pré-modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.

TODOROV, Tzvetan (2010). *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30084

11

NOS SUBSOLOS DA ÓPERA: UMA REFLEXÃO TEÓRICA ACERCA DO FANTÁSTICO NA NARRATIVA *O FANTASMA DA ÓPERA*, DE GASTON LEROUX

IN THE BASEMENTS OF THE OPERA: A THEORETICAL REFLECTION ON THE FANTASTIC IN THE NARRATIVE *THE PHANTOM OF THE OPERA*, BY GASTON LEROUX.

Ana Cristina dos Santos (UERJ)
Jhonatan Rodrigues Peixoto da Silva (UERJ)

Recebido em 22 ago 2017.
Aprovado em 12 set 2017.

Ana Cristina dos Santos é Doutora em Letras Neolatinas (UFRJ, 2002). Professora Associada da UERJ e professora Adjunta da UVA. Atua no Doutorado de Literatura Comparada e no Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada da UERJ. Membro do GT ANPOLL "Vertentes do Insólito Ficcional". Desenvolve pesquisas acerca do fantástico feminino e da escrita de autoria feminina contemporânea da América Latina, com ênfase nos estudos dos deslocamentos espaciais, da crítica cultural e dos estudos de gênero. Possui artigos publicados na Revista Badebec (Argentina, 2016), Itinerários (Brasil, 2015), Cerrados (Brasil, 2014), entre outras. Organizou, com Rita Diogo, o livro O fantástico em Ibero-América: literatura e cinema (Dialogarts, 2015). CV_Lattes: http://lattes.cnpq.br/3130175982320703. E-mail: anacrissuerj@gmail.com

Jhonatan Rodrigues Peixoto da Silva é mestrando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30084

Desenvolve pesquisas sobre a teoria da autoficção, abarcando temas como a gênese, a vulgarização e a conceituação do gênero supracitado, e pesquisas acerca da obra literária de Chico Buarque, enfatizando sua faceta romancista. O autor possui alguns artigos publicados em revistas eletrônicas, dentre eles, *A representação do narrador clássico no romance Leite derramado, de Chico Buarque* (2014), *O lirismo confessional em A cinza das horas, de Manuel Bandeira* (2015) e *Um bom-crioulo e um aborto: reflexões sobre a pornografia no Naturalismo* (2017). CV_Lattes: http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4973223E1. E-mail: literaturamimesis@hotmail.com

Resumo: O presente artigo possui o escopo de realizar algumas ponderações acerca da narrativa *O fantasma da ópera* (1911), de Gaston Leroux. Compenetra-se em discussões estritamente teóricas ao apresentar-se a teoria do Fantástico, concernente à literatura, sob as perspectivas teóricas de dois dos mais insignes estudiosos deste eixo temático: David Roas (2014) e Tzvetan Todorov (1980), com o intuito de demonstrar as confluências e discrepâncias entre um e outro autor. Também há uma exposição sumária da obra literária *O fantasma da ópera* a fim de contextualizar o leitor que não tenha lido o romance. Encerra-se o ensaio em uma reflexão minuciosa sobre o estatuto fantástico/maravilhoso na obra supracitada, partindo da premissa, respaldada pelos argumentos de Roas e Todorov, de que, para ser literatura fantástica, é necessário que haja a presença de um elemento sobrenatural que porá em dúvida a percepção da realidade do leitor.
Palavras-chave: Teoria da Literatura; Literatura fantástica; *O fantasma da ópera*.

Abstract: This work aims to promote reflections about the novel *The Phantom of the opera* (1911), by Gaston Leroux. Focused on strictly theoretical discussions.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30084

Present the Theory of Fantastic related to literature, on the theoretical perspectives of two of the most representative studious of this theme: David Roas (2014) and Tzvetan Todorov (1980), showing the convergence and divergence between one another. Also expose a concise presentation of the book *The Phantom of the Opera*, in order to contextualize the reader who has not read the work. Finish this the essay reflecting on the fantastic/ wonderful statue of the mentioned work, under the premise that - supported by Roas and Todorov - in order to be considered fantastic literature, it is necessary the presence of a supernatural element which will question the reader perception of reality.
Keywords: Theory of literature; Literature fantastic; *The phantom of the opera.*

A LITERATURA FANTÁSTICA SOB AS PERSPECTIVAS TEÓRICAS DE ROAS E TODOROV

> Graças a Deus!, sou de um país onde se aprecia muito o fantástico para não conhecê-lo a fundo e eu próprio o havia estudado muito noutros tempos: com os truques mais simples, uma pessoa que conhece o seu ofício pode fazer trabalhar a pobre imaginação humana.
> (Persa, personagem de *O fantasma da ópera*)

Há uma miríade de conceitos e definições acerca do efeito fantástico na literatura. De certo modo, todos esses conceitos objetivam desvelar a especificidade da literatura fantástica e sua ação sobre o leitor. Não obstante as naturais dissensões teóricas em torno do tema, as antinomias entre os estudiosos, podemos coligir ao menos um ponto de interseção entre as teorias dedicadas

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30084

à literatura fantástica: a presença ou a irrupção do sobrenatural[1], independente se este desconcertará o leitor ou as personagens, se perdurará durante toda a obra sem que seja explicado, permanecendo a ambiguidade. No que tange ao desempenho do sobrenatural na obra, ou seja, sua ação ou influência nos personagens ou no leitor, cada opção teórica se apropriará do conceito que lhe for mais conveniente. O que é imprescindível e inconcusso na teoria do fantástico é a existência, na narrativa, de um evento ou elemento sobrenatural.

Para nos aprofundarmos nos meandros da teoria do efeito fantástico, optamos por expor, sucintamente, duas teorias do fantástico: a primeira tem autoria e elaboração concernentes a Todorov, teórico búlgaro radicado na França; a segunda pertence ao teórico espanhol David Roas. Ambos representam as vozes teóricas mais influentes e canônicas quando a temática é literatura fantástica. As ideias desses estudiosos servirão de embasamento teórico para o desenvolvimento de nossa tese e para a elucidação de qualquer empecilho que, porventura, possa obliterar as proposições que serão feitas em torno de nosso *corpus* literário, a obra *O fantasma da ópera* (1911), de Gaston Leroux.

Tzvetan Todorov é autor de ensaios icônicos voltados à abordagem das questões imanentes à literatura fantástica. Suas teorias são afamadas e servem de respaldo teórico para os estudiosos que optem por percorrer os meandros do gênero fantástico. O cerne da teoria do efeito fantástico de Todorov é a

1 Ao utilizarmos o léxico "sobrenatural", estamos pensando em um elemento que transgride as leis do mundo real, o que não pode ser explicado segundo as leis que regem a nossa realidade. A acepção de sobrenatural apresentada corresponde à que fora formulada pelo teórico espanhol David Roas, como veremos mais adiante.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30084

hesitação experimentada pelo leitor e pelas personagens quando confrontadas com um acontecimento sobrenatural, desde que este sobrenatural irrompa em um mundo semelhante ao nosso, ou seja, regido pelos mesmos princípios racionais, ambientado em uma realidade imbuída de características comuns à nossa. A hesitação deflagrada pelo acontecimento sobrenatural impelirá o leitor e as personagens a um posicionamento crítico diante do extraordinário:

> aquele que vive o acontecimento [o sobrenatural] deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, um produto da imaginação, e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são. Ou então esse acontecimento se verificou realmente, é parte integrante da realidade; mas nesse caso ela é regida por leis desconhecidas por nós. (TODOROV, 2006, p.148)

O gênero fantástico, para Todorov, existe *enquanto* há uma espécie de aura de dubiedade envolvendo a percepção do leitor diante da irrupção do elemento sobrenatural. Quando a realidade, tal como a conhecemos, com todas as suas leis naturais, é transgredida por um elemento sobrenatural, que ameaça suas diretrizes e paradigmas, uma dúvida assomará desconstruindo e questionando nosso discernimento sobre o real. A resposta oriunda da explicação para o acontecimento sobrenatural, no entanto, descaracteriza o fantástico, tirando-nos de sua atuação. Assim, podemos coligir que "o fantástico ocupa o tempo dessa incerteza; assim que escolhemos uma ou outra resposta, saímos do fantástico para entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso" (TODOROV, 1980, p.15).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30084

É relevante reiterar que, para Todorov, o fantástico constitui-se como um gênero potencialmente efêmero, suscetível a desvanecer-se a qualquer instante, visto que compreende apenas a conjuntura em que perdura uma oscilação perante algum elemento sobrenatural. Sob essa ótica, o fantástico é um gênero-lampejo, cuja atuação circunscreve-se estritamente ao momento de dúvida que acomete o leitor. Ao optar por uma explicação que tencione a responder se o elemento sobrenatural pertence ou não à realidade, desliza-se a gêneros contíguos, imbuídos de estruturas similares ao fantástico, como assinalado na citação feita mais acima. Em um desdobramento de sua teoria, Todorov discorre acerca dos gêneros adjacentes ao fantástico, engendrados pela resolução da vacilação instaurada na relação entre leitor e acontecimento sobrenatural. O teórico elenca quatro gêneros derivados do fantástico: o estranho puro, o fantástico-estranho, o fantástico-maravilhoso e o maravilhoso puro, admoestando que "o fantástico puro estaria representado pela linha do meio que separa fantástico-estranho do fantástico-maravilhoso" (1980, p.25), o que, segundo Todorov, essa localização fronteiriça entre gêneros, corresponde perfeitamente à natureza do fantástico.

Laconicamente, discorramos sobre tais subgêneros. No estranho puro, os fenômenos sobrenaturais que avultam na narrativa podem ser explicados segundo as leis da razão, ainda que sejam "incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos" (TODOROV, 1980, p.26). No fantástico-estranho, os acontecimentos que incutiam no leitor a percepção de que eram de fato sobrenaturais recebem uma explicação racional, desmistificadora de qualquer teor sobrenatural. Segundo Todorov, a crítica descreve essa variedade como

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30084

o "sobrenatural explicado". O fantástico-maravilhoso corresponde a um derivativo do gênero fantástico cujos relatos típicos do gênero são os que "se apresentam como fantásticos e que terminam com a aceitação do sobrenatural", o que, atentemo-nos, modificaria as leis pelas quais nossa realidade é regida, havendo uma alteração de nosso conhecimento acerca do real[2]. Por último, no maravilhoso puro, os elementos de cunho sobrenatural não deflagram nenhum espanto nos leitores e nas personagens: o sobrenatural é discernido como um fenômeno perfeitamente congruente à realidade onde ele se manifesta.

Expomos, assim, o que podemos chamar de *Poética do Fantástico*, segundo a perspectiva teórica de Todorov. Voltemo-nos agora para a *Poética do Fantástico* engendrada pelo professor, teórico e escritor David Roas, cujo olhar lançado sobre o gênero fantástico resultou em uma teoria mais pragmática e significativa, sem desdobramentos escusos e divisões herméticas que podem tornar a teoria em torno do fantástico turva e de difícil discernimento.

Para Roas (2014), o efeito fantástico se alicerça primacialmente na manifestação de um elemento sobrenatural cuja irrupção não pode ser explicada a partir das leis que comandam as diretrizes de nossa realidade. Em outros termos, a presença de um fenômeno sobrenatural é "a condição indispensável para que se produza o efeito fantástico" (p.30). Todavia, não devemos depreender a acepção do sobrenatural circunscrita à sua etimologia, em que o termo está submetido aos liames do teor religioso. O

2 David Roas (2014) impugna essa variedade, deslocando-a do fantástico para o maravilhoso, gênero, segundo o teórico, mais consentâneo quando há uma aceitabilidade do sobrenatural.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30084

sobrenatural, na concepção do teórico, não se restringe a uma intervenção das forças divinas, na verdade, ele transcende essa perspectiva revelando uma significação mais ampla e pertinente ao efeito fantástico: o sobrenatural "é aquilo que transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, de acordo com essas mesmas leis" (p.31). À guisa de exemplo, pensemos no Drácula. A existência do vampiro não é embasada por nenhuma de nossas leis naturais, é impossível explicar a ação de uma criatura como o Drácula, respaldando-se em ideias racionais. A existência de um vampiro infunde certo desconcerto e aturdimento no leitor, pondo em dúvida o seu conhecimento acerca da realidade. As estruturas cognitivas fixas que mantêm a coesão da realidade conhecida pelo leitor precisam ser alteradas e distorcidas, se quisermos compreender a existência do extraordinário, do sobrenatural personificado e representado pela figura vampiresca.

O efeito fantástico, então, fundamenta-se inexoravelmente no confronto entre o impossível e a realidade, em que aquele assoma e rompe os princípios desta, causando um certo estupor ao leitor, levando-o a questionar o seu conhecimento sobre a realidade. Portanto, "a literatura fantástica é aquela que oferece uma temática tendente a pôr em dúvida a nossa percepção do real" (ROAS, 2014, p.51). Contudo, é necessário ressaltar que a literatura fantástica não deve ter, estritamente, o seu campo de ação cerceado ao onirismo e à narrativa feérica ou ao terreno do ilógico, visto que ela necessita ser ambientada, segundo os processos de criação literária, em um mundo ficcional mais semelhante ao nosso; só assim a relação conflituosa entre sobrenatural e real ocorrerá. A existência de

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30084

fadas em um mundo onde a organização das leis que regem a sua realidade explica e naturaliza aqueles seres não deflagra nenhuma transgressão. O que, a princípio, aparenta ser um fenômeno sobrenatural, na verdade, trata-se de uma ocorrência natural: um ser que está inserido harmoniosamente na coerência de seu mundo. Isso nos leva a coligir, em definitivo, que "a transgressão que define o fantástico só pode ser produzida em narrativas ambientadas em nosso mundo, narrativas em que os narradores se esforçam para criar um espaço semelhante ao do leitor" (ROAS, 2014, p.42).

David Roas notoriamente simplifica a teoria do efeito fantástico se cotejarmos as suas ponderações teóricas às de Todorov. Todavia, isso não representa um empobrecimento ou esvaziamento tanto da teoria do fantástico, quanto de seu conceito: ao tornar tudo mais pragmático e objetivo, Roas removeu a velha concepção de fantástico de Todorov, possibilitando enquadrar um número maior de narrativas que antes não se adequavam à teoria da hesitação desenvolvida por Todorov. Roas limou as insuficiências da teoria, aperfeiçoou-a e desconstruiu a ideia de um gênero fantástico cuja atuação estendia-se apenas a um momento de hesitação do leitor diante de um fenômeno sobrenatural. Com Roas, o fantástico abandona o seu lugar temerário e friável de gênero fronteiriço. O teórico espanhol abdica das diversas subdivisões e derivações do fantástico aventadas por Todorov e propõe apenas o binômio literatura fantástica/literatura maravilhosa. Sendo que esta, na perspectiva de Roas, representa a naturalização do sobrenatural em um mundo totalmente destoante do mundo do leitor. O mundo maravilhoso

> é um lugar totalmente inventado em que as confrontações básicas que geram o fantástico

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30084

> (a oposição natural/sobrenatural, ordinário/ extraordinário) não estão colocadas, já que nele tudo é possível- encantamentos, milagres, metamorfoses- sem que os personagens da história questionem sua existência, o que permite supor que seja algo normal, *natural*. (ROAS, 2014, p.34)

Assim, é possível assinalar que a naturalização do sobrenatural desloca a narrativa do fantástico para o maravilhoso. Tomemos um exemplo: um orc, uma criatura celerada e torpe do universo da Terra-Média, constituído por John Ronald Reuel Tolkien. A irrupção de um orc na Terra-Média, um mundo *outro* em relação ao nosso, deliberadamente inventado e sob princípios próprios de verossimilhança proporcionados pela organização de sua realidade fictícia, não catalisa o choque entre o sobrenatural e o real. Isso porque as leis que regem a Terra-Média explicam e tornam possível a aparição de um orc. Não passaria o mesmo se um orc, ou uma criatura de aspecto similar, surgisse em uma trama ambientada em nosso mundo. Nossa realidade não explica racionalmente um ser como aquele. Inevitavelmente, haverá um embate entre o elemento extraordinário e a realidade, em que o leitor se encontrará diante de um fenômeno que transgride as leis de sua realidade, claudicando sua percepção do real, concitando-o a questionar-se até que ponto o irreal pode ser real, ou, ao menos, pode fazer parte da realidade onde está inserido.

Sendo assim, após as exposições feitas acima, o cerne da teoria do efeito fantástico, segundo Roas, configura-se de maneira coerente, apresentando-se como: "a irrupção do sobrenatural no mundo real e, sobretudo, a impossibilidade de explicá-lo de forma razoável" (ROAS, 2014, p.43), engendrando uma relação litigiosa

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30084

entre o extraordinário e o ordinário que resultará no abalo das estruturas da realidade nas quais a percepção do leitor se alicerça, gerando a incerteza que irá levá-lo a questionar, a partir do fenômeno sobrenatural, o real em que está inserido.

Ao desenvolvermos um escorço das duas teorias, percebemos que elas não ocupam, no campo da teoria da literatura, locais rigorosamente antitéticos: Todorov e Roas discrepam em uma miríade de pontos atinentes à teoria do efeito fantástico, mas, em contrapartida, mantêm certa simbiose teórica ao preconizarem, em seus estudos, a imprescindibilidade da ocorrência do fenômeno sobrenatural e a perplexidade mesclada a uma dubiedade perante uma realidade que permite a irrupção do que se acreditava impossível. Devidamente munidos de ambas as teorias, já se é possível analisar a obra *O fantasma da ópera* sob a perspectiva de cada opção teórica no intuito de encontrarmos traços ou características que nos permitam categorizá-la como uma narrativa fantástica, se de fato ela assim puder ser classificada; todavia, antes de nos arriscarmos nos meandros da taxionomia, contextualizaremos, ao expor uma incisiva síntese da obra, o leitor que, porventura, não tenha ainda lido *O fantasma da ópera.* Ou seja, vamos nos aprofundar nos subsolos da ópera a fim de conhecer o *fantasma*...

NOS SUBSOLOS DA ÓPERA: CONHECENDO O FANTASMA

> Inventei uma máscara que me faz ficar com o rosto de qualquer um. Não vão nem virar para trás. Você será a mais feliz das mulheres. (...) eu não sou mau! Ame-me e verá! Só me faltou ser amado para ser bom!
> (Erik, personagem de *O fantasma da ópera*)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30084

Uma das mais agonizantes e soturnas narrativas já escritas, *O fantasma da ópera* se destaca pelo seu teor gótico mesclado às agruras de uma obsessão amorosa. Se pensarmos que todo bom texto literário possui em seu âmago a capacidade de dialogar com seu leitor, mergulhando-o no texto e envolvendo-o profundamente no enredo, a ponto de realizar naturalmente o processo catártico com as personagens que compõem a estrutura do texto, podemos asseverar, sem receio, que a narrativa de Gaston Leroux está incluída no patamar das grandes obras literárias. A obra francesa, publicada em 1911, é uma das principais representantes do gênero de terror na história da literatura. O tempo e a qualidade da narrativa contribuíram para estigmatizá-la como um clássico inconcusso, leitura obrigatória para os grandes apreciadores do gênero mais tétrico da literatura.

A trama original de *O fantasma da ópera* concentra-se no desenrolar problemático e caótico do triângulo amoroso que envolve o Fantasma, Raoul, o visconde de Chagny, e Christine, uma cantora de ópera. Christine conhece o monstro, que vive nos subsolos da ópera, enquanto ainda era introita no mundo da música, e não muito afinada. Acreditando veementemente que o fantasma é seu *Anjo da Música*, ela o aceita como seu tutor. No decorrer de poucas semanas, Christine já possui a voz mais encantadora de toda Paris. No entanto, após diversos encontros entre o Fantasma e Christine, o monstro se apaixona intensamente pela cantora, que por sua vez sentia-se extremamente seduzida e fascinada pela influência do Fantasma da Ópera. Curiosa e concomitantemente a este encanto por seu tutor, Christine apaixona-se pelo visconde de Chagny, e a trama se desenvolve nas oscilações emotivas da cantora, na

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30084

paixão incondicional e ingênua do visconde e no amor obsessivo e truculento do Fantasma. Ao estar consciente da correspondência de Christine aos sentimentos do visconde, o monstro se exaspera: catalisa inúmeros desastres na ópera, matando mesmo inocentes. E, por fim, no paroxismo do romance, sequestra a cantora e a leva para seu antro nas profundezas da ópera, impelindo-a a escolher entre ele e o visconde, na célebre cena em que Christine precisa decidir-se entre um "escorpião" e um "gafanhoto", entre casar ou não casar com o monstro da ópera. Se optasse por Raoul, o Fantasma explodiria a ópera de Paris em plena execução de uma peça, exterminando a todos, inclusive a ele e a própria Christine. No fim, mesmo Christine optando pelo casamento e beijando-o, o Fantasma se redime e a liberta. Christine e Raoul fogem para as regiões nórdicas. O Fantasma estiola, morre "de amor por ela" (LEROUX, 2002, p.242). É o fim trágico do "anjo da música", um fim condigno das grandes personagens trágicas.

A obra apresenta uma estrutura narrativa que nos induz a entendê-la como uma "reportagem romanceada", fundamentada em supostos depoimentos e documentos auferidos pelo próprio Gaston Leroux, que além de escritor era jornalista, e teve sua atenção seduzida pelos macabros fenômenos ocorridos na ópera de Paris no fim do século XIX. Estes fenômenos peculiares, entre eles a queda de parte de um lustre em plena encenação da ópera, fomentaram a pesquisa e o interesse do autor em deslindar tais fenômenos e atribuí-los ao Fantasma da Ópera. No prólogo do romance, assinado, e isso é peculiar, pelo próprio Gaston Leroux, afastando o arquétipo do narrador comum, que também é uma entidade fictícia, o autor francês nos revela que "o Fantasma da

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30084

ópera existiu, não é produto de imaginação" (LEROUX, 2002, p.9). Segundo o autor da emblemática narrativa classificada como de terror, o fantasma realmente existiu, porém, "em carne e osso, ainda que assumisse a aparência de um verdadeiro fantasma, isto é, de uma sombra" (LEROUX, 2002, p.9). Natural que tais discursos do autor possam ser apenas artifícios e sortilégios elaborados a fim de chamar atenção para sua obra, contudo, bastam estas explicações para que encontremos algumas problematizações entre realidade e ficção, pois é evidente que a obra francesa não é uma representação estritamente fiel à realidade dos fatos, o que o autor fez fora ficcionalizar a realidade vivencial ou a realidade dos fatos que se apresentara a ele, por isso dissemos que a obra é uma "reportagem romanceada".

SERÁ FANTÁSTICO O FANTASMA?

> Em que acreditar? Em que não acreditar com semelhante conto de fadas? Onde acaba o real, onde começa o fantástico? O que foi que ela viu? O que foi que ela achou que viu?
> (Visconde de Chagny, personagem de *O fantasma da ópera*)

Ao levar em consideração a imprescindibilidade do sobrenatural para que tenhamos uma literatura inquestionavelmente fantástica, a indagação que ilustra o título do presente tópico (será fantástico o fantasma?) aparentemente revela um paradoxo quase pueril de tão ingênuo: ora, afinal, o fantasma, uma manifestação incorpórea de um morto, caracteriza-se inexoravelmente como um fenômeno sobrenatural. Todavia, o fantasma do qual falamos é o Fantasma da Ópera, o que requer certo comedimento e algumas ressalvas,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30084

devido à constituição do romance. A narrativa *O fantasma da ópera*, de Gaston Leroux, como já expomos, é um clássico da literatura de terror que, embora muito difundida nos mais distintos estratos da produção cultural[3], carece de estudos acadêmicos que se debrucem sobre a estrutura do romance, dissecando-a a ponto de nos permitir uma apreciação e um discernimento mais amplos e satisfatórios. E depreender a natureza do objeto ao qual nos aplicamos permite que usufruamos das mais pertinentes ferramentas para podermos estudá-lo e compreender seu funcionamento; por isso, é relevante que categorizemos corretamente *O fantasma da ópera*, identificando o tipo de literatura à qual a narrativa pertence. E o objetivo fulcral desse ensaio, ao menos nesse primeiro momento, circunscreve-se exatamente à reflexão cerrada que nos conduzirá ao oportuno questionamento e discernimento acerca da natureza da obra supracitada.

Já cônscios da teoria do fantástico e do conteúdo da obra, a dúvida insta e requer uma elucidação plausível: o romance *O fantasma da ópera* pode ser enquadrado como literatura fantástica? Se nós arrogarmos a teoria de Todorov, ensejando uma resolução, chegaremos a uma determinada conclusão, mas, se arrogarmos a opção teórica de David Roas, encontraremos uma resposta totalmente distinta. É o direcionamento teórico que optaremos que fará toda diferença. Primeiro, é necessária uma desconstrução: o fantasma da ópera é um *homem* "que não tinha nome ou pátria e tomara o nome Erik por acaso" (LEROUX, 2002, p.157). É o próprio protagonista que desmistifica a aura sobrenatural em torno dele

3 Veremos essa difusão abundante da obra de Leroux pelos meios culturais mais heterogêneos, quando, na segunda parte desse ensaio, cotejarmos a obra à sua adaptação para o cinema.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30084

ao confessar, na metade do romance: “eu não sou nem anjo, nem gênio, nem fantasma... Eu sou Erik!” (LEROUX, 2002, p.153).

Antes de desvelar, para Christine, a sua natureza humana, todos os fatos estranhos nos quais o fantasma estivera envolvido, a queda do candelabro, a voz sem corpo que assolava os ouvidos de muitos personagens da ópera, as aparições da sombra imbuída de um rosto que lembrava uma caveira, o macabro coaxar da soprano Carlota, entre outros, incutiam ao leitor a oscilação descrita por Todorov, quando se está diante de um fenômeno natural: é real ou não é real, no nosso caso, são ações sobrenaturais realizadas por um fantasma ou são truques de um homem tétrico? Até a metade do romance era perfeitamente possível acreditar que o fantasma era, de fato, um ser sobrenatural que aterrorizava os corredores da ópera. A natureza dos acontecimentos deflagrados pela figura do fantasma permitia a existência da dúvida por parte do leitor. Já entre as personagens, havia aquelas que negavam veementemente a existência de um ser sobrenatural coexistindo entre eles, era o caso dos diretores da ópera Armand Moncharmin e Firmin Richard, cujo escárnio de ambos ao fantasma pode ser identificado logo no início da narrativa. As demais personagens, no geral, mostravam-se crédulas e temerosas na existência de fenômenos sobrenaturais catalisados por um fantasma.

Três caracteres, contudo, merecem atenção especial: Raoul, o Persa e Christine. Raoul, o visconde de Chagny, mantinha uma incredulidade truculenta, alimentada pelos ciúmes de Christine Daaé, que se estendeu por quase toda a narrativa de Leroux, havendo oscilações, em alguns momentos de desespero. No trecho a seguir, Raoul, no entanto, parece enfim acreditar na atuação sobrenatural do fantasma:

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30084

> O primeiro pensamento de Raoul, depois do desaparecimento fantástico de Christine Daaé, tinha sido o de acusar Erik. Não duvidava mais do poder sobrenatural do Anjo da música, no domínio da ópera, onde havia estabelecido o seu império. (LEROUX, 2002, p.187)

Mais adiante, quando o passado de Erik lhe é revelado pelo Persa, Raoul vê a aura fantasmagórica de Erik ser totalmente desconstruída. Aliás, a figura do Persa é de fundamental relevância para a estrutura da obra *O fantasma da ópera*, pois, sendo um dos narradores, é ele quem explica as origens e a história problemática de Erik, narrando todos os fatos que levaram o fantasma das terras orientais até os subsolos da ópera. Nunca houve oscilação nem dúvida advindas do Persa. Por conhecer Erik há muito tempo, o Persa já era consciente da natureza humana do homem que lhe imputava o estigma de fantasma. Na verdade, a persona do Persa age, na obra, como um elemento racional e desmistificador, porque é ele quem desmantela e revela a maioria dos artifícios de Erik, que eram observados como sobrenaturais. É o Persa quem humaniza o fantasma. Já Christine é a personagem que, de um modo mais concreto e visível, passa do sobrenatural ao natural, não sem experimentar o terror e o desespero que a figura de Erik lhe inspirava. No início, respaldada por sua quase inverossímil ingenuidade, Christine crê inexoravelmente que a Voz que ela ouve e que a ensina os fundamentos do canto é pertencente ao Anjo da música. Para ela, a Voz era uma manifestação sobrenatural que o restante das personagens preferia reconhecer como um fantasma. Esse idealismo só é rompido quando a *Voz* a *sequestra*, carregando-a ao mais profundo nível da ópera. Ali, Christine tem

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30084

uma surpresa: “era isso que estava de joelhos diante de mim: um homem!” (LEROUX, 2002, p.153). É a partir de então que, sob a ótica de Christine, o fantasma torna-se simplesmente um homem. É nesse momento que Christine assume a consciência de que não está imiscuída em eventos totalmente estranhos ou infensos às leis da realidade, pois, para a personagem, “por mais extraordinária que ela parecesse, a aventura se cercava de coisas mortais que eu podia ver e tocar” (LEROUX, 2002, p.152).

Todavia, Erik não pode ser considerado um homem comum: multitalentoso, prestidigitador, tenor, compositor, arquiteto, ventríloquo, era detentor de uma mente brilhante, “ele faz coisas que nenhum outro homem poderia fazer; ele sabe coisas que o mundo dos vivos ignora” (LEROUX, 2002, p.170). Todas essas peculiaridades nos impelem a muitas reflexões sobre a natureza da obra *O fantasma da ópera*; e, mesmo depreendendo a constituição humana de Erik, podemos categorizar a narrativa seguindo os preceitos teóricos de Todorov e de Roas acerca do fantástico.

Enquadrando a obra sob a perspectiva de Todorov, identificamos *O fantasma da ópera* como concernente a variante fantástico-estranho. Já sabemos que, segundo Todorov, o fantástico é “uma vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1980, p.16). O fantástico existe enquanto esse momento de oscilação. Quando o leitor se decide por uma explicação respaldada pela realidade ou opta por aceitar o sobrenatural, saímos do fantástico e adentramos em gêneros contíguos, como expusemos no primeiro tópico deste ensaio.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30084

O romance *O fantasma da ópera* é prolífico em acontecimentos aparentemente sobrenaturais, mormente, até a metade da narrativa, momento em que, ao leitor, a aura fantasmagórica do protagonista é plenamente extirpada. Ainda assim, não obstante a exposição da humanidade do fantasma, todos os seus feitos anteriores, e alguns ulteriores, carregam em si uma aparência sobrenatural. As façanhas extraordinárias do fantasma são, contudo, racionalizadas pelo Persa, no fim da narrativa, ou seja, aquilo que acreditávamos ser extraordinário, produto do impossível e do inconcebível para a mente humana, é naturalizado por intermédio de explicações racionais. Esse desenlace nos remete inevitavelmente ao conceito de "sobrenatural explicado", explicitado por Todorov ao desenvolver a definição do fantástico-estranho: gênero em que eventos sobrenaturais, incríveis ou extraordinários, recebem, ao final do texto, uma explicação racional. Esta categorização se aplica perfeitamente à organicidade estrutural de *O fantasma da ópera*. A única ressalva a fazer é aventar a alteração do conceito de "sobrenatural explicado" para algo próximo a um "sobrenatural especioso", visto que, no caso dessas narrativas, mais do que ser de fato explicado, o sobrenatural recebe uma aparência ilusória e enganadora, concitando-nos a acreditar na irrupção do impossível em uma realidade similar à nossa. Enfim, sob a perspectiva teórica de Todorov, o romance *O fantasma da ópera* pode, sem que haja hesitação, ser categorizado como uma narrativa fantástica atinente à variação fantástico-estranho.

David Roas, como vimos no tópico um, frisa que o efeito fantástico, o que caracteriza uma narrativa fantástica, é a manifestação de um fenômeno sobrenatural em mundo semelhante ao nosso,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30084

configurado pelas mesmas leis, sem que haja a possibilidade de explicá-lo de maneira racional, engendrando um relacionamento conflituoso entre o impossível e o real, desestabilizando a percepção que o leitor tem da realidade. Todavia, Roas não admite a inserção de gêneros variantes ou propínquos ao fantástico, tal como fez Todorov: para o teórico espanhol, basta a dicotomia literatura fantástica/literatura maravilhosa para dar conta de toda a discussão em torno dos romances que se inserem em uma ou outra categoria. Ao levar em consideração as peculiaridades de *O fantasma da ópera* sobre o modo como o sobrenatural é trabalhado na narrativa, a classificação de *O fantasma da ópera* pertencente ao gênero fantástico nos parece problemática, quase improvável, pois sabemos que não há algum fenômeno verdadeiramente sobrenatural na obra. O extraordinário, elemento transgressor da realidade comum, pulula por toda obra, promovendo a dúvida do leitor, tais momentos possibilitam a percepção de algum conflito entre impossível e real; no entanto, no final, tudo é elucidado ao leitor. O extraordinário é obliterado, e sua dissolução nos revela uma miríade de sortilégios executados por um homem extremamente arguto, inteligente e imbuído de muitos truques e técnicas. Neste caso, pensando na teoria de Roas, o fantasma não é fantástico. O que ocorre, na verdade, é a caracterização de *O fantasma da ópera* como uma narrativa que aduz um *falso fantástico.* O sobrenatural que transgride a realidade é sub-reptício: ludibria deliberadamente a percepção do leitor, posto que o leva a crer no extraordinário para, no fim, mostrá-lo fraudulento e falsário. O fantasma é humano, de carne e osso, e um "fantasma que sangra... é menos perigoso!" (LEROUX, 2002, p.174), menos fantástico, menos sobrenatural.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30084

Nessa transição entre fantasma e humano, percebemos a ação de uma metamorfose na constituição do protagonista: a personagem que é apresentada, no início, como um ser sobrenatural, no decorrer da narrativa, conforme suas emoções e humanidades são expostas, metamorfoseia-se morosamente em uma figura humana, indiscutivelmente natural e ordinária. A ação dessa metamorfose na composição da personalidade do fantasma desmistifica todo o teor sobrenatural imputado à sua figura, levando-nos a tachar, como já sugerido, *O fantasma da ópera* como um falso fantástico.

Chegamos ao desfecho das ponderações e teorizações acerca da teoria do fantástico no romance *O fantasma da ópera*, sustentando a certeza de que logramos o objetivo que fomentou o desenvolvimento deste ensaio. Ao senso comum ou aos leigos em teoria da literatura, a narrativa de Gaston Leroux talvez, junto à categorização de literatura de terror, também seja tachada de literatura fantástica, sem maiores problematizações ou desdobramentos. No campo do conhecimento específico, porém, vimos que a complexidade da obra permite bastantes reflexões e desdobramentos quanto à sua natureza. Sob os preceitos teóricos de Todorov, a narrativa *O fantasma da ópera* é uma representante lídima do fantástico-estranho, tendo em vista o modo como o elemento extraordinário é tratado no decorrer do romance. Em contrapartida, aderindo aos princípios teóricos de David Roas, podemos categorizar *O fantasma da ópera* como um romance que promove um falso fantástico, posto que o fenômeno sobrenatural transgressor da realidade e incitador do conflito entre impossível e real revela-se oriundo de artifícios e sortilégios insidiosos que ludibriam tanto as personagens existentes no plano ficção, quanto

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30084

a percepção do leitor, desmistificando-se plena e verdadeiramente apenas nos momentos derradeiros da narrativa.

Assim, respondendo à pergunta do título do atual tópico: o fantasma é fantástico, se pensarmos em Todorov, todavia com ressalvas: é estranho também. Se pensarmos em Roas, o fantasma não é genuinamente fantástico, mas um falso fantástico, cuja natureza é alicerçada mais por engenho, sortilégios e truques do que por uma manifestação indubitavelmente sobrenatural.

REFERÊNCIAS

LEROUX, Gaston (2002). *O fantasma da ópera*. 3.ed. 4 reimpr. São Paulo: Editora Ática.

NITRINI, Sandra (2015). *Literatura Comparada:* História, Teoria e Crítica. 3.ed. 1 reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

ROAS, David (2014). *A ameaça do fantástico:* aproximações teóricas. 1.ed. São Paulo: Editora Unesp.

SOUZA, Roberto Acízelo de (2014). *História da literatura:* trajetória, fundamentos, problemas. 1.ed. São Paulo: É Realizações.

TODOROV, Tzvetan (1980). *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva.

_____ **(**2006)**.** *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30314

12

O CASTELO DE ANDRÉ BRETON: O FANTÁSTICO E O MARAVILHOSO NO SURREALISMO

Marta Dantas (UEL)

Recebido em 12 set 2017.
Aprovado em 09 out 2017.

Marta Dantas é mestre em História pela Unesp/Assis; doutora em Sociologia pela Unesp/Araraquara; pós-doutora em Literatura pela FFLCH da USP; professora Doutora do Departamento de Arte Visual e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina – UEL. E-mail: marta_dantas@hotmail.com.

Resumo: A aventura surrealista é aquela da busca pela liberdade; ela não deve ser tomada como um fim em si mesma, mas como um ponto de partida para o homem, uma iniciação que pretende devolver ao homem tudo aquilo que o império da razão e da lógica nos fez perder; em outras palavras, o Surrealismo se propõe a reencantar a vida. Para tanto, propõe arrancar o homem de si mesmo, recuperá-lo naquilo que nele há de mais profundo e obscuro e despertá-lo para a experiência singular do maravilhoso, numa realidade revelada por meio da descoberta do seu ser múltiplo e da afirmação de sua inquietude. Nessa aventura, a imaginação desempenha um papel fundamental e é uma das vias de acesso ao maravilhoso. Destarte, este artigo visa apresentar como a liberdade, a imaginação, o fantástico e o maravilhoso estão intrinsecamente ligados e, ao fazê-lo, esclarecer a própria noção surrealista do maravilhoso.
Palavras-chave: Surrealismo; Literatura; Fantástico; Maravilhoso.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30314

Abstract: The surreal adventure is the one of the search for freedom; it should not be taken as an end in itself, but as starting point for man, an initiation which seeks to give back to ma all that the empire of reason and logic has made us lose; in other words, Surrealism proposes to r-enchant life. In order to do so, it proposes to take man out of himself, to recover himself in that which is the deepest and most obscure in him, and to awaken him to the unique experience of the marvelous in a reality through the discovery of his multiple being and through the affirmation of his quietude. In this adventure, the imagination plays a key role end it is one of the ways to access the marvelous. Thus, this article aims to present how freedom, imagination, the fantastic and the marvelous are intrinsically linked and, in so doing, clarify the surrealist notion of the marvelous.
Keywords: Surrealism; Literature; Fantastic; Marvelous.

ADENTRANDO O CASTELO

O Surrealismo foi um movimento sociopolítico-cultural complexo e amplo, que ultrapassou os limites do campo artístico e literário. É possível escolhermos o ano de 1919 – data do surgimento da primeira revista do grupo que se formava em Paris – como seu início; todavia, a morte de André Breton, em 1966, está longe ser o marco do seu fim. O próprio Breton afirmou: o "Surrealismo existia antes de mim e continuará a existir depois de mim" (*Apud* LIMA, 1995, p.32). Em outras palavras, o Surrealismo "implica aspectos que o antecederam ou o pré-anunciaram, da mesma maneira que implica os desdobramentos do seu sentido e a permanência em nossa atualidade", explica Sérgio Lima (1995, p.7).

Herdeiro natural do Romantismo, cuja poesia, segundo Tristan Tzara (*Apud* BÉHAR, 1999, p.22), tentou expressar pela primeira

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30314

vez, de maneira consciente, o inefável, o inexprimível, descobriu um verdadeiro "país das maravilhas" inexplorado, repleto de amor por fantasmas e feiticeiras, pelas práticas de magia e ocultistas, pelos sonhos e pela loucura, pela mitologia e pela mistificação, pelas viagens reais e imaginárias, pelo amor ardente, pelas utopias sociais. Coube ao Surrealismo mais do que a exploração desse "país", sua libertação dos entraves impostos pelo racionalismo, pela polícia da boa moral e dos bons costumes, pela filosofia cartesiana e outras tantas formas de repressão, de manutenção de uma imagem convencional do mundo e do seu desencantamento. Todavia, foi também seu herdeiro crítico. Rejeitou o egocentrismo e o sentimentalismo românticos e intensificou outras de suas características como: a valorização da interioridade, a atração pelo mistério, pelo desconhecido e pelo ímpeto revolucionário, imprimindo neles um anarquismo sem precedentes. Também rejeitou o caráter nostálgico e retrospectivo daquele e substitui-o pela aposta na esperança, no desejo e no devir.

O Surrealismo reconhece a antecedência/influência de autores que pertenceram, mas também antecederam e precedem o Romantismo: Dante, Shakespeare, Blake, Walpole, Sade, Poe, Jarry, Roussel, Apollinaire, entre outros e, sobretudo, Nerval, Baudelaire, Rimbaud e Lautréamont. Ele foi também o continuador "da operação sobre a linguagem levada a cabo pelos simbolistas" (LIMA, 1995, p.7), e dos efeitos desorientadores causados pelos objetos, poemas e ações dadaístas e sua indissociação entre vida e arte[1]. Contudo, representa a superação do niilismo dadá, da

1 A indissociabilidade entre arte e vida faz parte do principal problema a ser superado pela aventura surrealista na conquista da liberdade: o fim das dicotomias. A vida tornada arte colocaria em crise a própria instituição arte/literatura e, consequentemente, a arte

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30314

sua iconoclastia gratuita e de seu anarquismo infantil projetando encontrar formas eficazes de ação para modificar e realidade.

A posição do Surrealismo e "sua ação, sua afirmação, propõe uma ética que resulta da relação do sujeito com o seu próprio desejo e com a prática desta Poesia, vide desta 'produção'" (LIMA, 1995, p.25) e, por isso, deixou um grande legado no campo da literatura e das artes[2]. Todavia, mais do que uma poética, o Surrealismo é uma patética, uma modalidade de viver que adota a imaginação como forma de conhecimento e que atribui ao sonho e a vigília o mesmo estatuto[3]. Essa franca atitude revolucionária e, portanto, transgressiva, se expandiu para além do epicentro francês e do território europeu.

Sua aventura – aquela da busca pela liberdade – não deve ser tomada como um fim, mas como um ponto de partida para o homem, uma iniciação que pretende devolver ao homem tudo aquilo que o império da razão e o reinado da lógica nos fez perder; em outras palavras, o Surrealismo se propõe a reencantar a vida. Para tanto, propõe arrancar o homem de si mesmo, fazê-lo buscar a si mesmo no mais fundo de si e despertá-lo para a manifestação do

tenderia a desaparecer na medida em que não mais se oporia à vida. Por isso, a figura isolada de Jacques Vaché, espírito iconoclasta, irreverente, morto prematuramente e que não deixou nenhuma obra para a posteridade, tornou-se um modelo para os surrealistas.

2 Alguns críticos tendem a ver a produção artística e estética surrealista como uma grande contradição do movimento, entretanto, é essa produção plural que impediu o movimento de cair no dogmatismo.

3 Não há como negar a importância das descobertas de Freud para este movimento: "Cumpre sermos gratos às descobertas de Freud" (BRETON, 2001ª, p.23); mas a adesão à Freud não foi total. Breton critica a psicanálise freudiana ao questionar seu dualismo (a contraposição entre a realidade psíquica e a realidade material), questiona seu criador por considerar o sonho como exclusivamente a satisfação do desejo e, na contramão da teoria freudiana, propõe uma vida regida por Eros. E embora aprecie o método da psicanálise, Breton pensa que o mesmo não visa outra coisa senão "expulsar o homem de si mesmo" e do qual ele espera "mais do que as meras funções de oficial de justiça" (BRETON, 2007, p.29).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30314

maravilhoso, "numa realidade revelada, [...] aquela da descoberta do ser e da afirmação de sua inquietude, de sua errância mesma" (LIMA, 1995, p.25).

Nessa aventura, guiada e dinamizada por três vetores capitais – o amor, a poesia e a liberdade –, a imaginação desempenha um papel fundamental e é uma das vias de acesso ao maravilhoso.

Destarte, este artigo visa apresentar como a liberdade, a imaginação e o maravilhoso estão intrinsicamente ligados e, ao fazê-lo, esclarecer a própria noção surrealista do maravilhoso.

NA TORRE MAIS ALTA RESIDE A RAINHA: A IMAGINAÇÃO

Breton inicia o *Manifesto do Surrealismo*, de 1924, primeiro documento poético de apresentação do movimento Surrealista[4], fazendo uma espécie de "diagnóstico" da situação do homem do começo do século XX:

> O homem, esse sonhador definitivo, cada dia mais descontente com seu destino, passa penosamente em revista os objetos que foi levado a utilizar, objetos que lhe vieram ter às mãos por obra de sua indolência ou de seu esforço, visto que ele consentiu em trabalhar [...]. Se alguma lucidez lhe resta, a única coisa que ele pode fazer é voltar-se para a própria infância. (BRETON, 2001, p.15)

E tão importante quanto esse "diagnóstico" é a definição de "homem" como "um sonhador definitivo". Com essa definição, Breton subverte a máxima cartesiana: no lugar do "penso, logo existo", "sonho, logo existo". Todavia, o homem se encontra insatisfeito, abandonado num mundo desencantado, opaco e que

4 Nos referiremos a ele como "primeiro manifesto".

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30314

ameaça sua própria existência. A saída estaria no retorno à infância, na possibilidade de despertar no homem adulto a criança que um dia ele foi. Essa perspectiva, apontada por Breton, tem origem em Baudelaire, que propunha o despertar da infância como condição para o artista moderno porque a criança se interessa pelas coisas banais, prosaicas, "vê tudo como *novidade*; ela sempre está *inebriada*"; porque nela, "a sensibilidade ocupa todo o seu ser" (BAUDELAIRE, 1988, p.168-9). Mas o retorno à infância, observa Breton (2001, p.16), não é tarefa simples uma vez que o mundo do trabalho, com o seu pragmatismo, transformou o homem num ser incapaz de experiências excepcionais, como aquelas possíveis pelas vias da imaginação e do amor, porque ele "pertence de corpo e alma a uma imperiosa necessidade prática". Diante de tal situação, o Surrealismo apresenta, em seu primeiro manifesto, seu problema principal, a LIBERDADE, e sua relação, indissociável, com a IMAGINAÇÃO:

> A palavra *liberdade* é a única que ainda me exalta. Considero-a apta a sustentar, infinitamente, o velho fanatismo humano. Ela responde, sem dúvida alguma, a minha única aspiração legítima. No meio de todas as desgraças que herdamos, cumpre reconhecer que nos foi deixada *a maior liberdade de espírito*. Cabe-nos a nós não fazer mau uso dela. Reduzir a imaginação à condição de escrava [...] seria atraiçoar o supremo imperativo de justiça que se encontra no íntimo de cada um. Somente a imaginação é capaz de mostrar-me aquilo que *pode ser.* (BRETON, 2001, p.17)

Mais uma vez é Baudelaire quem comparece, agora, na concepção bretoniana de imaginação: a imaginação não é uma faculdade que existe para ser escrava, ela é tão somente "a rainha

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30314

das faculdades" e, portanto, não deve se limitar a copiar, como explica o poeta da vida moderna:

> Nestes últimos tempos ouvimos falar de mil maneiras diferentes: "Copie a natureza, copie apenas a natureza. Não há maior prazer nem mais belo triunfo do que uma excelente cópia da natureza". E essa doutrina, inimiga da arte, pretendia ser aplicada não somente à pintura, mas a todas as artes, inclusive ao romance e a poesia. [...] Que misteriosa faculdade é esta rainha das faculdades! Ela alcança todas as outras; excita-se e envia-as ao combate. Às vezes se assemelha a outras a ponto de confundir-se com elas, e no entanto ela é sempre a mesma, e os homens que não provoca são facilmente reconhecíveis por não sei que maldição que seca suas produções como a figueira do Evangelho. (BAUDELAIRE, 1988, p.74-75)

A imaginação – longe de se reduzir à capacidade de tornar presente aquilo que está ausente, longe de depender do objeto do qual produziria cópias – é aquela que "constrói a tessitura de apoio por onde transita a razão mediadora, dianoética, entre o sensível e o inteligível, ela própria mescla se sensorialidade e intelecção" (PESSANHA, 1985, p.7), mas não se limita a ser desdobramento da racionalidade habitual. Ela é para os surrealistas, sobretudo, imaginação criadora, fonte por onde jorram novas possibilidades voltada para o *por vir*. Podemos dizer que, do ponto de vista teórico, Breton posiciona-se como herdeiro da concepção baudelairiana de imaginação e a favor de produções literárias que concedem muito poder a ela. Do ponto de vista prático, somente as criações literárias nascidas do exercício da liberdade, portanto, da imaginação criadora, podem servir à vida na medida em que permitem a libertação das

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30314

obrigações sociais e de uma visão de mundo regida pela lógica e pela razão: "Isadore Ducasse e Arthur Rimabud abrem na poesia uma via totalmente nova ao desafiar sistematicamente todas as maneiras habituais de reagir ao espetáculo do mundo e eles mesmos, se atiraram de cabeça no maravilhoso". (BRETON, 1979b, p.18)

Consequentemente, essas criações alargariam nosso campo de percepção para além do que concebemos como realidade, abririam a possibilidade de a vida poder ser diferente e, por isso, poderiam, até mesmo, alterar nossa práxis vital: "Eu creio que a literatura tende a se tornar, para os modernos, uma máquina potente que substitui, de forma vantajosa, antigas maneiras de pensar[5] [podemos acrescentar, e de agir]". (BRETON, 1988, p.235)

A partir dessa relação entre literatura e vida, o Surrealismo operou uma revisão de sua história em nome de seus próprios valores. Nesta revisão, a crítica surrealista, sobretudo a bretoniana, recai, de maneira contundente, sobre o romance. Esta crítica tem lugar no decurso de uma longa querela que coincide com a existência do gênero na literatura ocidental moderna, afinal, o primeiro romance moderno, *Dom Quixote*, de Cervantes, é um romance contra o romanesco (CHENIEUX-GENDRON, 2014). Mas a reação surrealista contra o romance tem endereço certo: o romance Realista e suas variações, como o Naturalismo[6]: "Os dias seguintes do Naturalismo assistiram uma enorme onda de críticas em todas as direções, cuja última é o ataque surrealista" (CHENIEUX-GENDRON, 2014, p.15).

5 Todas as traduções são de minha autoria.

6 Os ataques surrealistas contra o romance estão expressos em vários de textos, mais enfaticamente em duas as fontes de autoria de André Breton: o *Manifesto do Surrealismo*, de 1924, e no relato surrealista *Nadja*, escrito em 1927 e publicado pela primeira vez em 1928.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30314

As palavras de ordem de Karl Marx e Arthur Rimbaud, respectivamente, “transformar o mundo”, “mudar a vida”, são também aquelas do Surrealismo. É compreensível, portanto, que a crítica recaia sobre o romance realista:

> “Breton condenava o romance porque o tomava como uma anedota submetida ao império da lógica e cujo objeto é exterior ao sujeito que escreve, e porque, nele, todo caráter humano é coerente e determinado [...]. Era da opinião de que os romances, ‘livros ridículos que insultam a inteligência’, nasceram da atitude realista inspirada no positivismo, e empenhavam-se ‘em adular o gosto mais reles do público’. (BRETON, 2001, p.19), o que explicava a popularidade do gênero” (DANTAS, 2008, p.82)

A crítica bretoniana sobre o romance não é simplesmente mais uma das vozes da querela da época; o romance foi objeto de debate constante no movimento por uma razão muito importante: “ele solicita a questão do julgamento de realidade e do julgamento de possibilidade” (CHENIEUX-GENDRON, 2014, p.31). Em muitos romances os personagens são como fantoches forjados pelo autor e não escondem a pobreza da imaginação romanesca. Assim,

> o Manifesto acusa o autor do romance de definir o caráter dos personagens e atribuir ao herói ações e reações previstas; os personagens seriam seres humanos formatados, pois o autor desconheceria a diversidade da vida, sua ampla gama de tons, de sons e de sabores. (DANTAS, 2008, p.76)

Podemos dizer que o romance de influência positivista apresenta uma realidade opaca, pobre, uma vez que seus personagens estão submetidos à imperiosa necessidade prática, a uma trama

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30314

determinista, irreversível e submetida ao princípio de realidade. A impotência dos personagens diante de uma vida determinista não alimentaria no leitor a vontade de transformação da realidade, da vida e de si mesmo. Além disso, por meio da ficção romanesca, o autor e o leitor se contentariam em "delegar aos personagens de papel seu desejo de mudar a vida e o mundo" (MORRIER-CASILE, 1994, p.120).

Nos julgamentos de Breton não participam critérios de ordem estética e técnica; eles pressupõem uma posição ética: o destino do homem. Isso explica seu desinteresse pelas categorias literárias e as distinções de gêneros. Todavia, a originalidade da crítica surrealista contra o romance realista consiste na denúncia de sua pretensão psicológica de oferecer uma imagem unificada e coerente de seus personagens, uma grade psicológica simplista que não dá conta da complexidade, da profundidade e multiplicidade do ser humano irredutível a qualquer forma de positivismo:

> Da unidade de corpos nós nos apressamos em inferir à unidade da alma, ao passo que nós abrigamos múltiplas consciências e que o voto destas é muito capaz de depositar em nós o empate entre duas ideias opostas. (BRETON, 1988, p.234)

No Segundo Manifesto do Surrealismo, de 1930, Breton é contundente; "empate entre ideais opostas" é a grande motivação que guia o movimento:

> Tudo nos leva a crer que existe um certo ponto do espírito de onde a vida e a morte, o real e o imaginário, a passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo deixam de ser percebidos como contraditórios. Ora, seria falso

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30314

> atribuir à atividade surrealista qualquer motivação que não fosse a esperança de determinar esse ponto. (2001, p.153-154)

Encontrar esse ponto onde o real e o imaginário (e todas as outras dicotomias) deixam de ser compreendidos como contraditórios, é reviver, ainda que de forma fugaz, a infância. Portanto, a "mente que mergulha no surrealismo revive com exaltação a melhor parte da própria infância" (BRETON, 2001, p.56).

Fica claro que o problema para Breton não é o romance enquanto gênero, mas determinadas produções literárias que contribuem com a opacidade da realidade, que guiam seus personagens por meio da coleira do determinismo e sua trama por meio do princípio de verossimilhança: "Uma obra de arte digna deste nome é aquela que nos faz reencontrar o frescor de emoção da infância" (BRETON, 1979, p.23). E no movimento para reencontrar o "frescor da infância", os surrealistas reabilitaram e renovaram o maravilhoso.

FANTÁSTICO! O MARAVILHOSO ESTÁ POR TODA PARTE

Segundo Béhar (1999), a bandeira do maravilhoso foi fincada, primeiramente, nas produções das crianças, dos loucos e dos "primitivos". Para Breton, as criações artísticas desses três grupos eram manifestações do maravilhoso. Ele dedicou maior atenção aos mecanismos da criação da arte feita pelos loucos porque estes estariam libertos de todos os entraves e, justamente por isso, suas produções traziam consigo a "chave" que daria acesso a outros "campos" (BRETON, 1979c). Quanto aos "primitivos", o maravilhoso se manifestaria na sua forma de pensar, como explica Benjamin Péret na sua *Antologia de mitos, lendas e contos populares* da

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30314

A*mérica,* publicado em de 1942: "Podemos assegurar que as explicações que o primitivo dá sobre a origem do mundo e a sua própria são produtos da imaginação pura onde a parte da reflexão consciente fica nula ou quase [...] estas criações pertencem, quase sempre, ao maravilhoso poético" (*Apud* BÉHAR, 1999, p.21).

Embora o termo "maravilhoso" esteja presente em vários textos, de naturezas diversas, de autoria dos surrealistas, na maioria das vezes, ele é vago; ora equivale a fantástico, ora a poesia, ora a surrealidade. E embora Breton não tenha definido e nem teorizado sobre o maravilhoso, coube, sobretudo a ele, dar um novo vigor e um conteúdo particular ao termo.

No primeiro manifesto, a crítica ao romance realista é sucedida pelo elogio ao maravilhoso.

> De momento, minha intenção era denunciar o *ódio ao maravilhoso* que grassa no espírito de certos indivíduos e o ridículo de que querem cobri-lo. Digamo-lo claramente e de uma vez por todas: o maravilhoso é sempre belo, qualquer tipo de maravilhoso é belo, somente o maravilhoso é belo. (BRETON, 2001, p.28)

O maravilhoso é tão crucial que, na visão do poeta surrealista, somente ele "é capaz de fecundar as obras pertencentes a um gênero inferior, como o romance e, de modo geral, tudo o que participa do gênero narrativo" (BRETON, 2001, p.29). Breton toma como exemplo o romance gótico, mais especificamente *O Monge* (1795), do inglês Matthew Gregory Lewis (1775-1818):

> *O Monge*, de Lewis, prova-o admiravelmente. O sopro do maravilhoso penetra-o de todo em todo. [...] este livro exalta apenas, do começo ao fim e da

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30314

> maneira mais pura que se possa conceber, aquela parte do espírito que aspira a desprender-se da terra. (2001, p.29)

O Monge é uma história de fantasma valorizada por Breton porque nela o terror sobrenatural, o erotismo e a violência se exprimem livremente e se inserem perfeitamente no real enquanto "as aspirações [das personagens] desempenham um papel lógico, uma vez que o espírito crítico não se apropria delas para contestá-las" (BRETON, 2001, p.29). Romances, como o de Lewis, construídos pelas tramas de inverossimilhanças, onde o medo, os acasos e a atração pelo insólito comparecem como recursos "para os quais nunca se apelará em vão" (BRETON, 2001, p.30), são importantes uma vez que expressam a irremediável inquietação humana. Por outro lado, Breton condena aqueles que «não serve[m] para dinamizar a energia obscura em trabalho no coração do real, capaz de subvertê-lo, de operar um movimento» (BONNET, 1975, p.341-342). Grosso modo, poderíamos dizer que ele julga romances, contos, enfim, toda sorte de produção literária (e artística) a partir da seguinte sentença: em que medida elas nos lançam para fora do tecido coerente e contínuo do cotidiano, do habitual e nos faz emergir num estado de imensa perplexidade. Sobretudo nas produções literárias, é a presença do imprevisto, muitas vezes sob o traje do insólito, que se faz necessária, pois ele é um dos recursos capazes de abrir uma fenda na trama do que é previsto. Tal posicionamento vem ao encontro de uma das possibilidades de definição de fantástico como uma ruptura da ordem estabelecida, como um efeito de hesitação provocado no leitor diante de um acontecimento sobrenatural[7]. Sobre *O Monge*, Breton conclui: "uma

7 Vale lembrarmos que tal definição, embora muito próxima àquela de Tzvetan Todorov

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30314

vez desembaraçado de uma parte mínima do enredo romanesco, tributário da moda de seu tempo, converte-se-à num modelo de precisão e inocente grandeza" (2001, p.29). Uma nota de rodapé logo após a palavra "grandeza" é, para o propósito deste breve estudo, muito importante: "O que é admirável no fantástico é que não há mais fantástico: só há o real" (p.365). Nessa nota, Breton sinaliza o que, do ponto de vista surrealista, é o maravilhoso.

Em um dos dicionários em voga no final do século XIX, o *Dicionário da língua francesa*, de Émile Maximilien Paul Littré, o maravilhoso é definido como "a intervenção de seres sobrenaturais como deuses, anjos, demônios, gênios, fadas, em poemas e outras obras da imaginação" (*Apud* BÉHAR, 1999, p.16). Todavia, segundo Breton, o maravilhoso

> varia de época para época; ele participa, misteriosamente, de uma espécie de revelação geral de que só nos chegam os pormenores: as *ruínas* românticas, o *manequim* moderno ou qualquer outro símbolo apto a mexer com a sensibilidade humana por algum tempo. (2001, p.30)

Breton reconhece que o maravilhoso se manifesta, diferentemente, nas histórias mitológicas, nos contos de fada, nas criações românticas, nos romances góticos, porque correspondem a épocas diferentes, mas em todas elas encontramos a presença irremediável da inquietação humana. Para os surrealistas, o homem

(2014), provém (provavelmente) de Charlie Nodier, romancista e autor do ensaio "Du Fantastique en littérature", de 1830. Nodier pertencia ao círculo de escritores lidos pelos surrealistas e, embora seja considerado o precursor das reflexões teóricas acerca do fantástico, seus textos apresentam certa confusão terminológica uma vez que os termos "fantástico" e "maravilhoso" são, muitas vezes, utilizados indiferentemente. A falta de precisão entre os termos também é constatada em textos de autoria dos surrealistas, todavia, esclarecermos porque o termo "fantástico" é preterido em relação ao "maravilhoso".

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30314

moderno não crê (ou não deveria crer) mais em Deus, em fantasmas, em milagres e toda sorte de "manifestações sobrenaturais" porque todas essas "manifestações" teriam origem na imaginação dos homens. A definição de Littré, portanto, já não contempla o espírito e a vida do homem moderno. Haveria, portanto, um maravilhoso condizente com o homem do século XX. "Que seja nas civilizações arcaicas ou na literatura do século XIX, os surrealistas esperam o dia de um maravilhoso mais operatório" (BÉHAR, 1999, p.24).

No final do ano de 1925, um dos integrantes do Surrealismo, o então jovem Michel Leiris, foi incumbido de redigir um glossário completo sobre o maravilhoso para o *Burreau de Recherches* surrealistas. Esse foi um esforço ambicioso de definir o maravilhoso visando, de um lado, o projeto surrealista e seus autores fundamentais, e do outro, a teorização, no campo literário, de Nodier e outros autores que, antes mesmo que Leiris, abordaram o fantástico e o maravilhoso. O projeto do glossário terminou por tomar a forma de um *Ensaio sobre o Maravilhoso*, mas ele jamais foi finalizado e o conjunto dos manuscritos terminou recebendo o título de *Fragmentos de um ensaio sobre o maravilhoso*[8]. Em *Fragmentos...,* o maravilhoso pertence ao domínio da literatura[9], meio ideal, segundo Leiris (*Apud*,

8 Insatisfeito com o resultado desse trabalho, Leiris jamais levou a cabo sua publicação. Seus manuscritos, conservados na Biblioteca Jacques-Doucet, em Paris, foram intitulados *Fragmentos de um ensaio sobre o maravilhoso* e só vieram a público no ano 2000; eles contêm dois textos principais: "Fragmentos de um ensaio sobre o Maravilhoso" e "O Maravilhoso 'moderno'". Neste artigo, estamos nos referindo apenas a estes fragmentos.

9 A reflexão de Leiris sobre o maravilhoso não se esgota em *Fragmentos...*, ela participa de toda sua trajetória e está presente em obras posteriores. Embora a noção de maravilhoso em Leiris não seja nosso objeto, o estudo de Collani (2007) e Natsume-Dubé (1995) indicam o deslocamento, com o passar dos anos, do campo estritamente literário para a reflexão do maravilhoso na vida e sua necessidade de comunicação por meio da escrita: "encontrar as fontes do maravilhoso [...] na 'realidade nua' da vida a mais ordinária" (LEIRIS, *Apud* NATSUME-DUBÉ, 1995, p.120); "a comunicabilidade do

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30314

COLLANI, 2007, p.26), para subverter as relações lógicas, e cujo exemplo capital seria aquele que se já se apresentava no movimento surrealista: o maravilhoso é "a parte mais atual do surrealismo" e ele evoca a "surrealidade". Leiris embarca numa reflexão sobre o homem e seu poder imaginativo e nega toda e qualquer intervenção exterior ao homem. A negação da transcendência coloca a realidade e a irrealidade no mesmo nível e, uma vez que tudo imana do homem, a própria transcendência é profanada. Ele desvela o maravilhoso moderno e, ao fazê-lo, traz à tona aspectos da noção do maravilhoso no Surrealismo: ele se manifesta como algo que se opõe à lógica ou que perturba a causalidade lógica como o acaso, o encontro fortuito de realidade distantes; ele nos acompanha na "descida aos infernos", ou seja, no mais profundo de nós mesmos, tendo como exemplo máximo *Aurélia* de Nerval; e o nominalismo[10], cujos exemplos, se encontram sobretudo em Rimbaud, Lautréamont, também é considerado uma outra forma de acesso ao maravilhoso. Enfim, todas as formas de acesso e manifestação do maravilhoso estariam intimamente ligadas à imaginação, pois caberia a ela encontrar o maravilhoso, não importa onde, uma vez que ele seria, sempre, uma projeção do mundo interior do homem. Enfim, o esforço de Leiris, que a princípio era definir o que seria o maravilhoso enquanto gênero literário, levou-o a concluir sobre a impossibilidade de defini-lo uma vez que "o maravilhoso só existe no interior do homem" (*Apud*, COLLANI, 2007 p.31).

Maravilhoso, a última condição necessária para sua plena realização na medida que ela seja compartilhada ao ponto de sair do quadro individual" (LEIRIS, *Apud* NATSUME-DUBÉ, 1995, p.121).

10 Leiris explica o que entende por "nominalismo" em sua obra *L'homme sans honneur* (*apud* NATSUME-DUBÉ, 1995, p.111): " «Nominalismo» à maneira que eu entendia quando eu era surrealista: nenhuma outra realidade que a das palavras; o mundo ordenado pelo discurso".

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30314

Enquanto Leiris tentava definir o maravilhoso, Breton, que privilegiava a vida em detrimento da teoria, estava experimentando e investigando o mesmo na vida, decorre daí a ausência de conceituação de sua parte acerca do maravilhoso embora ele esteja muito presente em sua obra. E em 1962, no prefácio que escreveu para o livro de Pierre Mabille, *Le miroir du merveilleux*, Breton admitiria que este foi quem melhor o definiu contrapondo-o, claramente, ao fantástico:

> O maravilhoso, ninguém conseguiu defini-lo melhor [que Mabille] por oposição ao "fantástico" que tende, infelizmente, cada vez mais a suplantá-lo junto a nossos contemporâneos. É que o fantástico, quase sempre, pertence à ordem da ficção sem consequência, enquanto o maravilhoso brilha na ponta extrema do movimento vital e envolve em si, inteiramente, toda a afetividade. (*Apud*, WILLER, 2008, p.328)

Uma vez que o maravilhoso é tido como imanente à vida e ao próprio homem, uma vez que não é mais tido como manifestação do transcendente, o "admirável no fantástico é que não há mais fantástico". Nesta perspectiva surrealista, o fantástico perde sua razão de ser uma vez que sua existência depende de sua oposição à ordem do "mundo real", de uma concepção transcendental do maravilhoso em oposição à vida real. Para Breton, como também para Mabille, o maravilhoso além de ser um evento imanente à própria vida e, portanto, atemporal, desvela uma espécie de ordem oculta da vida: "O homem percebe, nos fenômenos da natureza, uma ordem na qual ele se insere e da qual ele participa; ele percebe uma regra escondida" (MABILLE, 1946, p.26). Ele é a capacidade de renovação comum a todos os homens e "provavelmente a só

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30314

realidade que conserva a esperança no homem e no seu futuro" (MABILLE, 1946, p.91-92). Mabille aposta na potência atribuída por Breton à imaginação: "É a imaginação que tende a se tornar real" (MABILLE, 1946, p.71).

O maravilhoso, para Breton, não se trata, portanto, de um gênero ou subgênero da literatura, mas de um evento que irrompe na vida e a transtorna, como ele relata, *Nadja* (2007), *Amor louco* (1971) e *Arcano 17* (1986)[11]; trilogia que atesta que

> *o maravilhoso está por todo lado*. Compreendido nas coisas, ele se manifesta logo que conseguimos penetrar não importa qual objeto. [...] O maravilhoso está ainda entre as coisas, entre os seres, neste espaço onde nossos sentidos não o percebem diretamente, mas somente se enchem de energias, de ondas, de forças [...], onde se elaboram equilíbrios efêmeros, onde se preparam todas as transformações. (MABILLE, 2002, p.230)

O pensamento de Mabille se situa no cruzamento entre seus conhecimentos antropológicos, sociológicos, médicos, e sua adesão ao hermetismo, muito próximo, portanto, à formação do pensamento de Breton. Todavia, não é Mabille quem ilumina a noção do maravilhoso para os surrealistas, ao contrário, o Surrealismo teve papel relevante para o pensamento de Mabille; seu mérito foi dedicar duas obras, ao trabalho de escuta poética do maravilhoso[12] visando elucidá-lo a partir da perspectiva surrealista.

Podemos dizer que a noção do maravilhoso para Breton ultrapassou o limite temporal da concepção do "maravilhoso moderno" de Leiris, ultrapassou os limites do texto literário,

11 Estas obras foram publicadas pela primeira vez, respectivamente, em 1928, 1937, e 1947.
12 São elas: *Le mirroir du merveilleux* (1940) e *Le merveilleux* (1946).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30314

abraçou a vida. Ela se tornou aquilo que justamente ultrapassa as contingências temporais e geográficas – porque está intimamente ligada à inquietação humana, ao inefável – e abre o caminho para a surrealidade. O maravilhoso no Surrealismo exprime, portanto, a necessidade de ultrapassar limites do tempo, do espaço, de destruir todas as barreiras. Ele "é a luta da liberdade contra tudo que a reduz, a destrói e a mutila; ele é [...] qualquer coisa de diferente do trabalho regular e maquinal: tensão passional e poética" (MABILLE, 1946, p.69). Portanto, ele é fundamental na aventura humana em busca da liberdade.

O CASTELO DE BRETON

> Por hoje estou pensando num *castelo* cuja metade não está, necessariamente, em ruínas; este castelo me pertence, visualizo-o num recanto agreste, não muito longe de Paris. Suas dependências são inumeráveis e, no que respeita ao interior, ele foi terrivelmente restaurado, de sorte que nada ficasse a desejar em matéria de conforto. [...] O espírito de *desmoralização* fixou residência no castelo [...]. Ao fim e ao cabo, o essencial não consistirá em sermos senhores de nós mesmos [...]? (BRETON, 2001, p.31-32)

O castelo, descrito por Breton, abriga o "sonho" surrealista. Suas ruínas estão carregadas de significação na medida em que

> exprimem, visualmente, o colapso do período feudal; o fantasma inevitável que os assombra, marca, com uma intensidade particular, a apreensão do retorno das potências do passado; as passagens subterrâneas descrevem um percurso lento, perigoso e obscuro do indivíduo humano em direção ao dia [...]. É sobre este fundo caloroso que escolhem aparecer os seres de *tentação* pura,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30314

> incarnando o mais alto grau da luta entre, de uma parte, o instinto de morte que é também, como mostrou Freud, instinto de conservação e, de outra parte, Eros que exige, depois de toda ruína humana, que seja feita reparação resplandecente da vida. (BRETON, 1979b, p.22-23)

Ninguém melhor que o próprio Breton soube explicar o quão cara é a literatura gótica para o Surrealismo:

> Nenhuma tentativa de intimidação nos fará renunciar a tarefa que nós nos impomos [...] a elaboração do *mito coletivo* próprio a nossa época do mesmo modo que [...] o gênero "noir" deve ser considerado como traço patológico da grande perturbação social que dominou a Europa no final do século XVIII. Não é sem interesse observar que a iniciação desse [...] gênero foi atribuída, em 1764, por Horace de Walpole [...] A gênese de uma tal obra [*O castelo de Otranto*] [...] coloca efetivamente em causa nada menos que o *método surrealista.* (1979b, p.23-24)

No excerto acima, Breton não só sugere que o Surrealismo deveria ser, como a literatura gótica fora outrora, um "traço" de sua época; ele vai mais longe, reconhece a prática do "método surrealista" no processo de criação de *O castelo de Otranto* – abandonar-se ao sonho e a escrita automática – antes mesmo do Surrealismo, por meio do relato do próprio Horace Walpole em uma correspondência a William Cole:

> Quer que eu conte a origem deste romance? Numa manhã, [...] eu acordei depois de um sonho, e tudo o que eu pude me lembrar é que eu me encontrava dentro de um velho castelo (sonho muito natural para um espírito preenchido, como estava o meu,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30314

> de «romance» gótico). Sobre a rampa a mais elevada de uma grande escada, eu vi uma gigantesca mão revestida de uma armadura. Naquela mesma noite, me sentei e comecei a escrever, sem saber o que eu ía dizer ou contar. Em suma, eu estava tão absorvido pelo minha narrativa (terminada em menos de três meses) que numa noite eu escrevi desde [...] seis horas da noite, até uma hora e meia da manhã quando meus dedos estavam tão fatigados que não pude mais segurar a pena (*Apud* BRETON, 1979b, p.24).

A experiência da escrita automática é mais uma maneira de acessar o maravilhoso. Daí recorre sua importância a ponto de, no primeiro manifesto, Breton definir o Surrealismo como "automatismo psíquico em estado puro mediante o qual se propõe exprimir [...] o funcionamento do pensamento. Ditado do pensamento, suspenso de qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral". (2001, p.40)

A questão do automatismo gerou muita polêmica no interior do movimento. Sabemos que não existe escrita automática pura. O que a anedota indica – Breton poderia nos oferecer outros exemplos – é a existência de "qualquer coisa de universal, talvez inerente à própria criação poética, naquilo que surrealistas denominam de escrita automática" (WILLER, 2008, p.712). O que caracteriza a escrita automática, como explica Willer, "é a experiência da dissociação", ou seja, a separação entre a consciência de quem escreve e o que está escrito. Todavia, a escrita automática almejada pelos surrealistas "corresponde às situações em que palavras, imagens, sintagmas, são percebidos como entidades com existência objetiva, [...] *antes*, no momento da criação, *durante* o

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30314

processo, e não só depois do texto haver sido escrito" (WILLER, 2008, p.713). Não se trata de uma experiência de perda da consciência, "mas de ampliação, hiperconsciência" (WILLER, 2008, p.713). A escrita automática é expressão da consciência do duplo; implica na objetivação do sujeito e na subjetivação do objeto; ela expressa conteúdos pré-conscientes e é, portanto, a confirmação da constatação de Rimbaud e Nerval de que "eu é um outro" e sua retificação: "esse 'outro', por sua vez, é eu" (WILLER, 2008, p.716). A escrita automática, porque promove uma forma singular de alterações da consciência associadas à criação, foi considerada pelos surrealistas como análoga às iluminações, às revelações, aos êxtases e, portanto, como grande via de acesso ao maravilhoso.

Quanto ao castelo, ele é um lugar e uma imagem que, aos olhos de Breton (1979b, p.25), parece favorável à recepção de grandes ondas que anunciam algo que imobiliza o indivíduo, mas que também pode ativar sua solução. O psiquismo humano encontrou no castelo gótico aquilo que há nele de mais universal e, por isso, a "necessidade de saber o que é para nossa época equivalente de um tal lugar". Breton reconhece que o Surrealismo não encontrou um novo lugar, porém, constatou que da época do romance *noir* até aquele momento, primeiras décadas do século XX, mudanças ocorreram no comportamento: o homem moderno, "assombrado" pelas coincidências da vida e pelas aparições que transtornam a compreensão lógico-racional, deixa-se levar, muito mais do que o de outras épocas, em direção ao desconhecido, entrega-se a ele. E é justamente essa mudança de comportamento que, constata Breton, explicaria a internacionalização do Surrealismo, e sua tendência à criação do mito coletivo.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30314

No castelo de Breton habitavam senhores sem súditos, senhores de si mesmos e não de outrem. Na sua metade restaurada, a arquitetura de feições modernistas possui muito conforto e abriga espíritos radicalmente inconformistas e sedentos de desmoralização, seguidores do Marquês de Sade, que foi proprietário de um castelo em Lacoste, na França, no final do século XVIII, e preencheu seus espaços, real e virtualmente, com práticas eróticas libertinas. As portas do castelo estão sempre abertas na esperança que outros nele se aventurem. O mais importante: "*Quando lá estamos*, vivemos, realmente, de nossas fantasias" (BRETON, 2001, p.32).

Enquanto na narrativa gótica o castelo é um espaço fechado, escuro e isolado onde um imaginário sombrio e assombrado por fantasmas se manifesta, o castelo de Breton se localizaria num "recanto agreste, não muito longe de Paris" (BRETON, 2001, p.31) e os fantasmas que lá se manifestam não vêm do além; eles dizem respeito ao processo de autoconhecimento. A problematização do fantasma no Surrealismo, ou seja, daquele que nos habita, possui tamanha importância que abre a primeira página de *Nadja* (2007):

> Quem sou? Se excepcionalmente recorresse a um adágio, tudo não se resumiria em saber "com quem ando"? Devo confessar que essa expressão que perturba um pouco, pois dendê estabelecer entre mim e certos seres relações mais singulares, [...] mais perturbadoras [...]. Diz muito mais do que quer dizer, me faz desempenhar em vida o papel de um fantasma, alude evidentemente ao que eu deveria deixar de ser para ser *quem* sou. [...], dá-me a entender que tudo o que considero manifestações objetivas de minha existência [...], passa [...] de

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30314

> uma atividade cujo verdadeiro campo permanece desconhecido para mim. A representação eu tenho do "fantasma", [...] vale [...], para mim, como a imagem acabada de um tormento que pode ser eterno. (BRETON, 2007, p.21)

Destarte, a imagem do castelo pode ter, entre outras, a dimensão simbólica do nosso próprio corpo psíquico[13], lugar onde devemos nos aventurar, explorar seus mais diversos espaços, do alto da torre até as suas catacumbas, em busca de nós mesmos e correndo o risco de só nos depararmos com o nosso próprio fantasma:

> lembremos-nos de que a ideia surrealista visa, simplesmente, a recuperação total de nossa força psíquica por um meio que mais não é do que a descida vertiginosa ao interior de nós mesmos, a iluminação sistemática de lugares ocultos [...], o passeio perpétuo em plena zona proibida. (BRETON, 2001, p.166)

NO CAMINHO DO CASTELO: O ENCONTRO DE BRETON COM NADJA

O "passeio pela zona proibida" é processo de autoconhecimento e ação libertadora. Ele implica num primeiro "passo" (não no sentido metafórico), não na direção do divã do psicanalista ou na do banco do confessionário, mas um passo sem rumo, seguido de outros, pelas ruas da cidade. *Nadja* (2007) é, entre outras coisas, o relato desse processo, da experiência de um Breton disponível ao acaso nas ruas de Paris. Essa disponibilidade "transformada

13 A partir de Freud, o corpo que se inscrevia na tradição filosófica metafísica como o reverso do princípio fundador, a alma, é abalado. A dicotomia metafísica clássica entre corpo e alma é reformulada a partir do postulado freudiano do inconsciente que demonstra ser impossível distinguir o corporal do psíquico, pois eles estariam articulados, imbricados e interfeririam um no outro. O termo corpo psíquico compreende, portanto, a inexistência do dualismo entre o corpo e o psíquico, o mundo interior e o exterior.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30314

em valor, signo da disposição de recomeçar a vida a cada dia, já é magia propiciatória" (WILLER, 2008, p.328), ou, no dizer de Michel Carrouges, um sentimento de espera:

> Esse sentimento extraordinário de espera, que brilha com todos os fogos no surrealismo e principalmente no pensamento de Breton, é a chave de ouro da liberdade. [...] é já um ato interior, é uma abertura de nossas ligações com as correias de transmissão do determinismo. (*Apud* WILLER, 2008, p.328)

Essa disponibilidade é a condição *sine qua non* para o surgimento de algo que vem desestabilizar a vida programada, algo que vem promover uma ruptura no terreno aparentemente linear da vida e, portanto, nos fazer mover para fora da jaula da razão e da lógica, em direção ao maravilhoso[14] e à liberdade e, portanto, ao encontro de nós mesmos para obtermos a revelação do sentido de nossa vida. Mas o maravilhoso não tem endereço e nem uma "forma" específica. Muitas vezes ele se manifesta por meio das "petrificantes coincidências", como o acaso.

As "petrificantes coincidências" são outras vias por onde se manifesta o maravilhoso e, por esse motivo, são dignas de serem narradas: "não tenho por hábito alardear os momentos nulos de minha vida" (BRETON, 2001, p.21). Dessa forma nasce, com *Nadja*, um novo tipo de narrativa praticada por Breton, que se opõe à literatura psicológica com fabulação romanesca, que não é nem ficção, nem autobiografia. Fragmentada, "sem ordem

14 A noção do maravilhoso, assim como da *flânerie*, da errância urbana fazem parte da herança baudelairiana no Surrealismo: "A vida parisiense é fecunda em temas poéticos e maravilhosos. O maravilhoso nos envolve e sacia como a atmosfera; mas não o vemos" (BAUDELAIRE apud WILLER, 2008, p.328). Todavia, coube aos surrealistas tomá-lo como potência transformadora da vida.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30314

preestabelecida e conforme o capricho da hora que trouxer à tona o que vier à tona" (BRETON, 2007, p.29), calcada em episódios marcantes da vida do poeta surrealista e entremeadas de fotografias e reproduções de documentos para "comprovar" que os fatos narrados estavam engajados na realidade, *Nadja* (2007) é o relato de um período da vida do seu autor, ou, como preferia Breton, o relato da "verdadeira" vida, ou seja, daquela reencantada pela manifestação do maravilhoso.

Muitas de suas páginas foram dedicadas ao relato desses encontros fortuitos:

> No dia da primeira apresentação de *Couleur du temps*, de Apollinaire, [...] um jovem se aproxima de mim, balbucia algumas palavras e por fim dá a entender que me havia tomado por um dos seus amigos, dado como morto durante a guerra. A conversa terminou por aí. Pouco tempo depois, por intermédio de Jean Paulhan, passei a me corresponder com Paul Éluard, sem que um tivesse a menor ideia da aparência física do outro. [...] Éluard veio me visitar: tinha sido ele quem se aproximara de mim em Couleur *du temps.* (BRETON, 2007, p.33)

O acaso gera a surpresa e, às vezes, é de caráter insólito; um evento singular que escapa à explicação lógica, racional, mas com aparência de um sinal:

> Trata-se de fatos com um valor intrínseco pouco verificável, sem dúvida, mas que, por seu caráter absolutamente inesperado, violentamente incidental, e pelo gênero de associações de idéias [sic] suspeitas que despertam, são um modo de nos fazer passar das filandras à teia de aranha, ou seja, ao que seria a coisa mais cintilante e graciosa do

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30314

> mundo [...] trata-se de fatos que, ainda que sejam simplesmente constatados, a cada vez apresentam todas as aparências de um sinal, sem que se possa dizer ao certo que sinal [...]. (BRETON, 2007, p.27)

Em *Nadja* (2007), o relato desse encontro entre Breton e Éluard é seguido por outros sem que haja uma explicação ou mesmo uma reflexão sobre quais são os possíveis sentidos destes "sinais". Todavia, eles levaram Breton a perceber que tudo neste mundo, nesta vida, está interligado, se comunica e, portanto, a pergunta "Quem sou?" deve vir seguida de uma outra: "com quem ando?". O que segundo o autor "trata-se de fatos que, [...] fazem com que, em plena solidão, eu descubra cumplicidades inverossímeis, que me convencem de minha ilusão toda vez que acredito estar sozinho ao leme do navio." (BRETON, 2007, p.27)

E embora eles nada tenham de sobrenatural, Breton afirma ser deles testemunha assombrada: "Entre esses fatos, dos quais não chego a ser, para mim mesmo, mais do que testemunha assombrada, e outros, dos quais me orgulho discernir as circunstâncias e, de certo modo, presumir as consequências." (BRETON, 2007, p.28)

De todos os encontros casuais relatados em *Nadja* (2007), houve um capital, o mais desconcertante, o mais perturbador, aquele entre Breton e uma mulher misteriosa, um "gênio livre, algo como desses espíritos do ar que certas práticas de magia permitem fixar momentaneamente, mas jamais submeter" (BRETON, 2007, p.102). E como um espírito do ar, ela vivia sob a ação do "vento do eventual": sem residência fixa, sem emprego fixo, lançada ao acaso (como os dados de Mallarmé) nas ruas de Paris, aberta a todos os tipos de aventura e apagando aquela linha tênue que separa o real

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30314

do imaginário. Seu nome? Ela mesma o escolheu: "Nadja" porque, ela explica, "porque em russo é o começo da palavra esperança, e porque é só o começo dela" (BRETON, 2007, p.66-67). Por um curto espaço de tempo do ano de 1926, Breton deixou-se ser levado, fascinado, pela rede de acasos tecida em torno dessa mulher misteriosa, espécie de encarnação do ideário surrealista, cuja fala e comportamento foram acolhidos pelo poeta como poéticos mesmo quando se via assombrado diante de fatos muito insólitos:

> Lá pela meia-noite chegamos às Tulherias, onde ela quer nos sentemos por um momento. Diante de nós derrama-se um chafariz cuja curvatura ela parece acompanhar. "São os seus pensamentos e os meus. Olha de onde eles vêm, até onde se elevam, e como é mais bonito ainda quando caem. Logo em seguida se fundem, se refazem com a mesma força, e recomeça esse arremesso que se despedaça, essa queda...e assim indefinidamente." Fico assustado: "Mas, Nadja, como isso é estranho! Onde é que você foi buscar essa imagem, que está expressa quase da mesma forma num livro que você não pode te conhecido, e que acabei de ler?" (BRETON, 2007, p.82)

Nadja desconhecia o Surrealismo, mas vivia, falava, desenhava como uma surrealista. Breton tomou-a como a própria encarnação das aspirações do movimento.

Somente no ano de 1937, em *Amor Louco* (1971), Breton buscou uma explicação materialista para as "petrificantes coincidências". Compreende o acaso como uma coincidência excepcional entre a necessidade natural e a do desejo humano; ele passa a ser chamado de acaso objetivo "visto que se passa como se a subjetividade (desejante) da pessoa envolvida de projetasse num objeto"

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30314

(CHENIEU-GENDRON, 1992, p.93). A novidade consiste no fato de que o sistema causal efetivado no acaso objetivo concebe uma parte essencial ao inconsciente e à sua assunção pelo imaginário; essa noção implica em correr o risco do trágico se se quer assumir o próprio desejo (CHENIEU-GENDRON, 1992, p.94). Quando Breton elucida a noção de acaso objetivo, descobre a "lei" misteriosa de intercâmbio entre a matéria e o espírito: o desejo inconsciente.

A disponibilidade e a *flanerie* nos colocam à disposição do acaso-objetivo; ele, por sua vez, desvela a relação mágica entre a poesia e vida e, portanto, nos permite ir ao encontro do maravilhoso:

> O acontecimento que cada de nós está no direito de esperar que seja a revelação do sentido da sua própria vida, [...] *não virá ao preço do trabalho*. Mas me antecipo, pois talvez seja aqui, [...] o que a seu tempo me fez entender e o que justifica, [...] a entrada em cena de Nadja. (BRETON, 2007, p.62)

Mas a revelação da qual o caso objetivo pode ser o portador só ocorre mediante sua transcrição escrita ou oral. A escritura não é contemporânea aos fatos narrados, mas contemporânea à sua interpretação, ao seu deciframento, explica Chenieux-Gendron (1992, p.94). O ato de narrar é a forma de objetivar o que é subjetivo e ao realizá-lo é possível estabelecer correspondências, associações livres entre fatos distantes e atribuir-lhes um sentido, revelação equivalente àquela que ocorre por meio da escrita automática. A narrativa dos acasos objetivos em *Nadja* (2007) permite a Breton solucionar a questão: "Quem sou?" (BRETON, 2007, p.21). Contudo,

> a revelação de quem somos exige que a linguagem e a imaginação estejam submissas ao desejo, na perspectiva de que este se manifeste por meio do

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30314

> outro, que vem nos dizer quem somos por meio de uma linguagem que não é a habitual, mas a linguagem a enigmática, que revela a vocação mesma da linguagem, que é ser oracular. (DANTAS, 2008, p.101)

Assim foi a entrada de Nadja na vida de Breton, ela permitiu a ele descobrir sua singularidade. Sua fala desarrazoada descobre o outro que é Breton. Sua linguagem se mostra absolutamente oracular; ela "prevê o livro que ele escreveria sobre ela; lê, nos sinais impressos na sua vida, seu fim trágico [...]: 'O fim de minha inspiração, que é o começo da tua'" (DANTAS, 2008, p.102). Nadja é aquela que lança a esperança embora não possa realizá-la. Ela é o "começo da esperança de Breton no amor, na mulher e na beleza – que só pode ser convulsiva" (DANTAS, 2008, p.101-102); começo porque ela preanuncia a entrada, na vida de Breton, de outra mulher.

A necessidade da simbiose do escrito e com o vivido sempre foi reafirmada pelos surrealistas em contraponto à profissão do escritor. E no período em que Breton escreve *Nadja* (2007), ele concebe a escrita como um meio que aponta para soluções particulares para os problemas da vida.

Em *Nadja* (2007), o imaginário e o real, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, o consciente e o inconsciente não são mais percebidos como coisas contraditórias. O maravilhoso se manifesta como raios que abrem enormes crateras no tecido liso, da realidade e fazem jorrar uma ordem até então oculta; é um "apelo ao surreal, uma incitação a ver o surreal no real, em outras palavras, a ter um olhar ativo sobre o mundo" (SANGOUARD, 2010, p.3).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30314

O MARAVILHOSO: UM INSTANTE PERTURBARDOR

A comunicabilidade do maravilhoso é condição necessária para sua plena realização. Como nas práticas de magia, as palavras têm um papel decisivo no processo de reencatamento do mundo e na transformação da vida: "Não é necessário modificá-las [...]. Basta que nossa crítica recáia [sic] sobre as leis que regulam o seu conjunto. A mediocridade de nosso universo não depende de nosso poder de enunciação? " (BRETON, 1970, p.22)

O ato de narrar as experiências em que os raios do maravilhoso atingem a vida é também ultrapassar a experiência individual em direção à coletiva; é incitar outros homens e mulheres a se lançarem às ruas e a estarem abertos para perceber sua manifestação nas coisas banais do cotidiano.

Na busca dos surrealistas pela liberdade, pela emancipação total do homem, a literatura, que disponibiliza a linguagem a serviço da imaginação criadora, desempenha um papel muito importante porque, pensava Breton, a potência da linguagem alteraria a própria vida na medida em que ela não mais representaria o real, mas construiria-o, na sua amplitude, borrando os limites entre o mundo interno e o externo.

O homem, para o Surrealismo, é ele mesmo uma fronteira consciente entre esses dois mundos: aquele exterior e limitado e aquele interior, múltiplo e ilimitado. O maravilhoso é a possibilidade de contato entre esses dois mundos. Ele "aproveita os pontos de fraqueza da inteligência organizadora, e como o fogo de um vulcão, se insinua entre as falhas das rochas; ele ilumina os celeiros da infância; ele é a estranha lucidez do delírio; é a luz do sonho"

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30314

(MABILLE, 1946, p.69). O maravilhoso é o magma flamejante pulsando no centro da revolta, é a tensão extrema do ser no momento do encontro do desejo inconsciente com a realidade exterior. Ele é «um momento preciso, um instante perturbador onde o mundo nos dá seu acordo» (MABILLE, 1946, p.69).

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles (1988). *A modernidade de Baudelaire*. Apresentação de Teixeira Coelho; Suely Cassal (Trad.). Rio de Janeiro: Paz e Terra.

BÉHAR, Henri (1999). "Le merveilleux dans le discours surréaliste, essai de terminilogie". In: *Revue Mélusine* n°20: Merveilleux et surréalisme. Chaiers du Centre de Recherche sur le Surréaliste. Lausanne: L'Age d'Homme. p.15-29.

BONNET, Marguerite (1975). *André Breton: naissance de l'aventure surréaliste*. Paris: Librarie José Corti.

BRETON, André (1970). "Introduction au discours sur le peu de réalité". In: *Point du jour*. Paris: Gallimard. p.7-29.

_____ (1971). *O amor louco*. Luiza Neto Jorge. Lisboa (Trad.). Editorial Estampa.

_____ (1979a). "Le merveilleux contre le mystère". In: *La clé des champs*. Paris: Société Nouvelle des Éditions Pauvert. p.7-13.

_____ (1979b). "Limites non-frontières du surréalisme". In: *La clés des champs*. Paris: Société Nouvelle des Éditions Pauvert. p.14-28.

_____ (1979c). "L'art des fous, la clé des champs". In: *La clés des champs*. Paris: Société Nouvelle des Éditions Pauvert. p.274-278.

_____ (1988). "Les chants de Maldoror". In: *Oeuvres completes* I. Paris: Gallimard. p.233-235.

_____ (2001). *Manifestos do Surrealismo.* Sergio Pachá (Trad.). Rio de Janeiro: Nau Editora.

_____ (2007). *Nadja.* Ivo Barroso (Trad.). São Paulo: Cosac Naify.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline (1992). *O Surrealismo*. Mário Laranjeira (Trad.). São Paulo: Martins Fontes.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30314

_____ (2014). *Inventer le réel*: le surréalisme et le roman. Paris: Honoré Champion Éditeur.

COLLANI, Tania (2007). "Le merveilleux surréaliste de Michel Leiris et la conciliation avec la modernité". In: *Revue Cahiers Leiris* n.2. Mercourt: Editions Les Cahiers, novembre. p.22-37.

DANTAS, Marta (2008). "Breton: um errante sonhador". In: SANTOS, Volvei Edson dos (Org.). *Sopros do silêncio*. Londrina: EDUEL. p.71-105.

LIMA, Sérgio (1995). *A aventura surrealista*. Campinas: Ed. UNICAMP; São Paulo: Ed. UNESP; Rio de Janeiro: Vozes.

MABILLE, Pierre (1946). *Le Merveilleux*. Paris: Les Éditions des Quartre Vents.

_____ (2002). "*Le Miroir du merveilleux.* Sagitaire, 1940, repris aux *éditions de Minuit, 1962, p.28-33"*. In: CHÉNIEUX-GENDRON, J. (Org.). *Il y aura une fois:* une anthologie du Surréalisme*.* Paris: Gallimard. p.228-231.

MORRIER-CASILE, Pascaline (1994). *Nadja d'André Breton*. Paris: Gallimard.

NATSUME-DUBÉ, Sachiko (1995). "Du Merveilleux surréaliste au Merveilleux realiste: l'évolution de la notion du merveilleux chez Michel Leiris". Kyoto: Kyoto University. p.107-126. In https://repository.kulib.kyotou.ac.jp/dspace/bitstream/2433/137828/1/fbk000_026_107.pdf Acesso em 10.Ago.2017.

PESSANHA, J. A. M. "Bachelard: as asas da imaginação". In: BACHELARD, G. *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1994, p.5-31.

SANGOUARD, Céline (2010). "Le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau". In: Acta Fabula, Revue de Parutions, juin. In http://www.fabula.org/acta/document5795.php Acesso em 10.Ago.2017.

TODOROV, Tzvetan (2014). *Introdução à literatura fantástica.* Maria Clara C. Castello (Trad.). São Paulo: Perspectiva.

WILLER, Claudio (2008). "Magia, poesia e realidade: o acaso objetivo em André Breton". In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, S. (Org.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva. p.323-350.

_____ (2008) "Escrita automática: uma falsa questão?" In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, S. (Org.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva. p.709-722.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30282

13

PERSONAGEM E FENÔMENO FANTÁSTICOS: A DIALÉTICA DE JOËL MALRIEU EM *FERIADO DE MIM MESMO*, DE SANTIAGO NAZARIAN

Márcio Henrique de Almeida Soares (UEL)

Recebido em 03 out 2017.
Aprovado em 24 out 2017.

Márcio Henrique de Almeida Soares é Graduado em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda pela Faculdade Pitágoras de Londrina (2012). Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Estadual de Londrina (2017). Atualmente cursando Letras Estrangeiras Modernas, com habilitação em língua e literatura inglesa na Universidade Estadual de Londrina e Doutorado em Literatura Comparada pela mesma instituição. Interessado em ensino de línguas e literatura e no estudo de narrativas insólitas, especialmente da narrativa fantástica no século XIX e na contemporaneidade.

Resumo: Joël Malrieu, em *Le fantastique* (1992), atribui o núcleo da narrativa fantástica à dialética, o embate, entre uma personagem regular e um fenômeno extraordinário que com ela entra em contradição. Partindo desse pensamento e do pressuposto de que o fantástico, segundo o modelo estudado por Malrieu, ainda se faz presente na contemporaneidade, buscamos investigar a manifestação dessa dialética no romance *Feriado de mim mesmo* (2005), de Santiago Nazarian. Para tal, nos utilizamos, além do aparato teórico, de uma análise comparativa entre a obra em questão e diversos textos fantásticos do século XIX,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30282

época de maior projeção desse tipo de literatura. Assim, esperamos compreender as implicações da dialética de Malrieu em *Feriado de mim mesmo*, bem como em que grau o romance de Nazarian se aproxima ou se distancia desse modelo tradicional de fantástico, oferecendo, deste modo, indícios de que a obra em questão possa ser classificada como narrativa fantástica.
Palavras-chave: Santiago Nazarian; *Feriado de mim mesmo*; Joël Malrieu; Fantástico.

Abstract: Joël Malrieu, in *Le fantastique* (1992), attributes the core of fantastic narrative to the dialectic, the clash, between a regular character and an extraordinary phenomenon that with it comes into contradiction. Based on this thought and in the assumption that the fantastic, according to the model studied by Malrieu, is still present in contemporary literature, we seek to investigate the manifestation of this dialectic in the novel *Feriado de mim mesmo* (2005), by Santiago Nazarian. In order for doing so, we will work with, in addition to the theoretical apparatus, a comparative analysis between the aforementioned book and several fantastic texts from the nineteenth century, a time of great prominence for this type of literature. Thus, we expect to comprehend the implications of Malrieu's dialectic on *Feriado de mim mesmo*, as well as to what degree Nazarian's novel approaches or distances itself from the traditional fantastic model, providing evidence that this work may possibly be classified as a fantastic narrative.
Keywords: Santiago Nazarian; *Feriado de mim mesmo*; Joël Malrieu; Fantastic.

INTRODUÇÃO

Em sua obra *Le fantastique* (1992), Joël Malrieu aponta como traço fundamental do fantástico, presente nas narrativas do século XIX tidas como cânone dessa vertente literária, não a hesitação proposta por

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30282

Tzvetan Todorov em *Introdução à literatura fantástica* (1975), mas a dialética entre personagem e fenômeno. Para o autor francês,

> o conto fantástico se apoia, essencialmente, na confrontação entre um personagem isolado com um fenômeno, exterior a ele ou não, sobrenatural ou não, mas cuja presença ou intervenção representa uma contradição profunda entre os modos de pensamento e de vida do personagem, ao ponto de modificá-los completamente e de forma duradoura. (MALRIEU, 1992, p.49 - tradução nossa)[1]

É através da interação entre um indivíduo comum, vivendo em um mundo como o nosso, e um fenômeno extraordinário, em evidente conflito com aquilo que a personagem conhece, pensa e toma como verdadeiro ou certo, que surge o relato fantástico. Esse diálogo fomenta, inevitavelmente, profundas transformações na personagem que pode ir da calma à violência, da racionalidade à loucura, do ceticismo à crença, etc. Tudo isso teria como principal função gerar uma tomada de consciência da personagem, uma superação da alienação – em relação à sua própria realidade – à qual ela está submetida antes do encontro com o fenômeno. Essa tomada de consciência, entretanto, nem sempre ocorre, posto que, ainda que o fenômeno evidencie as contradições da realidade em que a personagem vive, esta pode preferir negar-se a reconhecer a legitimidade da revelação.

Pensando nessas questões, este trabalho tem como principal objetivo trazer o pensamento de Malrieu para uma obra contemporânea em que se identifica traços relevantes do que se tomou tradicionalmente como fantástico. O romance *Feriado de*

1 Le récit fantastique repose en dernier ressort sur la confrontation d'un personnage isolé avec un phénomène, extérieur à lui ou non, surnaturel ou non, mais dont la présence ou l'intervention représente une contradiction profonde avec les cadres de pensée et de vie du personnage, au point de les bouleverser complètement et durablement.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30282

mim mesmo (2005), do autor brasileiro Santiago Nazarian, conta a história de um jovem tradutor, Miguel, que vive só em um apartamento de dois quartos e que possui vida social praticamente nula, evitando obstinadamente o convívio com outras pessoas. Subitamente, a personagem passa a notar indícios de que um intruso invade repetidamente seu apartamento, deixando uma escova de dentes nova no banheiro, comendo sua comida, gravando arquivos em seu computador. Não conseguindo encontrar mais do que pistas da atividade desse outro, a personagem passa a buscar, de forma incessante, a confrontação. Quando esse embate finalmente acontece, a personagem está convencida de que seu rival, cuja aparência é extremamente parecida com a sua, é uma assombrosa materialização de sua consciência. A partir daí, Miguel se sente livre para um ato homicida e canibal que visa devolver-lhe a parte perdida de si. Somente no fim do romance descobrimos que o intruso é, na verdade, Thomas Schimidt, o namorado que o protagonista apagou completamente de sua memória.

Para realizar tal estudo, nos valeremos não só da obra de Malrieu, mas também de outras teorias do fantástico, em paralelo a um estudo comparativo da personagem e do fenômeno conforme apresentados nas narrativas fantásticas do século XIX. Dividiremos o trabalho em duas seções, cada uma com enfoque maior em uma das partes envolvidas na história, mas sempre considerando a relação dialética entre ambas.

1. MIGUEL

Em se tratando da personagem fantástica, Joël Malrieu (1992) afirma que ela necessita aparentar ser ordinária, comum, de modo

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30282

a facilitar sua identificação na própria sociedade que o mundo ficcional busca representar. Convém lembrar, aqui, que Todorov (1975) já dizia que o mundo do fantástico é o nosso mundo, sendo assim, a personagem deve se assemelhar a um indivíduo que habita nossa realidade. Ocorre, no entanto, que essa mediocridade, como coloca Malrieu, esse caráter superficial e indeterminado da personagem fantástica, mascara uma série de condições muito específicas e fundamentais para que ela possa desempenhar sua função no jogo que estabelece com o fenômeno. A personagem, como postula Furtado em *A construção do fantástico na narrativa* (1980), por exemplo, deve incluir-se em um extrato social que goze de credibilidade frente à sociedade à qual pertence. Deste modo, geralmente, a personagem fantástica faz parte de uma elite intelectual e cultural, o que a torna suficientemente respeitável para que, quando do encontro com o fenômeno, sua palavra seja levada em consideração mesmo que os acontecimentos pareçam virtualmente impossíveis.

É o que se verifica em "O sinaleiro", de Dickens. Na história, o narrador visita repetidas vezes um sinaleiro – um funcionário responsável por avisar os trens sobre perigos na ferrovia – em seu posto, que se localiza próximo a um túnel, em um local isolado, situado entre dois enormes paredões de pedra. O homem parece atormentado e alega ter premonições sobre acidentes na ferrovia. Ele conta suas premonições, que se constituem pelo som de batidas de sinos sem que eles estejam realmente tocando e a visão de um espectro próximo ao túnel. Pouco tempo após cada aparição, trágicos acidentes ocorreram. Uma semana antes da visita do narrador, o espectro havia tornado a aparecer ocasionalmente e o

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30282

sinaleiro demonstra-se aflito com a possibilidade de um acidente que ele sente não poder evitar. Por fim, o próprio trabalhador morre em um acidente na ferrovia. Embora o sinaleiro seja um homem humilde, ele não é descrito como supersticioso e revela, além do interesse por línguas e do estudo autodidata de matemática, uma educação formal: "Quando moço [...] fora um estudante de filosofia natural e assistira a palestras" (DICKENS, 2004, p.302).

Em *Feriado de mim mesmo*, temos também um protagonista, escritor e tradutor, pertencente a uma elite intelectual no Brasil de nossos dias e plenamente condizente com as definições de Furtado e Malrieu. Outra relação entre "O sinaleiro" e *Feriado* que possui influência direta sobre a constituição da personagem fantástica é o isolamento social que, em um, se dá por questões profissionais e geográficas e, em outro, voluntariamente através da escolha de morar sozinho e evitar se relacionar com outras pessoas mesmo em meio a uma grande cidade. Em ambos os casos, as personagens estão distantes do mundo do trabalho tradicionalmente conhecido, não tendo de lidar diretamente e diariamente com chefes e colegas, por exemplo: "Se o personagem é a esse ponto privado de qualquer laço social, é porque o fantástico visa um indivíduo desligado de toda determinação exterior, uma espécie de homem em si mesmo" (MALRIEU, 1992, p.57- tradução nossa)[2].

Também por essa mesma razão, a personagem fantástica vive ainda um isolamento intelectual e afetivo. Em *Feriado*, toda a família de Miguel mudou-se para a Argentina e ele vive sozinho em seu apartamento sem receber qualquer companhia de amigos ou

2 Si le personnage est à ce point privé de toute attache sociale, ce parce que le fantastique envisage toujours un individu coupé de toute détermination extérieure, un sorte d'homme en soi.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30282

amantes. Não há ninguém com quem a personagem possa discutir assuntos filosóficos ou mesmo cotidianos, não há debate intelectual. Convém notar que, apesar da presença da internet no romance, ela exerce um papel altamente pontual, não servindo para que o protagonista troque mais que alguns e-mails com sua família e com Thomas, a quem, no momento da correspondência, ele considera ser sua consciência materializada. Miguel também deixa claro que, embora em alguns momentos pareça sentir falta de uma companhia, não possui qualquer intenção de se relacionar afetivamente com alguém: "Se o interesse era sexo, poderia conseguir a qualquer hora. Numa esquina qualquer, na avenida Farrapos, pela Internet, nos bares, na noite, num gole a mais, ou num gole a menos. Não precisava fazer promessas, nem trocar telefones" (NAZARIAN, 2005, p.23). Essa solidão é emblemática do fantástico e podemos pensar, ainda, no relacionamento que Miguel tem com Thomas e do qual se esquece completamente. Se a solidão não existe, ela é criada haja vista que "[o] fenômeno separa até os casais mais unidos" (MALRIEU, 1992, p.59 - tradução nossa)[3]. O fenômeno se interpõe entre a personagem e qualquer relacionamento com outras pessoas, gerando um inevitável isolamento.

Em "The phantom 'rickshaw", de Rudyard Kipling (1888-1890), o fenômeno desempenha o mesmo papel de separar o casal. Na história, Pansay, um inglês vivendo na Índia, envolve-se com uma mulher casada, senhora Wessington, e ela por ele se apaixona. Passado um tempo, Pansay perde o interesse pela mulher, mas ela não deixa de procurá-lo, a fim de uma reconciliação. Posteriormente, o rapaz se apaixona por uma jovem e eles se

3 Le phénomène sépare les couples les plus unis.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30282

tornam noivos. A senhora Wessington, que já definhava por conta do desdém de Pansay, acaba falecendo e o jovem começa a ter visões suas justamente quando decide comprar um anel de noivado para sua amada. A falecida surge sempre do mesmo modo que o antigo amante a vira pela última vez, sentada em seu riquexó – carruagem puxada por trabalhadores, comum na Índia – e fala as mesmas palavras que havia dito em seu último encontro. Pansay é cada vez mais afetado pelas aparições, até que isso ocasiona o término de seu noivado e, por fim, sua morte. Em suas últimas semanas de vida, Pansay passa a cavalgar e conversar com a aparição, sendo tido por louco pelas pessoas que o veem, isolando-se do mundo.

Mais um traço comum à personagem fantástica é a demonstração de certo ceticismo. É o que vemos em Pansay, do conto de Kipling, que afirma sobre seu próprio relato: "[d]ois meses atrás, eu teria repudiado e considerado louco ou bêbado o homem que se atrevesse a me contar algo assim" (1888-1890, p.9 - tradução nossa)[4]. É comum também que essa personagem, mesmo frente aos maiores indícios, busque possíveis explicações naturais para o acontecimento, pois "a demonstração de uma certeza absoluta da existência da fenomenologia insólita poderá contribuir para remeter a narrativa para o maravilhoso" (FURTADO, 1980, p.103). Deste modo, a narrativa fantástica visa simular um esgotamento de alternativas para que a personagem possa, em alguns casos, aceitar o insólito, ou, em outros casos, se manter em dúvida. Esse papel pode ser inteiramente conduzido pelo protagonista ou, raras

4 Two months ago I should have scouted as mad or drunk the man who had dared to tell me the like.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30282

vezes, diluído entre este e um ou mais personagens secundárias como ocorre no conto de Kipling. Pansay não demora muito para se entregar à ideia de que suas visões são realmente manifestações da falecida amante. O doutor Heatherlegh, no entanto, mantém o diagnóstico de que tudo não passa de uma ilusão e o jovem é gradualmente persuadido por essa noção: "eu me tornei mais e mais inclinado a aceitar a teoria de Heatherlegh de que tudo não passava de uma 'ilusão espectral' relacionada a olhos, cérebro e estômago" (KIPLING,1888-1890, p.22 - tradução nossa)[5]. Pansay concorda com essa versão até que o tratamento do médico se prova infrutífero e ele aceita de vez a sobrenaturalidade do fenômeno.

Um expediente diferente é utilizado em *Feriado*, visto que personagens secundárias tem pouquíssimo espaço no livro. É o próprio Miguel com suas conjecturas e suposições que proporciona o questionamento do fenômeno. Miguel se esforça por elaborar uma série de explicações para os acontecimentos considerando desde possíveis descuidos seus até a invasão de um funcionário do Inmetro, cujo pátio se situa em frente à janela de seu quarto. Tendo, aparentemente, analisado todas as interpretações plausíveis, Miguel parte então para uma explicação sobrenatural: a materialização de sua consciência. O que só chegamos a saber depois é que Miguel ignorou e continua a ignorar, mesmo ao fim do romance, o apagamento completo de seu namorado da memória. O que notamos nesse percurso é que há a tentativa de aparentar esgotamento das possibilidades naturais apoiada em um honesto exercício intelectual por parte da personagem. Lembramos, aqui,

5 I became more and more inclined to fall in with Heatherlegh's "spectral illusion" theory, implicating eyes, brain and stomach.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30282

do que Furtado (1980) chama de *falsidade verossímil* e Bessière (1974) de *falsidade intelectual*; sobre o assunto, a pesquisadora francesa diz que o fantástico "faz da ilusão a maneira de conferir certa inocência [...] a constantes espantos e surpresas; ele reconstrói um ato de descoberta" (BESSIÈRE, 1974, p.29 - tradução nossa)[6]. Sendo assim, Miguel não aceita de imediato a sobrenaturalidade do fenômeno, mas é levado a conclusões nesse sentido de forma aparentemente inevitável. A personagem "descobre" o sobrenatural a partir de indícios da realidade que contradizem mesmo as expectativas dos mais céticos e, assim, conforme dito por Malrieu, revela seus próprios limites.

Convencido da materialidade da manifestação meta-empírica, o protagonista pode recorrer a outras personagens a fim de obter comprovação ou auxílio no enfrentamento do problema. Acontece que, como vimos em "The phantom 'rickshaw", na maioria das vezes, seu relato é tido como algum tipo de ilusão, o que pode, de início, levá-lo a duvidar de suas convicções, mas, por fim, acaba por conduzir ou reconduzir o protagonista a seu isolamento social.

Em "O caso do finado Mr. Elvesham", de H. G. Wells, temos um exagero dessa situação, em que a personagem principal recorre a diversas pessoas e acaba interditada como insana devido a seu relato. No conto, o jovem Edward George Eden é abordado por um velho e rico filósofo de nome Egbert Elvesham que diz estar à procura de um jovem íntegro e de boa saúde para deixar a ele toda sua fortuna. Eden é logo persuadido a aceitar os termos de Elvesham para herdar os seus bens, o que consistia no escrutínio de sua vida

6 fait de l'illusion le moyen de rendre une certaine naïveté [...] à d'incessants étonnements et surprises; il reconstruit une activité de découverte

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30282

pessoal e na realização de diversos exames médicos. Finalmente, os dois selam o acordo em um jantar, durante o qual o filósofo oferece a Eden uma bebida em que é colocado um pó rosado. Mr. Elvesham ainda entrega ao jovem, antes de se despedirem, outro pó que deve ser consumido antes de dormir para que ele não sofra com dores de cabeça no dia seguinte. Eden toma o pó com água e, no dia seguinte, acorda no corpo do filósofo. Desesperado, tenta buscar auxílio, mas é contido pelos próprios funcionários da casa de Elvesham, onde se encontra: "Ninguém acredita em mim. Sou tratado como um demente e, mesmo agora, mantido sob vigilância" (WELLS, 2013, p.411). Escrever o relato é, para Eden, uma forma de provar sua lucidez e reconstituir tudo o que passou, uma forma de contar para o mundo a história em que ele acredita piamente e obter, talvez, a simpatia e solidariedade de alguém.

Embora não da forma extrema como é abordada no conto de Wells, uma situação parecida ocorre em *Feriado de mim mesmo* quando Miguel chama a polícia com o objetivo de capturar o invasor que ele acredita estar em sua casa. Miguel teve sérios indícios de que havia alguém no apartamento, no entanto, quando a polícia chega, não há ninguém além do protagonista. Os policiais inspecionam o apartamento, mas não encontram invasor algum e saem de lá convencidos de que tudo não passou de um delírio. Miguel é, assim, posto em descrédito frente a uma forte instituição social, aprofundando seu isolamento: "Fora longe demais. Chamara os policiais. E continuava sem respostas, ameaçado, tendo de se defender sozinho de uma ameaça sem rosto" (NAZARIAN, 2005, p.94).

Essa cena, aliás, está profundamente relacionada ao caráter de *thriller* assumido por *Feriado* e denuncia a hibridização

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30282

sofrida pelo fantástico ao longo do tempo. Durante boa parte da história, temos a ideia de que Miguel, uma pessoa extremamente comum e sem grandes problemas, enfrenta um invasor em seu apartamento, característica típica da trama policial. Acontece que, logo, essa percepção muda especialmente pelo posicionamento da personagem. Como diz Malrieu, no romance policial, temos

> um herói, fenomenal como deve ser por definição, confrontado com um fenômeno, de modo que testemunhamos uma espécie de luta maniqueísta entre o herói fenomenal [...] e o fenômeno, e não à dialética do personagem e do fenômeno constitutivos do conto fantástico. (1992, p.67 - tradução nossa)[7]

Heróis como Sherlock Holmes estão em um nível acima daqueles que enfrentam, seja intelectualmente, seja moralmente ou, ainda, em termos de controle e poder; eles são plenos em si e "caçam" o fenômeno em uma clara luta do bem contra o mal. Miguel inicia o romance de um modo muito próximo a esse herói fenomenal, mas se mostra gradualmente mais problemático e é do confronto entre suas ações e as de Thomas que se dá o desenvolvimento da história. A relação entre personagem e fenômeno no fantástico é muito mais complexa do que a simples dinâmica "caça e caçador", é o confronto instável entre dois mundos que se chocam e se transformam continuamente.

É a partir desse confronto que uma nova verdade se apresenta a Miguel e aprofunda a fragmentação de sua personalidade. A

7 un héros, phénoménal comme il se doit par définition, confronté à un phénomène, de sorte que nous assistons ici à une sorte de lutte manichéenne entre le héros phénoménal [...] et le phénomène, et non à la dialectique du personnage e du phénomène constitutive du récit fantastique.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30282

cada nova interação, ele se distancia mais e mais de sua posição inicial na história e adentra um universo de paranoia e loucura. A projeção da própria consciência no fenômeno é justamente um grande indicativo desse sentimento de perda do "eu". Sentindo-se incapaz de vencer seu adversário e considerando já impossível a vida em seu apartamento, então, Miguel tenta fugir tal qual o faz a personagem-título de "William Wilson", de Edgar Allan Poe (2016). Nessa história, o narrador se revela uma pessoa aproveitadora e de poucos escrúpulos que se vê às voltas, desde a infância, com um outro que possui o mesmo nome que o seu, tem a mesma aparência e até nasceu no mesmo dia. O rival se contrapõe constantemente ao narrador fazendo com que este se sinta, não raramente, constrangido. O outro persegue William Wilson por toda a vida adulta expondo-o a situações cada vez mais vergonhosas até que sua reputação se torna tão humilhante que ele decide fugir para outros países, sem, entretanto, conseguir escapar de seu perseguidor que sempre o encontra onde quer que vá, até seu último enfrentamento. De forma parecida, Miguel tenta fugir para a Argentina, mas acaba retornando ao apartamento para seu confronto final com Thomas. No momento do confronto, em ambas histórias, temos um ápice de loucura, pois esta é "uma das formas mais extremas da perda de identidade" (MALRIEU, 1992, p.71 - tradução nossa)[8] típica da personagem fantástica.

Nesse ponto, Miguel e Wilson discutem com seus opositores e se aproximam, finalmente, de um conhecimento inesperado de si mesmos. Thomas revela que ele é, de fato, outro: "Eu voltei de viagem e o apartamento estava esta zona. Voltei e você mal reparou em mim.

8 une des formes les plus extrêmes de la perte d'identité.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30282

Não sei se você encontrou outra pessoa. Não sei se você exagerou nas drogas. Só sei que você precisa de um tempo pra pensar, e eu também" (NAZARIAN, 2005, p.136-137). Thomas levanta, ainda, a possibilidade de que Miguel tenha enlouquecido. Da mesma maneira, Wilson revela ao narrador – que está bêbado nesse momento e, portanto, em estado alterado de consciência tal como, possivelmente, Miguel – que eles são, na verdade, a mesma pessoa. A realidade é entregue, pelo fenômeno, às personagens, revelando suas falhas. Em algumas narrativas, como "The phantom 'rickshaw", em que Pansay percebe seus equívocos e abraça seu destino, isso é suficiente para que a personagem atinja um novo nível de consciência. Em outras, como o conto de Poe e o romance de Nazarian, esse desfecho não se realiza: "[O] personagem nem sempre acessa a consciência desta revelação" (MALRIEU, 1992, p.72-73 - tradução nossa)[9].

Assim, tentando assassinar o outro, Wilson assassina a si mesmo. Por sua vez, tentando assassinar uma parte de si, Miguel assassina um outro. Em ambos os casos, a morte representa o fim de toda uma realidade que as personagens negam sobre si mesmas. Os erros de Wilson e os fracassos de Miguel – cujo namorado era um escritor de sucesso, enquanto ele era um tradutor sem nenhum prestígio, além de aspirante a autor –, são banhados em sangue e negação. A negação das próprias falhas de caráter, no caso de Wilson, e a negação da própria homossexualidade, no caso de Miguel. A personagem de Poe quer destruir a fração de seu ser que acusa sua responsabilidade pelos próprios malfeitos. A personagem de Nazarian quer destruir o objeto de seu desejo na esperança de que, assim, possa destruir o próprio desejo.

9 le personnage n'accède pas toujours à la conscience de cette révélation

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30282

2. THOMAS

Chegamos, então, ao fenômeno, que é mais que um simples evento ou acontecimento, embora seja muitas vezes assim chamado. Trata-se de uma presença robusta e pulsante na narrativa fantástica que dialoga com o protagonista em um rito de desvelamento da realidade. É justamente a partir de sua origem aparentemente não-natural que o fenômeno possibilita à personagem fantástica a descoberta de uma nova leitura de mundo. Ainda assim, de início, o fenômeno mantém um caráter bastante comum em muitos de seus aspectos, assemelhando-se àquilo que consideramos humano: "O fenômeno não apresenta, à primeira vista, nada de inquietante em si mesmo" (MALRIEU, 1992, p.81 - tradução nossa)[10]. Ele também não demonstra qualquer evolução ao longo da história, o que muda é a percepção da personagem a seu respeito. Thomas, de *Feriado de mim mesmo*, é a perfeita representação dessa configuração narrativa. Suas intervenções iniciais na história – a escova de dentes, o frango comido, etc – são pouco ou nada ameaçadoras. Além disso, de início, Miguel o percebe como um intruso de carne e osso, um invasor, e só depois avança na direção de uma concepção sobrenatural desse fenômeno. No fim, Thomas era apenas um homem como outro qualquer e nenhuma de suas características se altera, seja no sentido de não se tornar sobrenatural, seja no sentido de não ocorrer qualquer mudança em sua personalidade ou percepção de mundo. Enquanto Miguel se transforma do que parecia ser um jovem independente e pouco sociável para um territorialista paranóico, Thomas permanece o mesmo que era desde o início da narrativa.

10 Le phénomène ne présente à première vue rien d'inquiétant en soi.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30282

The picture of Dorian Gray, de Oscar Wilde (2015), brinca com essa situação, trazendo um fenômeno que, aparentemente, se modifica enquanto a personagem permanece inalterada. Na história, Basil Hallward pinta o retrato de Dorian, um belíssimo jovem por quem o pintor sente grande admiração. Surge, então, Lorde Henry Wotton, amigo de Basil, que incute em Dorian uma série de pensamentos antes ocultos a ele, especificamente em relação à brevidade de sua beleza. Com isso, Dorian sofre um choque de realidade e deseja que o retrato receba as marcas do tempo em seu lugar: "Se fosse eu a permanecer para sempre jovem e o retrato a envelhecer! Por isto – por isto – eu daria qualquer coisa!" (WILDE, 2015, p.26 - tradução nossa)[11]. Seu desejo parece se realizar posto que, por mais que os anos passem e sua personalidade se torne cada vez mais cruel e distorcida, sua beleza não se esvanece enquanto a imagem no quadro parece receber as transformaçõesque a ele caberiam. A trama caminha com base nessas transformações até que Dorian, na tentativa de destruir o quadro e livrar-se daquela imagem que denunciava a corrupção de sua alma, acaba perdendo a própria vida. Por esse resumo, percebemos que, na verdade, embora fisicamente as alterações sejam invertidas, é a personalidade da personagem que se altera, enquanto a condição sobrenatural do retrato permanece até o fim do romance. De qualquer modo, Dorian também carrega algo de fenômeno já que é uma parte dele que se deposita na imagem e é um aspecto da imagem que ele toma para si. Da mesma maneira, Miguel também carrega uma parte de Thomas posto que os dois eram namorados e extremamente parecidos fisicamente. Além

11 If it were I who was to be always young, and the picture that was to grow old! For that – for that – I would give everything!

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30282

disso, é através dos olhos do protagonista que experimentamos o acontecimento que, no fim, descobrimos ser uma ilusão, ou seja, o fenômeno se dá a partir da percepção de Miguel e, portanto, é ele próprio também o fenômeno.

Como coloca Malrieu, nota-se, assim, que o fenômeno é uma projeção da personagem, representando, no romance de Wilde, a materialização da maior aspiração de Dorian, a juventude eterna. Já em *Feriado*, inversamente, o fenômeno representa o maior temor de Miguel, sua homossexualidade, visto que, no final do livro, Miguel se nega a acreditar que seja homossexual mesmo diante de diversas provas apontadas por seu advogado. Thomas, seria, assim, como já dissemos, a materialização do desejo homossexual reprimido por Miguel. Mesmo se considerarmos a dificuldade do protagonista em lidar com a interação humana, buscando e rejeitando a solidão ao mesmo tempo, tudo parece sempre retornar a um mesmo problema que é a convivência consigo mesmo, principalmente com aquilo que se é e não com aquilo que se gostaria de ser: "E se via trancado naquela vida. Trancado naquele apartamento, condenado a si próprio. Sem ter por que dormir, nem tampouco por que acordar. Livre e condenado, condenado às suas próprias escolhas" (NAZARIAN, 2005, p.104). A dificuldade de aceitação do "eu" inviabiliza a Miguel a aceitação do outro, especialmente a parte de si que ele percebe nesse outro, nesse seu duplo.

O duplo, aliás, é um tema central no romance de Nazarian e exprime muito sobre o fenômeno, especialmente no que diz respeito a seu caráter conflitivo. Segundo Berenice Sica Lamas, o duplo se manifesta através de uma variada gama de representações como a sombra, o sósia ou a alma e "[c]onstrói-se através de processos

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30282

como cisão do eu, metamorfose e narcisismo, que aparecem nas diferentes representações" (2004, p.47). Tanto o primeiro quanto o terceiro processo se revelam claramente em *Feriado* posto que Miguel é um ser fragmentado, perdido entre seus desejos, memórias e medos, mas é também um homem cujo namorado carrega com ele uma semelhança perturbadora, denunciando uma relação inegavelmente narcisista. Reconhecendo a grande multiplicidade e mutabilidade do duplo ao longo do tempo e nos mais diversos gêneros literários, Adilson dos Santos afirma:

> A única coisa que, seguramente, pode-se dizer é que, independentemente da diversidade de realizações e representações, as histórias de duplo geralmente apresentam uma face invariável de impasse, propiciadora de um sentimento de insegurança e mistério, nem sempre totalmente decifrável, nem sempre de compreensão plena. (2009, p.54)

É justamente esse aspecto desafiador que torna o duplo tão conveniente à literatura fantástica, permitindo a inserção de uma instabilidade única, tão adequada a esse tipo de narrativa. Ocorre que, mesmo sendo um tema historicamente recorrente na literatura mundial e profundamente ligado à subjetividade, no fantástico, o duplo assume um caráter ainda mais introspectivo, "o tema é fortemente interiorizado, e ligado à vida da consciência, das suas fixações e projeções [...], da duplicação obscura que cada indivíduo joga para trás de si, na sua sombra" (CESERANI, 2004, p.83).

Feriado de mim mesmo comprova essa teroria. Tudo o que se passa na história está diretamente ligado aos pensamentos, sentimentos e emoções de Miguel, tudo é parte da sua vida mental,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30282

mesmo aquilo que, a princípio, não deveria ser. Thomas é tragado, no livro, pela mente perturbada de Miguel e acaba se tornando uma simples manifestação de sua consciência ao invés de um ser humano. Sua humanidade só é indicada quando a polícia prende Miguel por seu crime e reconhecida depois, no epílogo, quando o protagonista é confrontado por seu advogado. Durante a maior parte da trama, esse duplo é a projeção dos medos de Miguel, seja esse o medo de ter seu espaço invadido, o medo de aceitar sua sexualidade ou, ainda, o medo de ficar sozinho que a personagem revela quando consome seu outro: "Você vai correr dentro de mim. Vai estar sossegado em minhas veias, em meu coração. Não se preocupe, eu nunca vou abandonar você. Agora somos um só, como sempre deveríamos ter sido. Você nunca deveria ter se afastado de mim" (NAZARIAN, 2005, p.142). A luta por completude, no entanto, é justamente o que leva à sua desgraça final.

Padrões similares são encontrados em obras já mencionadas nesse trabalho como "William Wilson" e *The picture of Dorian Gray*. Comumente notamos um impulso destrutivo que é, na verdade, a busca pela recuperação do próprio eu, a exemplo do que se passa em "O Horla", de Guy de Maupassant (2016), em que o narrador-personagem escreve em seu diário sobre uma presença invisível que o assombra e lhe causa um inexplicável mal-estar. A luta por aprisionar e aniquilar essa força desconhecida que perturba sua relação, antes aparentemente harmônica, com o local habitado escalona até levá-lo, por fim, a incendiar a própria casa com todos os empregados dentro. Esse ser inalcançável, a quem o narrador chama de Horla, no entanto, não perece no incêndio, o que leva a personagem a uma única conclusão: "sem dúvida... ele não

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30282

está morto... Então... então... vai ser preciso que eu me mate!" (MAUPASSANT, 2016, p.277). Em todos esses textos, nota-se a figura de um duplo, seja ele um sósia, uma pintura ou um ser intocável, e, em todos os casos, a personagem busca, mais cedo ou mais tarde, a destruição desse outro que atormenta sua vida. Essa destruição, porém, culmina na ruína de si mesmo ou, como ocorre no conto de Maupassant, na compreensão de que não há outra saída senão tirar a própria vida. A completude jamais é alcançada.

Antes da destruição do fenômeno, no entanto, se é que ela ocorre, têm-se a percepção de que ele é indestrutível. Miguel busca, por vezes e em vão, confrontar diretamente Thomas, chegando a tentar envenená-lo, mas o fenômeno parece sempre lhe escapar no último segundo: "Passava por debaixo da porta. Escorria pelo ralo. Corria pelo fio do telefone, do interfone" (NAZARIAN, 2005, p.91). O outro invade seu espaço, o observa, o incomoda, mas não se revela e é isso que lhe confere um caráter ainda mais perturbador. Apesar de seus atributos aparentemente sobre-humanos, "o fenômeno não precisa intervir concretamente. Ele só precisa estar lá e observar" (MALRIEU, 1992, p.95 - tradução nossa)[12], como vemos em "O Horla". Em diversos momentos, o narrador do conto de Maupassant se sente vigiado e perseguido mesmo que esteja completamente sozinho: "De repente, achei que estava sendo seguido, que andavam atrás de mim, bem perto, quase me tocando. Virei-me bruscamente. Estava sozinho" (MAUPASSANT, 2016, p.255). O fenômeno é maior que a personagem, parece habitar um espaço-tempo muito além de sua compreensão e revela constantemente sua falibilidade.

12 Le phénomène n'a pas besoin d'intervenir concrètement. Il lui suffit d'être là, et de regarder.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30282

Na dialética da personagem e do fenômeno, se estabelece uma evidente relação de atração e repulsa. A personagem é inevitavelmente seduzida pelo fenômeno e o procura, mesmo que inconscientemente, como Alphonse procura o dedo da Vênus para depositar seu anel de casamento no conto "A Vênus de Ille", de Mérimée (2016). No momento em que isso ocorre, Alphonse estava jogando péla – um ancestral do jogo de tênis –, mas sente que o anel de diamantes que trazia no dedo, e que entregaria à noiva na hora do casamento, estava atrapalhando seu jogo. Decide, então, retirar o anel do dedo e, ao invés de entregá-lo ao narrador-personagem que se precipita para recebê-lo, vai até a estátua da Vênus e o coloca em seu dedo anelar. O ato impensado cria uma inquebrável ligação entre o jovem e a estátua. Logo depois, Alphonse tenta recuperar seu anel e, portanto, desvincular-se do fenômeno, mas isso já não é possível: "O dedo da Vênus está contraído, dobrado; ela aperta a mão, compreende?... É minha mulher, ao que parece, já que lhe dei meu anel... Ela não quer mais devolvê-lo" (MÉRIMÉE, 2016, p.134). Por fim, Alphonse é assassinado e, embora as circunstâncias da morte permaneçam obscuras ao fim da narrativa, uma das sugestões é de que a própria estátua tenha lhe tirado a vida numa espécie de sombria consumação de seu casamento.

Miguel também vive esse caso de amor e ódio com Thomas. Embora não se tenha conhecimento, no início da história, sobre a relação amorosa entre os dois, esse é um fator que indica a atração sentida pelo protagonista em relação ao outro. Miguel namorou Thomas e, portanto, o desejava. Mesmo sem qualquer lembrança de quem seja o invasor, a personagem o busca de forma incessante. Não há tentativa de fuga, mas de encontro – ou reencontro. Após

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30282

ficar face a face um com o outro e Miguel se convencer de que Thomas é apenas parte da sua consciência, eles finalmente se unem por meio do sexo:

> Então sentiu os braços por trás, ao redor do seu corpo. Um beijo na nuca, o mesmo arrepio. Ele vinha e abraçava a si mesmo. Ele se agarrava e lhe dava um beijo. Virou-se e olhou nos seus olhos. Fechou-os e sentiu seu hálito. Sua barba crescendo, assim como seu membro. Sua língua em sua língua, seus lábios em seus lábios; mergulhou num beijo quente e se entregou. (NAZARIAN, 2005, p.116)

No dia seguinte, todavia, Miguel rejeita novamente Thomas, tenta fugir, mas retorna e, por último, aniquila o fenômeno e, de certo modo, a si mesmo. A repulsa nunca é suficiente para impedir que personagem e fenômeno compartilhem uma última comunhão e só então, enfim, cheguem ao término de sua relação, geralmente pelo extermínio de um deles ou de ambos. Mas por que o fenômeno incomoda tanto a personagem?

Em *Feriado de mim mesmo*, quando Miguel conversa com seu advogado, este lhe questiona diversas vezes quanto ao real motivo do assassinato, mas não se convence com os pequenos acontecimentos expostos pelo cliente, como a escova no banheiro e o arquivo em seu computador. O que ocorre é que, como afirma Furtado, diferentemente do que vemos no maravilhoso, "o Sujeito do fantástico [que é o fenômeno] é negativo" (1980, p.97). Considerando a posição do protagonista na história, o fenômeno não surge para ajudar a personagem, mas para atrapalhar, para se contrapor, para invadir seu espaço. O sósia do narrador de "William Wilson" arruína seus planos e, por isso, é negativo em

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30282

relação ao protagonista por mais imorais que sejam os planos deste. Assim, Thomas se torna um opositor para Miguel no momento em que adentra seu apartamento e ali habita. Por isso mesmo, não é uma ação concreta contra a personagem que a leva a desejar destruir o fenômeno, mas sua simples presença, sua existência que contraria aquilo que a personagem toma como mais precioso em sua vida. Nesse sentido, muitas vezes, como se passa em *Feriado*, o protagonista é somente uma vítima aparente, pois "[m]esmo que o fenômeno represente, indiscutivelmente e sem ambiguidade, um perigo evidente para o indivíduo ou para o grupo, ele permanece, contra todas as aparências, uma vítima" (MALRIEU, 1992, p.103 - tradução nossa)[13]. O inocente Thomas perde a vida sem possuir qualquer culpa e sem entender de fato a razão, simplesmente porque sua própria existência o coloca em contradição à existência de Miguel.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A interação entre personagem e fenômeno, mesmo quando estas duas instâncias se encontram circunscritas em uma mesma figura e independente da perspectiva teórica adotada, se prova fundamental à constituição da narrativa fantástica. Essa interação vai muito além de um simples embate superficial e penetra profundamente na psicologia da personagem, causando transformações inesperadas e irreversíveis.

Feriado de mim mesmo se apropria dessa lógica ao contrapor uma personagem reclusa como Miguel a um outro que lhe invade um

13 Même lorsque le phénomène représente sans conteste et sans ambiguïté un danger évident pour l'individu ou pour le groupe, il n'en reste pas moins, contre toute apparence, une victime.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30282

espaço íntimo, cuidadosamente preservado de qualquer influência externa, acarretando em sérias transformações em sua natureza. Devido à sua posição social, a personagem ganha credibilidade frente ao leitor, o qual é levado, então, pela construção narrativa, a adotar seu ponto de vista, confiando no caráter aparentemente sobrenatural da manifestação enfrentada. Após o fim do romance, ao reavaliar as ações de personagem e fenômeno, se torna evidente que Thomas não se constitui em mais que uma ameaça ilusória e que o impacto de sua presença não reside em uma suposta intangibilidade, mas na duplicidade que ele representa. Thomas é uma parte de Miguel que ele insiste em negar, a prova concreta de um, ao mesmo tempo, temor e desejo: a sexualidade por ele reprimida. Deste modo, ainda que a personagem se recuse a reconhecer até o último momento a real natureza do outro, o contato entre ambos revela as contradições entre as diferentes facetas de Miguel, opondo a orientação heterossexual e o estilo de vida isolado com que a personagem se apresenta no início do romance à orientação homossexual e o estilo de vida mais sociável de quem partilha de um relacionamento amoroso.

Considerando essas observações e, ainda, a análise comparativa entre o romance de Nazarian e as diversas obras do século XIX aqui mencionadas, concluímos que *Feriado de mim mesmo* apresenta claramente a dialética entre personagem e fenômeno postulada por Malrieu, nos indicando sua possível cincunscrição no universo das narrativas fantásticas. Deste modo, este trabalho se estabelece como uma pequena parte do que pode vir a ser uma análise mais longa e detalhada do romance em questão, na qual se possa verificar mais a fundo as intersecções entre os procedimentos e temas típicos do fantástico e a obra de Santiago Nazarian.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30282

REFERÊNCIAS

BESSIÈRE, Irène (1974). *Le récit fantastique*: la poétique de l'incertain. Paris: Larousse.

CESERANI, Remo (2006). *O fantástico*. Nilton Cezar Tridapalli (Trad.). Londrina: Eduel.

DICKENS, Charles (2004). "O sinaleiro". In: CALVINO, Ítalo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX*: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano. São Paulo: Companhia das Letras.

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

JAMES, Henry (2005). "A volta do parafuso". In: MANGUEL, Alberto (Org.). *Contos de horror do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras.

KIPLING, Rudyard (1888-1890). "The phantom 'rickshaw". In: *The phantom 'rickshaw and other tales*. Allahabad: A. H. Wheeler & Co.

MALRIEU, Joël (1992). *Le fantastique*. Paris: Hachette.

MAUPASSANT, Guy (2016). "O horla". In: COSTA, Flávio Moreira da (Org.). *Os melhores contos* fantásticos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

MERIMÉE, Prosper (2016). "A Vênus de Ille". In: COSTA, Flávio Moreira da (Org.). *Os melhores contos* fantásticos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

NAZARIAN, Santiago (2005). *Feriado de mim mesmo*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil.

POE, Edgar Allan (2016). "William Wilson". In: COSTA, Flávio Moreira da (Org.). *Os melhores contos fantásticos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

SANTOS, Adilson dos (2009). Um périplo pelo território duplo. In: *Revista Investigações*. Recife, 22(1), 51-101.

TODOROV, Tzvetan (1975). *Introdução à literatura fantástica*. Maria Clara Correa Castello (Trad.). São Paulo: Editora Perspectiva.

WELLS, Herbert George (2013) "O caso do finado Mr. Elvesham". In: CASARES, Adolfo Bioy; BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina (Orgs.). *Antologia da literatura fantástica*. São Paulo: Cosac Naify.

WILDE, Oscar (2015.). *The Picture of Dorian Gray*. New York: Barnes & Noble.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30301

14

UMA LEITURA ALEGÓRICA DA UNIFORMIZAÇÃO DAS IDENTIDADES ATRAVÉS DA FIGURA DOS SÓSIAS EM FIGUEIREDO E SARAMAGO

Fernanda Martinez Tarran (UEL)

Recebido em 03 set 2017.
Aprovado em 24 out 2017.

Fernanda Martinez Tarran é Graduada em Direito (2006) e Especialização em Direito Civil e Processo Civil (2008), ambas pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Graduada também em Letras/Inglês (2017) pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) - campus Apucarana. Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Estadual de Londrina (2017). Atualmente é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina e trabalha como professora colaboradora na Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) - Campus Apucarana.

Resumo: O presente trabalho pretende proceder a uma leitura alegórica da uniformização das identidades por meio da figura dos sósias em duas obras literárias contemporâneas: "Nos olhos do intruso", de Rubens Figueiredo, e *O homem duplicado*, de José Saramago. Para isso, começamos por traçar um rápido histórico da mencionada figura literária, passando à análise de elementos do gênero fantástico que cercam o mito do duplo e à interpretação alegórica em torno da questão da identidade. Em seguida, após uma breve retrospectiva da história recente da identidade individual, analisamos o contexto das identidades culturais nos tempos pós-modernos e buscamos, nas

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30301

obras mencionadas, os elementos que se relacionam com o tema. Temos como objetivo mostrar como ambos os textos possuem características comuns que os encaminham à mesma ilustração alegórica.
Palavras-chave: Duplo; Sósia; Identidade; Fantástico.

Abstract: The present work intends to carry out an allegorical reading of the uniformity of identities through the figure of the double in two contemporary literary works: "Nos olhos do intruso", by Rubens Figueiredo, and "O homem duplicado", by José Saramago. With that intent, we begin by tracing a brief history of the aforementioned literary figure, passing to the analysis of some elements of the fantastic genre that surround the myth of the double and proceeding to the allegorical interpretation around the subject of the identity. Then, after a quick retrospective of the recent history of individual identity, we analyze the context of cultural identities in postmodern times and look at some elements in both literary works that relate to the theme. The intention is to show how both texts have common characteristics that lead to the same allegorical illustration.
Keywords: Double; Identity; Fantastic literature.

O SÓSIA

A temática do duplo vem acompanhando a humanidade há eras. Recurso insistentemente utilizado nos mais variados tipos de relatos e narrativas, a figura do duplo atravessou inúmeros períodos históricos e chegou à contemporaneidade, tendo-se perpetuado com sucesso na mitologia e na literatura. Sobre a presença do duplo nas lendas e mitos, a pesquisadora Nicole Fernandez Bravo afirma:

> A idéia da dualidade da pessoa humana – masculino/feminino, homem/animal, espírito/carne, vida/morte – revela uma crença na metamorfose (até

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30301

> mesmo na metempsicose) que implica uma certa ideia do homem como responsável pelo seu destino. (2000, p.262)

A figura dos sósias – aqueles que possuem entre si tamanha semelhança física que não é possível diferenciá-los – é frequentemente apontada como uma das primeiras formas do duplo na literatura. Para Bravo, o "gêmeo é aquele que conseguiu tornar visível no mundo seu duplo" (2000, p.264).

Já na Antiguidade clássica, o dramaturgo romano Plauto (ele mesmo um imitador dos gregos) consagrou os sósias em suas comédias *Anfitrião* e *Os Menecmos*. Tal é o pioneirismo de Plauto que o próprio termo sósia remonta a *Anfitrião*. Nessa comédia, o deus Júpiter toma emprestados os traços do protagonista Anfitrião para poder passar a noite com a esposa deste, enquanto o deus Mercúrio assume a identidade do escravo Sósia, de modo a poder dar cobertura a Júpiter na concretização do embuste. Quando os verdadeiros Anfitrião e Sósia retornam da guerra que os fizera ausentes até então, acabam por se deparar com os impostores. Esse é o mote para muitas confusões de identidade. Assim como, com base na obra de Plauto, o termo anfitrião adquiriu o sentido de "aquele que recebe em casa", o termo sósia passou a designar "cópia humana".

Historicamente, as narrativas que envolvem sósias valem-se da semelhança física entre duas pessoas para criar confusões e relatar casos de substituição e usurpação de identidade, geralmente servindo à comédia. Não faltam exemplos de retorno ao tema, bastante recorrente até o final do século XVI, quando, graças à concepção unitária do mundo, prevalecia a tendência à homogeneidade nas histórias de duplos (BRAVO, 2000, p.263).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30301

Shakespeare é o mais célebre dentre os muitos autores que retomaram o tema dos sósias. Em sua *Comédia dos erros*, uma adaptação de *Os Menecmos*, de Plauto, ele envolve não somente uma, mas duas duplas de sósias em sucessivas confusões de identidade.

Importa ressaltar que, até este momento, a duplicação aparece tão-somente como uma situação momentânea, que acaba sendo resolvida de modo a permitir que os sósias desfaçam a confusão no final. Em momento algum a identidade dos personagens é colocada em questionamento.

É com o advento do século XVII, quando se estabeleceu a relação binária sujeito-objeto e passou a imperar a concepção dialética do mundo, que o mito do duplo se atrelou ao pensamento da subjetividade (BRAVO, 2000, p.264). Interessa, neste ponto, a definição do crítico literário norte-americano Carl F. Keppler, mencionada por Bravo:

> ...o duplo é ao mesmo tempo idêntico ao original e diferente – até mesmo o oposto – dele. É sempre uma figura fascinante para aquele que ele duplica, em virtude do paradoxo que representa (ele é ao mesmo tempo interior e exterior, está aqui e lá, é oposto e complementar), e provoca no original reações emocionais extremas (atração/repulsa). De um e outro lado do desdobramento a relação existe numa tensão dinâmica. O encontro ocorre num momento de vulnerabilidade do eu original. (2000, p.263)

Trata-se, aqui, do duplo que se baseia na identidade fragmentada. O tema é frequentemente abordado nas obras que se ocupam do fantástico a partir do século XIX, e é empregado para representar de modo figurado e metafórico os conflitos do

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30301

indivíduo moderno. Bravo afirma que, modernamente, o duplo, mesmo quando representado por um outro que é externo ao original, se caracteriza pela interioridade – ou seja, o conflito que ele representa é de caráter eminentemente psicológico.

Entre as obras que abordam o tema do duplo e dos sósias, a narrativa "William Wilson", de Edgar Allan Poe, é das mais célebres. No conto, vemos o personagem principal às voltas com um sósia que o persegue por anos e que, no final, revela-se uma parte de si mesmo. Através dos recorrentes exemplos fornecidos pela literatura moderna, é possível constatar que o sósia permanece como tema literário do duplo. Porém, na esteira dos tempos modernos, os significados que lhe são atribuídos se tornaram mais diversificados, complexos e multifacetados.

O FANTÁSTICO E A ALEGORIA

É certo que o mito do duplo, em todas as suas formas e variações, apresenta grande afinidade com o gênero fantástico – e a modalidade dos sósias não é uma exceção.

Segundo Todorov (2008), o discurso fantástico se caracteriza por gerar inquietação através do relato de eventos de aparência sobrenatural e de fatos inexplicáveis por meio de nossas leis naturais. Ao longo da narrativa, tais ocorrências podem acabar sendo atribuídas ao sonho e à imaginação do personagem, bem como podem ser aceitas como parte de fenômenos que nos são desconhecidos. No entanto, o efeito fantástico decorre justamente da hesitação (por parte do leitor e, na maioria dos casos, também do protagonista) diante da natureza estranha do acontecimento sobrenatural. A linguagem fantástica busca sobrepor o inverossímil

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30301

à ordem racional e assim fazer com que o leitor oscile entre uma explicação racional e outra misteriosa; temos, assim, uma narrativa ambígua em que o leitor ideal não chega a um fim conclusivo. Assim, de acordo com Todorov:

> O fantástico, como vimos, dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da "realidade", tal qual existe na opinião comum. (2008, p.47-48)

Apresentamos, aqui, duas obras literárias da modernidade tardia que se utilizam de elementos do fantástico no tratamento do tema do duplo.

O conto "Nos olhos do intruso", de Rubens Figueiredo (2001), fornece um bom exemplo de literatura fantástica. Nele, o narrador-protagonista narra sua própria trajetória a partir do momento em que encontra no teatro uma pessoa igual a si, porém um pouco mais nova. Aos poucos, passa a assumir a identidade de seu sósia numa espécie de amálgama. Ao ser confundido com o duplo, o narrador toma para si a vida e a memória do outro. Quando, por fim, o jovem duplo morre, o protagonista passa a sentir-se ignorado e muda-se para outra cidade, onde conhece um sósia mais velho.

O conto conserva a ambiguidade até o final. A visão parcial proporcionada pela narrativa em primeira pessoa favorece a dúvida. Os fenômenos estranhos não são, em momento algum, elucidados segundo as leis do mundo natural; não há nada no texto capaz de refutar peremptoriamente a existência de um sósia ou a assunção de múltiplas identidades pelo protagonista. Ao mesmo tempo, não se pode ter a certeza de que esses episódios se situam no terreno do sobrenatural, como veremos adiante.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30301

Primeiramente, ambos os encontros com os duplos se dão em terrenos férteis para a ilusão: o teatro, espaço que alude à fantasia e à transformação, e uma barbearia cercada de espelhos, o que fortalece a possibilidade de que o protagonista estivesse influenciado por sua própria imaginação.

Depois do encontro com o sósia, algumas pessoas passam a relatar ter visto o narrador em locais onde ele não esteve. Diante dessa informação, seu primeiro impulso é a negação, que caracteriza a hesitação do protagonista ante o evento estranho. Após algum tempo, no entanto, ele se resigna a ouvir os relatos em silêncio e passa, pouco a pouco, e sem notar, a dar-lhes crédito.

O texto fornece, entretanto, diversas pistas de que a natureza incomum dos eventos narrados pode ser apenas fruto da imaginação do narrador: "[o]utros talvez não prestassem atenção. Outros talvez não encadeassem uma coisa à outra. Sei que, mesmo na vida mais banal, há lugar para tudo" (FIGUEIREDO, 2001, p.541). São coincidências, acontecimentos comuns e fortuitos, mas o protagonista enxerga desdobramentos, uma continuação a partir do primeiro evento, um sistema. No momento em que ele já se considera detentor de múltiplas identidades, passa a cumprimentar estranhos na rua, acreditando que será reconhecido:

> Arrisquei cumprimentar alguém que eu, com absoluta certeza, não conhecia. Após um instante de surpresa bem natural, [...] a pessoa respondeu ao meu cumprimento, de forma discreta. Sua expressão deu a entender que, naquele momento, não tinha tempo para conversar comigo como gostaria, e seguiu adiante. (FIGUEIREDO, 2001, p.542)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30301

Essa passagem pode ser vista como a descrição de um fato totalmente corriqueiro. Uma pessoa é cumprimentada por um desconhecido; reage com surpresa e, em seguida, ao perceber que foi confundida, tenta amenizar o mal-entendido educadamente, com um discreto cumprimento, desvencilhando-se da situação embaraçosa o mais rapidamente possível.

O narrador pode, portanto, estar distorcendo o significado de acontecimentos cotidianos de modo a extrair deles significados outros que corroborem a existência de um sósia cuja vida se comunicaria com a sua própria, agregando sentido a ela e expandindo-a.

Assim, ainda que o protagonista tenha passado a acreditar na essência sobrenatural dos fatos que o rodeiam, o leitor continua a hesitar. Persistem a dúvida e a perplexidade típicas do fantástico.

Na obra de Saramago, entretanto, o fantástico não sobrevive incólume até o fim da história. Em *O homem duplicado* (SARAMAGO, 2002), o autor vale-se de elementos do gênero fantástico para construir um ambiente de tensão e certo mistério, ao passo em que vai revelando mais detalhes sobre a existência de um suposto sósia do professor de História Tertuliano Máximo Afonso.

Afinal, se, segundo Todorov (2008), o gênero fantástico é aquele em que assistimos a um evento sobrenatural, estranho às leis conhecidas, que gera hesitação e dúvida, temos todos esses elementos presentes na primeira fase do romance, uma vez que a suspeita da existência de um sósia idêntico ao protagonista em todos os mínimos detalhes físicos (e até mesmo na data de nascimento) é algo sobremaneira espantoso e extraordinário. Até que o protagonista o encontre pessoalmente, subsiste a dúvida em

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30301

torno de sua existência – e da magnitude de sua semelhança física –, o que cria uma sensação de suspense.

Apesar disso, com o desenrolar da história, tal dúvida se extingue, já que a existência de um sósia é comprovada não somente pelos próprios duplicados, mas por suas respectivas companheiras. Confirma-se a natureza sobrenatural do evento. Poderíamos, com isso, querer situar a obra no terreno do maravilhoso, mas o mundo descrito por Saramago é excessivamente realista, banal e cotidiano – o que leva a crer que os elementos sobrenaturais presentes na obra não foram ali colocados com a intenção de evocar um universo distinto do nosso, mas de provocar uma interpretação alegórica (TODOROV, 2008, p.39-40).

Além disso, não se pode ignorar o fato de que o texto contido nas abas da edição de *O homem duplicado* (SARAMAGO, 2002), aqui utilizado como referência, explicita o significado alegórico a ser atribuído ao romance que o leitor tem nas mãos. O texto em questão esclarece que, ao compor a história, Saramago quis tocar "num dos aspectos mais desumanos da sociedade global, que, em sua ânsia uniformizadora, dissolve as singularidades numa cultura pretensamente universal" (2002).

Outra evidência que reforça a inclinação por uma explicação alegórica está no conjunto da obra do autor. Os romances recentes de Saramago retratam uma época de transformações que, para boa parte da humanidade, resulta em mais perdas que ganhos. Exemplos são *Ensaio sobre a cegueira*, cujos personagens perdem a visão, em uma alusão a um tempo em que todos parecem estar cegos, e *A caverna*, que traz artesãos que perdem seus empregos por não conseguirem sobreviver à sociedade de consumo.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30301

Em *O homem duplicado*, o que está realmente em tela é a perda de identidade em uma sociedade que cultiva a individualidade, mas, paradoxalmente, estabelece padrões estreitos de conduta e de aparência. É uma parábola da padronização que sofremos no mundo globalizado, e como ela conduz à perda de identidade.

A mesma interpretação pode ser estendida ao conto de Figueiredo, já que o problema da identidade é o cerne da narrativa – o que se evidencia na personalidade fragmentada do protagonista e no fato de que os personagens não têm nome.

O sujeito de "Nos olhos do intruso" não se concebe como uma unidade; pelo contrário, ele se afasta tanto de uma unidade que acaba por se transformar em um outro. Através da duplicidade, o narrador acrescenta outras identidades à sua identidade em crise. Ao abrir mão de uma personalidade nuclear, ele passa a viver o outro, e a ser, ao mesmo tempo, vários e nenhum.

Os simulacros de que se vale o autor são alternativas para ilustrar o caráter insubstancial de vidas inautênticas. Ele busca figurar o vazio e a pluralidade atuais, visto que uma das marcas da identidade pós-moderna é exatamente a falta de um centro identitário único, como será demonstrado adiante.

BREVE HISTÓRICO DA IDENTIDADE INDIVIDUAL

As características culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que antes nos forneciam um sólido posicionamento acerca de nossa própria identidade, vêm sofrendo contínuas mudanças nos tempos modernos. Por consequência, a identidade do homem pós-moderno também passa por uma crise de definição.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30301

Segundo Stuart Hall (2006, p.10-13), o conceito de sujeito moderno mudou em três pontos estratégicos durante o período que constitui para ele a modernidade, como veremos a seguir.

Antes do advento do humanismo renascentista, no século XVI, o conceito de individualidade estava firmemente atrelado à tradição e à ordem divina que regia todas as coisas. Uma pessoa não podia ser um indivíduo soberano – sua posição e seu status se submetiam a uma ordem estável, inalterável e indiscutível.

O século XVI marcou o início do colapso da ordem social, econômica e religiosa medieval, bem como o surgimento do sujeito moderno. Muitos movimentos contribuíram para alterar essa visão do indivíduo: o fim da rígida hierarquia da sociedade feudalista, o que permitiu uma nova ênfase na existência pessoal do indivíduo; as reformas protestantes, que abalaram a mediação da relação entre homem e deus pela igreja e permitiram que passasse a responder diretamente a Deus; o humanismo, que colocou o homem no centro do universo e foi seguido pelo iluminismo, que propagou o ideal de homem racional, científico, liberto de dogmas; e as revoluções científicas, que deram ao ser humano a capacidade de investigar e decifrar os mistérios naturais.

Assim, no iluminismo, o sujeito passou a ter como atributos a razão e uma identidade unificada, um núcleo autônomo que se desenvolvia conforme o indivíduo atravessava as fases da vida – sua essência, no entanto, permanecia a mesma.

Até o século XVIII, portanto, a vida estava centrada no indivíduo possuidor da razão. Porém, conforme as sociedades modernas se tornavam mais complexas, elas adquiriam uma forma mais coletiva

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30301

e social. Surgiam as estruturas do estado-nação e as grandes massas que viriam a compor as democracias modernas; depois da industrialização, as formações de classe, o desenvolvimento do capitalismo moderno e o surgimento dos conglomerados empresariais da nova economia fizeram emergir uma concepção mais social do sujeito, em que o indivíduo é considerado parte da coletividade que sustenta as novas estruturas.

Dessa forma, a concepção sociológica veio para alterar os conceitos anteriores, sugerindo que a identidade de um indivíduo não é autossuficiente; constitui-se a partir de sua relação com o ambiente e seus atores, por meio dos quais ocorre uma mediação de valores, sentidos e símbolos culturais. Assim, para os adeptos desta concepção, a identidade é produto da interação entre o núcleo identitário do individuo e o cenário social. A identidade faz a ligação entre o mundo pessoal, interior, e o mundo público, exterior, numa relação ainda unificada, estável e previsível.

A IDENTIDADE PÓS-MODERNA

A pós-modernidade (período posterior à segunda metade do século XX) vem desestruturando as bases sólidas em que costumava se apoiar a identidade. Como conseqüência de mudanças estruturais e institucionais, os elementos culturais estão sofrendo modificações, e o próprio sujeito tornou-se fragmentado. Assim, se a relação entre sujeito e elementos culturais está mais precária, estabelecer uma identidade com base nesse cenário tornou-se problemático e contraditório. O sujeito foi descentralizado, resultando nas identidades abertas, variáveis e inacabadas do sujeito pós-moderno.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30301

Há consenso entre muitos estudiosos do tema (ainda que com divergência de nomenclatura) a respeito da descontinuidade, fragmentação, ruptura e deslocamento que vêm sofrendo as instituições modernas. Essa desagregação e o deslocamento da concepção de indivíduo se deu por uma série de rupturas nos discursos do conhecimento. Alguns descentramentos principais tiveram efeitos profundamente desestabilizadores sobre as ideias da modernidade tardia e, particularmente, sobre a forma como o sujeito e a questão da identidade são concebidos (HALL, 2006, p.26). Veremos alguns deles a seguir.

A descoberta do inconsciente, que funciona em uma lógica diferente daquela da razão, resultou dos estudos do psicanalista Sigmund Freud e fez ruir o conceito de homem cartesiano, racional, consciente, que só crê naquilo que vê. O trabalho de Freud permitiu que surgisse uma nova visão acerca do indivíduo e de seu comportamento social.

O linguista Ferdinand de Saussure, pai da linguística estrutural, por sua vez, afirmou que a língua é um sistema social que exprime os significados já embutidos em nosso sistema cultural, tirando do indivíduo a autoria total de seus enunciados. Segundo o teórico, a capacidade de comunicação só se desenvolve plenamente em sociedade, o que faz com que a presença do outro seja vital.

Há uma reinterpretação do pensamento marxista que, de certo modo, permite uma leitura do homem como um ser social, que depende das condições à sua volta para construir a história. De acordo com esse pensamento, o indivíduo só é capaz de galgar grandes degraus se calcado nas vitórias conquistadas por aqueles que o antecederam.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30301

Por fim, citemos as teorias de Foucault sobre a genealogia do sujeito moderno e sua visão sobre o poder como uma força ao alcance de todos, presente dentro de cada grupo social, e não mais como algo restrito ao Estado; e o impacto do feminismo enquanto crítica teórica e movimento social.

Nas sociedades tradicionais, os valores e símbolos oriundos do passado são valorizados e passados adiante com o intuito de perpetuar o conhecimento das gerações anteriores; a sociedade se fundamenta em práticas sociais recorrentes e estáveis. A modernidade é marcada pela mudança nessa dinâmica: novas informações surgem a todo tempo e de todas as direções, as práticas sociais passam a ser constantemente reexaminadas e reformuladas, a experiência da mudança passa a ser corrente, rápida e contínua, e a vida torna-se mais reflexiva.

Como disse Marx, a modernidade

> é o permanente revolucionar da produção, o abalar ininterrupto de todas as condições sociais, a incerteza e o movimento eternos (...). Todas as relações fixas e congeladas, com seu cortejo de vetustas representações e concepções, são dissolvidas, todas as relações recém-formadas envelhecem antes de poderem ossificar-se. Tudo que é sólido se desmancha no ar... (MARX; ENGELS, 2013, p.81)

Outro fator que torna as transformações da modernidade ainda mais velozes e impactantes que aquelas dos períodos anteriores é o seu alcance: com a globalização, as mais variadas e distantes regiões do planeta são colocadas em conexão, o que possibilita que a transformação que tem origem num ponto atinja qualquer outro ponto na superfície do globo.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30301

A crescente interdependência global está produzindo uma fragmentação de códigos culturais, uma multiplicidade de estilos, uma ênfase no efêmero, na diferença e no pluralismo cultural – em escala mundial.

Podemos ver que as sociedades contemporâneas caracterizam-se por ter deslocado aquele que era antes o centro unificado, e em seu lugar não surge um novo centro, mas uma pluralidade deles. Não há princípio organizador e articulador único nem uma só regra. Caracterizam-se pela diferença, pelos antagonismos, pela variedade de elementos culturais (HALL, 2006, p.17).

O crítico literário Terry Eagleton (1998) se manifestou de forma parecida sobre a era que ele denomina pós-moderna. O autor define o termo pós-modernidade como um conjunto de ideias que veio confrontar os conceitos clássicos de razão e verdade, as grandes instituições e, acima de tudo, a identidade sólida e inabalável defendida pelos iluministas. Assim, a noção de sujeito pós-moderno de Eagleton conduz a um panorama em que o indivíduo se encontra em plena crise de identidade. O sujeito, até então ilustrado como uma identidade una e invariável, tornou-se fragmentado, constituído não por uma única, mas por uma multiplicidade de identidades.

Conforme a vida social vai sendo influenciada pelo mercado global de estilos e lugares, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação mundialmente interligados, as identidades antes conectadas a estilos, lugares, histórias e tradições específicos vão se desvinculando de suas origens e passam a flutuar livremente.

> Os fluxos culturais, entre as nações, e o consumismo global criam possibilidades de "identidades

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30301

> partilhadas" — como "consumidores" para os mesmos bens, "clientes" para os mesmos serviços, "públicos" para as mesmas mensagens e imagens — entre pessoas que estão bastante distantes umas das outras no espaço e no tempo. (HALL, 2006, p.74)

Surgem identidades múltiplas, politizadas e passíveis de variação de acordo com a circunstância que se apresenta. Não há mais uma identidade única e suprema que possa abarcar as demais, abrangendo todas as pessoas ou um grupo grande delas.

> Somos confrontados por uma gama de diferentes identidades (cada qual nos fazendo apelos, ou melhor, fazendo apelos a diferentes partes de nós), dentre as quais parece possível fazer uma escolha. [...] Foi a difusão do consumismo, seja como realidade, seja como sonho, que contribuiu para esse efeito de "supermercado cultural". No interior do discurso do consumismo global, as diferenças e as distinções culturais, que até então definiam a identidade, ficam reduzidas a uma espécie de língua franca internacional ou de moeda global, em termos das quais todas as tradições específicas e todas as diferentes identidades podem ser traduzidas. Este fenômeno é conhecido como "homogeneização cultural". (HALL, 2006, p.75)

Vivemos, assim, na era da informação e do imediatismo. O mundo contemporâneo é o mundo das imagens, a sociedade do espetáculo. A televisão e os meios multimídia são, ao mesmo tempo, produtos e produtores; produtos do capitalismo e agentes na promoção da cultura de consumo. Exercem um extenso poder sobre as massas, gerando um estado de alienação (FERNANDES, 2009, p.306).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30301

Saramago talvez tivesse isso em mente quando situou o primeiro encontro de Tertuliano com seu duplo justamente no momento em que o protagonista assiste a um filme bê – "produtos rápidos para consumo rápido que não aspiram a mais que entreter o tempo sem perturbar o espírito" (SARAMAGO, 2002, p.88).

Outra característica de nossos tempos é a massificação e a padronização. O mercado obtém lucro a partir de uma realidade em que as pessoas querem e gostam das mesmas coisas. Tanto maior é o lucro quanto mais padronizados são os gostos dos consumidores (FERNANDES, 2009, p.306).

Perfeito exemplo da massificação pós-moderna é a *pop art* de Andy Warhol, com suas imagens do universo pop repetidas à exaustão. Nesse sentido,

> a fotografia desempenha um papel pós-moderno ao apresentar a questão da originalidade tão debatida no contemporâneo, já que 'podem ser feitas infinitas impressões igualmente bem definidas de um único negativo' e, assim, 'não existe o original, condição que se ajusta perfeitamente à negação pós-moderna da exclusividade e da originalidade'. (HEARTNEY, *Apud* FERNANDES, 2009, p.311)

Walter Benjamin também trata da questão da reprodutibilidade. Segundo ele, a exaustiva reprodução retira a autenticidade da cópia: "[n]a medida em que [a técnica] multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência massiva" (BENJAMIN, 2012, p.183).

Em suma, todas as transformações e fenômenos mencionados até aqui contribuíram para uma mudança de perspectiva em que

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30301

o indivíduo unificado, de identidade fixa e consolidada, dá lugar ao homem moderno e sua identidade fragmentada.

OS SÓSIAS PÓS-MODERNOS EM FIGUEIREDO E SARAMAGO

O Tertuliano de Saramago é um retrato do homem contemporâneo, desmantelado por uma rotina massacrante que é igual todos os dias. A repetição é uma constante em sua vida. Recorre a jogos de sorte para escolher sua refeição, geralmente composta por uma lata de comida congelada ou o prato de costume no restaurante habitual. Entediado pelo trabalho, o trânsito e as ocupações do dia-a-dia em uma cidade de cinco milhões de habitantes, Tertuliano resiste a experimentar coisas novas – de uma iguaria diferente no jantar ao cinema de ficção científica.

Logo nos primeiros capítulos do romance, o protagonista deixa entrever seu caráter conformado de professor regular, que corrige os exercícios de seus alunos "sempre que atentem perigosamente contra as verdades ensinadas ou se permitam excessivas liberdades de interpretação" (SARAMAGO, 2002, p.15). A História de que se encarrega Tertuliano, é, inclusive, comparada a um bonsai a que de vez em quando se aparam as raízes para que não cresça. Interessante é o fato de ser o protagonista um professor de História – uma clara ironia ao imediatismo, que faz com que vivamos sempre no presente e apaguemos o passado, com a perda da noção de História como uma de suas conseqüências.

Sua relação com as mulheres é mais um indicador de sua personalidade indolente, insegura e de sentimentos transitórios. Tertuliano é um fracasso no amor: divorciou-se sem saber por quê, conquistou o amor de uma nova mulher, mas rejeita a idéia

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30301

de um envolvimento mais profundo. Nunca teve as rédeas de seus relacionamentos, no entanto; numa clara demonstração de passividade, deixa-se sempre levar por suas companheiras.

Temos aqui a ilustração da homogeneização moderna: a falta de um centro identitário único, a padronização e a repetição acarretam a dúvida, a flutuação e o questionamento da identidade. A massificação faz com que o sujeito perca a noção da própria individualidade. O eu perde-se, confunde-se com o outro, fragmenta-se.

Eis que a descoberta de um sósia idêntico a si mexe com ele, alterando seu comportamento. Tertuliano, que já oscilava quanto à própria identidade e ao sentido de sua existência, passa por uma transformação. Ter a identidade colocada definitivamente em dúvida o faz buscá-la, lutar por ela.

Ambos os protagonistas de que tratamos aqui acidentalmente descobrem não serem mais pessoas únicas no mundo. A consciência da existência de um sósia, um duplicado, faz com que a individualidade desapareça; assim, ambos perdem a identidade. Esse discurso reforça o valor da singularidade, da originalidade e da autenticidade.

O duplo aqui considerado tem muito dos elementos citados por Clément Rosset, para quem o sujeito não teme a morte, mas a própria inexistência, a própria inautenticidade. O medo dominante é o da falta de originalidade: "o real não está do lado do eu, mas sim do lado do fantasma: não é o outro que me duplica, sou eu que sou o duplo do outro" (ROSSET, 2008, p.88). Nesse sentido, Rosset prossegue:

> Pensava-se tratar como original, mas na realidade só se havia visto o seu duplo enganador e tranquilizador; eis de súbito o original em pessoa, que zomba e se revela ao mesmo tempo como o outro e o verdadeiro.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30301

> Talvez o fundamento da angústia, aparentemente ligado aqui à simples descoberta que o outro visível não era o outro real, deva ser procurado num terror mais profundo: de eu mesmo não ser aquele que pensava ser. (2008, p.92)

Esse temor do protagonista fica claro no romance de Saramago:

> A Tertuliano Máximo Afonso desassossega-o agora a possibilidade de ser ele o mais novo dos dois, que o original seja o outro e ele não passe de uma simples e antecipadamente desvalorizada repetição. (SARAMAGO, 2002, p.174)

O protagonista de Figueiredo também experimenta "o temor de estar sendo sorrateiramente substituído" (2001, p.540) – e acrescente-se ainda o agravante de que seu sósia lhe parecia ser "um pouco mais novo" (2001, p.540).

Ressaltemos que ambas as obras tratam não apenas de uma duplicação, mas de uma multiplicação de identidades. O leitor de *O homem duplicado* é apresentado a Tertuliano Máximo Afonso, a Antonio Claro, e ainda a um terceiro – incógnito – que surge no final da trama. E não podemos nos esquecer de Daniel Santa-Clara, o duplo de Antonio Claro em sua profissão de ator – ocupação que, providencialmente escolhida para figurar nessa história, traz à baila uma forma institucionalizada de representação do papel alheio e tomada da aparência do outro.

A multiplicidade de identidades em "Nos olhos do intruso" serve ao mesmo fim. O narrador, de vida vazia e carente de sentido, mistura a história e identidade próprias às de seu sósia:

> Tudo ia se incorporando à minha memória. O meu passado se expandia (...), o meu presente

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30301

> também se ampliava, numa espécie de movimento de conquista. Minha vida abarcava muitas outras vidas e assim eu conseguia me sentir mais vivo do que nunca. (FIGUEIREDO, 2001, p.542)

A partir da ciência da morte de seu duplo, ele perde a sensação de multiplicidade e, com isso, uma parte de sua identidade e de sua vida. O protagonista volta a cair no vazio e na falta de sentido de sua rotina pós-moderna e só se recupera quando tem a oportunidade de encontrar um novo sósia.

A idéia de ciclo – inerente à sociedade de consumo e à padronização que lhe é característica – também se faz presente nas duas obras aqui discutidas. O romance de Saramago, que tem a repetição como tema tão destacado, deixa perceber no final um ciclo, uma constante: ainda que um duplo assuma o lugar do primeiro, veremos surgir um terceiro para perpetuar o ciclo. O conto de Figueiredo expõe exatamente o mesmo raciocínio, uma vez que o jovem sósia do narrador morre e acaba sendo sucedido por outro. O trecho a seguir traz implícita essa ideia de ciclo, repetição infinita e destino inexorável:

> Sei agora por que vim para esta cidade. O olhar admirado do homem na barbearia foram as boas-vindas e também uma despedida para mim. Já posso sentir o calor das chamas estalando. Mas, até que chegue a minha vez, esse sujeito ainda vai ouvir falar muito de mim. (FIGUEIREDO, 2001, p.543)

Agora, no entanto, trata-se de um sósia mais velho que o protagonista – o que revela um cenário em que as cópias tendem a ser eliminadas, de modo que reste, um dia, apenas o original.

Assim, mais do que registrar um momento histórico no qual todos, ao tomarem parte de um movimento de globalização,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30301

perdem a identidade e se confundem em uma massa multiforme, as obras literárias aqui analisadas marcam a essência de um mundo regido pela troca de caráter, pela pluralidade de *eus* que coabitam um único eu recalcado e insatisfeito. Além disso, ilustram o paradoxo existencial do ser humano contemporâneo, que, tomado por um impulso mimético, procura fora de si o que só poderá ser encontrado nele mesmo.

Dessa forma, a leitura aqui realizada revela que a solução para a crise dos tempos modernos está dentro de cada um, e não no outro. O eu só será capaz de encontrar seu lugar se conseguir conferir valor único à própria existência, desvinculando-se dos modelos e padrões que o cercam.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter (2012). "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense. p.179-212.

BRAVO, Nicole Fernandez (2000). "Duplo". In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio. p.261-288.

EAGLETON, Terry (1998). *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Zahar.

FERNANDES, Gisele Manganelli (2009). "O Pós-Modernismo". In: BONNICI, Thomas (Org.). *Teoria Literária:* abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem. p.301-318.

FIGUEIREDO, Rubens (2001). "Nos olhos do intruso". In: MORICONI, Ítalo (Org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século.* Rio de Janeiro: Objetiva. p.540-543.

HALL, Stuart (2006). *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich (2013). "Manifesto do Partido Comunista". In: BOTELHO, André (Org.). *Essencial sociologia*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras. p.77-117.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.30301

PLAUTO (1993). *Anfitrião*. Lisboa: Edições 70.

POE, Edgar Allan (2000). "William Wilson". In: *Poesia e prosa*: obras escolhidas – novelas, contos, colóquios, poemas, ensaios. Rio de Janeiro: Ediouro.

ROSSET, Clément (2008). *O real e seu duplo*: ensaio sobre a ilusão. Rio de Janeiro: José Olympio.

SARAMAGO, José (2002). *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____ (2001). *A caverna*. São Paulo: Cia. Das Letras.

_____ (1995). *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Cia. Das Letras.

TODOROV, Tzvetan (2008). *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.31475

01

ENTREVISTA COM ROBERTO DE SOUSA CAUSO

Flavio García (UERJ)
Marisa Martins Gama-Khalil (UFU)

Recebido em 13 ago 2017.
Aprovado em 23 ago 2017.

Flavio García é Pós-Doutor pela UC (2016), UFRGS (2012) e UFRJ (2008), Doutor pela PUC-Rio (1999) e Mestre pela UFF (1995). Professor Associado da UERJ, atua no Mestrado e Doutorado na área de Estudos de Literatura. Foi o primeiro coordenador do GT ANPOLL "Vertentes do Insólito Ficcional" (julho de 2011 a junho de 2016) e é líder do GP Diretório de Grupos do CNPq "Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica" (desde 2001). Vem publicando variados títulos (livros de autoria própria ou organizados, capítulos de livro e artigos em periódicos) sobre as "vertentes do insólito ficcional" no Brasil e no exterior.

Marisa Martins Gama-Khalil – que possui doutorado em Estudos Literários pela UNESP e pós-doutorado pela Universidade de Coimbra, é professora da UFU, atuando na Graduação em Letras, no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários e no Mestrado Profissional em Letras. É pesquisadora Produtividade em Pesquisa CNPq e possui diversas publicações – artigos em revistas científicas e livros – na área da Literatura Fantástica, bem como algumas organizações de revistas e livros na referida área, como a Revista Letras & Letras e os e-books História e ficção no universo do fantástico (EDUFU) e Vertentes do Insólito Ficcional: Ensaios I (Dialogarts). Lidera o Grupo de Pesquisas em Espacialidades Artísticas.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.31475



Roberto de Sousa Causo, segundo se lê nos resultados mais elementares de qualquer pesquisa digital, logo no início da entrada de seu nome na Wikipédia, "é um escritor e editor brasileiro de ficção científica, fantasia e horror", nascido em 27 de outubro de 1965. Ainda que essa predicação básica, a ele atribuída, corresponda à mais absoluta verdade, o acesso ao *link* da Wikipédia denuncia que as informações contidas na página estão defasadas já desde há muito. Outra pesquisa junto ao *site* de qualquer boa livraria nacional, que não se limite a apresentar apenas os títulos que estejam disponíveis para venda, mas que liste, no geral, todas as obras correlacionadas ao nome do autor pesquisado, trará, em seus resultados, uma boa lista de livros cuja autoria ou organização vincula-se a Roberto de Sousa Causo.

Seu primeiro livro foi a coletânea de histórias *A dança das sombras* (1999), lançada em Portugal na coleção Caminho Ficção Científica. A sua estreia no universo literário aconteceu com o livro *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950.* Livro esgotado do acadêmico, Doutor em Estudos Linguísticos e Literários e Inglês (USP, 2013), com a tese intitulada *Ondas nas praias de um mundo sombrio*: *new wave e cyberpunk no Brasil*. Os "Agradecimentos" do livro dirigem-se à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), cujo projeto de iniciação científica teria custeado, com bolsa, de junho de 1995 a fevereiro de 1997. Chegando ao final de quatro páginas de agradecimentos, nas quais surgem nomes como João Luiz Machado Lafetá, João Alexandre Barbosa, João Adolfo Hansen, Lynn Mário Trindade Menezes de Souza, Heitor Megale, dentre outros tantos mais, Causo afirma algo que, hoje, já não é tão mais verdadeiro: "Os assuntos ficção científica, fantasia, horror e fantástico têm muito pouca penetração nas universidades". Muito, com certeza, dessa transformação que, em parte, o

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.31475

desmente devemos a estudiosos e artistas como ele. Enfim, *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950*, que merece nova edição, é um título essencial para aqueles que se dedicam aos estudos dos "fantásticos, parafantásticos, metafantásticos, pseudofantásticos", ou seja, de toda uma diversidade de ficção que caminha, par e passo, junto do que, grosso modo, vimos chamando de fantástico, sem muito rigor em distinguir especificidades.

Logo no ano seguinte, 2004, aparece no mercado editorial *A sombra dos homens: a saga de Tajarê Livro I*. Cabe alertar ainda que Causo tem um grande número de textos publicados em revistas e antologias organizadas por outras pessoas, desde 1989, tornando-o um dos autores mais experientes da área, ainda em atividade. Em 2006, dois novos títulos de ficção vêm a público: *A corrida do rinoceronte* e *Glória sombria*. Passados mais dois anos, Causo lança em 2008 *O par: uma novela amazônica*, um de seus poucos títulos mais antigos, sem nova edição, ainda disponíveis para compra.

Nesse mesmo ano de 2008, lança a antologia *Os melhores contos brasileiros de ficção científica*, seguida, em 2009, de *Os melhores contos brasileiros de ficção científica* e, em 2011, de *As melhores novelas brasileiras de ficção científica*.

O ano de 2009 foi bastante próspero para o ficcionista e antologista. Nesse ano, saíram a antologia *Rumo à fantasia* e o romance *Anjo de dor*, além dos e-books *Selva Brasil*, *Brinquedos mortais: um herói para Afrodite*, *Space Opera: A alma de um mundo* e *Um toque do real: óleo sobre tela,* permitindo que o leitor tenha acesso digital à sua obra.

Causo estreou na mídia digital em 2013, lançando *Voo sobre o mar da loucura* e *Terra verde*, que já haviam aparecido em livro. No ano seguinte, ele

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.31475

tornaria a investir no suporte digital, publicando *Encontro no vigésimo-oitavo andar,* que, como os demais, também já aparecera em papel, tanto no seu livro de contos *A dança das sombras*, como em uma edição para bancas de revista.

Em 2015, juntamente com os cinco títulos publicados digitalmente, o ficcionista retorna às edições impressas, com *Shiroma, matadora ciborgue*. No outro ano, 2016, Causo voltaria à mídia digital, lançando *Excalibur: A memória da espada*.

Sua mais recente publicação data de 2017 e está disponível em forma impressa. Trata-se de *Mistério de Deus*, parte de uma série de romances de horror iniciada com *Anjo de dor*, prometendo novos volumes por vir.

Entre 1989, quando se registra a primeira publicação ficcional assinada por Causo, e 2017, quando se verifica sua última obra lançada, não se pode dizer que ele tenha abandonado, de todo, o seu lado acadêmico. Há, em muitos volumes disponíveis no mercado de novos ou de usados, prefácios, apresentações, introduções em que Causo exercita seu lado crítico, voltando às suas bases de formação, graduado, em 2004, em Inglês/Português pela Universidade de São Paulo (USP), onde desenvolveu pesquisas desde a graduação, tendo vindo a defender seu doutorado em 2013. Além disso, ensaios acadêmicos de sua autoria têm aparecido em revistas específicas e em antologias acadêmicas, no Brasil e no exterior.

Para aqueles que se interessam, como leitores de ficção, teóricos, críticos, a obra desse escritor, antologista, teórico, crítico e editor de ficção científica, fantasia, horror e, por que não, de fantástico, em *lato sensu*, abarcando suas para, meta, pseudomanifestações, é uma referência obrigatória.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.31475

P.: Roberto, você tem uma história de acadêmico, graduado em Letras (2004), com doutorado em Letras (2013), por uma das mais, senão a mais importante, universidade brasileira, a Universidade de São Paulo (USP), tendo convivido com importantes nomes dos estudos de literatura. Sua primeira publicação, *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950*, datada de 2003 (Belo Horizonte: Editora UFMG), é um compêndio que mescla teoria, crítica e historiografia literárias, cuja origem teria sido uma pesquisa de iniciação científica orientada por João Lafetá. O acadêmico se alterna com o ficcionista.Em sua vida, quem surgiu primeiro, o acadêmico ou o ficcionista?

R.: O ficcionista. Depois de um falso início em 1983, escrevi meu primeiro conto em 1985, e como ele foi finalista do Prêmio Fausto Cunha, um concurso promovido pelo Clube de Ficção Científica Antares, de Porto Alegre, achei que eu poderia funcionar como escritor. Desde 1989, publiquei profissionalmente pelo menos uma história por ano, e frequentemente mais do que uma.

P.: Por que você optou pela produção ficcional, em detrimento da acadêmica?

R.: Na verdade, tenho ensaios acadêmicos publicados em revistas como *Extrapolation*, *Magma* (da FFLCH/USP), *Science Fiction Studies* (em parceria com M. Elizabeth Ginway) em antologias acadêmicas ou de introdução universitária como *Volta ao mundo da ficção científica* (UFMS, 2007); *New Boundaries in Political Science Fiction* (University of South Carolina Press, 2008); e *Reading Science Fiction* (Palgrave Macmillan; 2009).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.31475

Também nos *journals* eletrônicos *Zanzalá* e *Alambique* (University of South Florida), sendo que pertenço aos conselhos editoriais desses dois, que se especializam em ficção científica e fantasia brasileira e latino-americana, e para os quais faço *peer-review*. Mas, de fato, minha preferência pessoal está no meu primeiro amor, a escrita ficção. Não quer dizer que parei de pesquisar FC, fantasia e horror. Minhas antologias dos melhores contos e novelas brasileiras de ficção científica, organizadas para a Devir Brasil, são uma extensão da minha pesquisa nessa área (elas descobrem histórias, alinhavam temas e tendências e articulações com a cultura brasileira e a recepção da FC como gênero internacional). E junto à Devir, editei, como *free-lancer*, os livros acadêmicos *Visão alienígena: ensaios sobre ficção científica brasileira* (2010), de M. Elizabeth Ginway, da University of Florida em Gainesville e a principal pesquisadora mundial de FC brasileira, e *Atmosfera rarefeita: a ficção científica no cinema brasileiro* (2014), de Alfredo Suppia, da Unicamp. Além disso, traduzi ensaios de Ginway, e o primeiro livro dela, *Ficção científica brasileira: mitos culturas e nacionalidade no país do futuro*, publicado no Brasil pela Devir em 2005. Então, pode-se dizer que, mesmo sem um cargo de docente, mantenho uma atuação na área. E não mencionei aqui os vários cursos de extensão e oficinas que já ministrei.

P.: O ficcionista, que vivia em sua alma, serviu ao acadêmico, e em que medida, o acadêmico colabora com o ficcionista?

R.: Foi o pesquisador — primeiro informal e mais tarde com formação universitária — que serviu ao ficcionista. Isso se dá porque desde quando eu era apenas um fã de ficção científica — e sou um fã

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.31475

ativo desde 1983 —, entender o lugar e a aceitação do gênero são importantes para o meu posicionamento como leitor e, mais tarde, como escritor. Escrever ficção científica (e talvez em menor grau, fantasia e horror) no Brasil é atividade com poucas possibilidades de sucesso de vendas e de crítica. Não existe, de fato, muita recompensa a quem se dedicar a esse campo literário. Para mim, sempre foi importante entender os mecanismos que formam essa realidade, para que eu tivesse consciência do caminho que poderia trilhar e que expectativas realistas poderia ter. A outra questão é que, pesquisando esses gêneros e valorizando-os como objeto de pesquisa legítimo e enriquecedor do contexto acadêmico brasileiro, haveria a possibilidade de também valorizar, em alguma medida, a produção ficcional nacional, nesse mesmo campo. Devo dizer ainda que sou um dos poucos escritores de FC e fantasia que se apoia conscientemente na tradição local desses gêneros, num diálogo intertextual com autores e tendências do passado. Por exemplo, enfocando a floresta amazônica como o fizeram antes Gastão Cruls, Menotti del Picchia e Jeronymo Monteiro. Minhas séries Saga de Tajarê, de fantasia heroica; Aventuras de Ulisses Brasileiro, de ficção científica *steampunk*; e Shiroma, Matadora Ciborgue, de *space opera*, trazem esse diálogo de forma explícita. Outro exemplo: escrevendo minhas próprias histórias tupinipunks (*cyberpunk* tupiniquim) na linha de Alfredo Sirkis e Ivanir Calado.

P.: Há alguma expectativa sua em retornar à academia, ainda que apenas como crítico?

R.: Como observei acima, mantenho uma atividade como pesquisador independente, mas cogito sim, trabalhar na área como docente de estudos literários. Para além disso, tenho mais

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.31475

dois ensaios aguardando publicação, e outros em planejamento (sobre a novela "Zanzalá", de Afonso Schmidt, e sobre a ficção *pulp* brasileira). E o projeto de seguir com as antologias dos melhores contos e novelas brasileiras continua vivo.

P.: Em seus agradecimentos no seu livro de não ficção, você afirma que "Os assuntos ficção científica, fantasia, horror e fantástico têm muito pouca penetração nas universidades". Hoje, há um Grupo de Trabalho na Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL) dedicado às "Vertentes do Insólito Ficcional", bem como há diversos Grupos de Pesquisa certificados no Diretório de Grupo do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), estudando essas manifestações que você elencou, além de outras mais próximas a elas. Pululam periódicos acadêmicos, como este, além de muitos números de outras revistas, dedicados exclusivamente ao tema, chegando, por vezes, a coincidir, ao mesmo tempo, uma dezena de chamadas equivalentes. Acontecem eventos científicos, do mais extremo sul ao mais extremo norte do Brasil, cujo tema central ou alguns de seus eixos abordam a ficção científica, a fantasia, o horror, o fantástico ou o gótico, por exemplo. Muitos têm sido os livros de teoria ou crítica, nacionais ou traduzidos, publicados em torno dessa mesma questão. Hoje, em 2017, você repetiria aquela mesma frase?

R.: Não, em absoluto. E tenho dito há algum tempo que se efetiva uma "troca da guarda" no ambiente acadêmico brasileiro, com a entrada nas universidades de grande número de jovens pesquisadores — como Ramiro Giroldo, Adriana Amaral,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.31475

Marcos Vilela, Suzane Lima Costa, Alfredo Suppia, Elton Furlanetto, Rodolfo Londero, Claudia Fusco, Roberto Belli, Carlos Alberto Machado, Edgar Smaniotto, Vitor M. Vívolo e vários outros — que têm contribuído muito para o avanço desse campo crescente. A troca da guarda se dá porque são jovens pesquisadores que chegaram à universidade guardando interesse e fascínio pela FC e fantasia surgidos do seu hábito de consumir literatura dentro desses gêneros, além de histórias em quadrinhos, audiovisual e jogos do tipo RPG e *videogame*. Eles não se intimidaram com a predisposição arraigada na universidade brasileira, de condenar a "cultura de massa" e a "indústria cultural", e desbravaram esse campo com muita determinação e energia. Eu também não repetiria o título do último capítulo de *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil*, "A *pulp* era que não houve" — o trabalho recente (2009) do Prof. Athos Eichler Cardoso comprovou que o mercado para revistas populares de ficção, chamadas por ele de "revistas de emoção", as *pulps* brasileiras, existiu com grande intensidade entre as décadas de 1930 e 60. O que não houve foi uma participação expressiva dos autores locais, nesse mercado dominado pelas traduções.

P.: O que você acha que mudou de lá para cá?

R.: Esses jovens acadêmicos foram premiados com um contexto editorial que tornou FC, fantasia e horror determinantes para a publicação de literatura no Brasil e no mundo, um fenômeno que exige estudo e análise. Além disso, a florescente cultura digital se comunica com tais gêneros, sendo um fator talvez ainda mais fecundo para a instalação desses estudos no Brasil.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.31475

Mas a troca da guarda ainda não se completou, em minha opinião, porque o lugar dos gêneros especulativos pode e deve ser ainda mais central nos estudos acadêmicos. Ela vai se completar quando os jovens a que me refiro se tornarem orientadores dos mestres e doutores da nova geração, já livres de preconceitos e dos conceitos teóricos negativos que atrelavam os gêneros populares apenas a "cultura de massa" e "indústria cultural". Lembro ainda que a FC foi pesquisada no Brasil, no âmbito universitário, desde a década de 1970. Vide *A ficção do tempo*, de Muniz Sodré, que dispensa o gênero como subliterário e impertinente. Mas raramente na esfera dos cursos de Letras – Comunicações, Filosofia, Pedagogia e História concentravam a maioria, com Letras se mantendo como a torre de marfim do elitismo literário. Eu realmente espero que o cerco a essa torre a coloque abaixo, no futuro próximo. Já passou da hora.

P.: Na sua opinião, quais outras variantes da ficção (teatro, cinema, televisão etc.) teriam contribuído para esse novo quadro que se constata tanto na academia, quanto no mercado?

R.: Aquelas do audiovisual (cinema e televisão, principalmente), que hoje reúnem muitos pesquisadores. Alfredo Suppia é a autoridade mundial em cinema brasileiro de ficção científica, mas há muita gente estudando cinema de FC e fantasia, seu potencial didático no ensino das ciências, e em suas expressões culturais — na forma dos diversos *fandoms* existentes. Adriana Amaral e Carlos Alberto Machado são exemplos de estudiosos dos *fandoms* brasileiros. Filmes e séries de sucesso cativam e educam jovens escritores nos contornos dos gêneros — com

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.31475

erros e acertos. As vendas das séries literárias *Harry Potter* e *O Senhor dos Anéis*, propelidas por suas respectivas adaptações cinematográficas, foram um divisor de águas. É bom lembrar que a literatura no suporte eletrônico também tem chamado muito a atenção de pesquisadores locais e internacionais, pela novidade do fenômeno e pelo modo como ela contornaria as expectativas literárias e mercadológicas usuais. Essa situação resultou em uma das características mais marcantes da Terceira Onda da FC Brasileira, iniciada em 2004 na rede social do Orkut — o peso da internet como articuladora e difusora de FC e fantasia brasileira. A democratização da livre expressão trazida pela internet também resultou na demanda atual por maior diversidade étnica e sexual, refletida no Movimento Irradiativo dentro da ficção especulativa brasileira — uma proposição dos escritores Jim Anotsu, Allya e Ana Cristina Rodrigues. A indústria do livro também tem reagido a isso, publicando blogueiros e *youtubers*, muitos dos quais associados aos gêneros em questão, na esfera jovem adulta ou infanto-juvenil.

P.: Para você, essas vertentes ficcionais que estavam na margem passaram ao centro?

R.: Elas se aproximaram muito do *mainstream*, mas ainda não o substituíram ou se fundiram a ele. A ficção modernista e pós-modernista nacional ainda detém os espaços de maior prestígio no sistema literário e acadêmico — juntamente, talvez, com fenômenos literário-sociais como o movimento Literatura Marginal, de Ferréz (que, curiosamente, também é fã de ficção científica). Eu investiguei os atritos, ainda vivos, entre *mainstream* e a ficção de gênero, na minha tese de doutorado,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.31475

orientada pelo Prof. Lynn Mário. Ainda quanto a essa questão, é fundamental destacar a atuação de Nelson de Oliveira, autor e antologista aglutinador da Geração 90, que no século XXI se voltou para a escrita (sob o pseudônimo de "Luiz Bras") e promoção da ficção científica como meio de renovação da literatura brasileira, que, na visão dele, passa há algum tempo por um esgotamento dos seus modelos. A aproximação entre FC e o *mainstream* literário nacional foi promovida por Oliveira na sua coluna "Ruído Branco" no jornal literário *Rascunho*, de Curitiba, e no Projeto Portal de revistas lançadas em regime de cooperativa. Também em várias antologias, em especial *Futuro Presente* (Record, 2009) e *Todos os Portais* (Terracota, 2012). Certamente, ele tem feito muito para realizar essa aproximação. Mas aqui, mais uma vez, lembro que ocorreu uma instância anterior de encontro semelhante — durante a ditadura militar, com o Ciclo de Utopias e Distopias (1972 a 1982), em que muitos autores do *mainstream* (incluindo Ignácio de Loyola Brandão, Márcio Souza, Herberto Salles e Chico Buarque) buscaram recursos da FC para realizar uma denúncia do regime autoritário, à tecnocracia, e à censura dos costumes e da sexualidade livre. Finda a ditadura, o casamento entre a FC e o *mainstream* kafkiano de então terminou em discreto divórcio, longe das colunas sociais. Espero que a proposta de Oliveira renda mais frutos, especialmente no sentido de firmar a legitimidade da ficção científica como um gênero de importância para as letras nacionais. Hoje, Oliveira tenta investir a FC com o caráter boêmio e contestador das literaturas marginais — também necessário para sacudir a literatura brasileira atual.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.31475

P.: Você acha que elas deixaram de se enquadrar naquilo que se chama de "literatura menor"?

R.: Foram muito valorizadas pelas circunstâncias que descrevi acima, mas não se deve subestimar a capacidade do *establishment* literário de se encastelar nos seus valores e de reagir à mudança. Outro dia, Gumercindo Rocha Dorea, o mais importante editor da Primeira Onda da Ficção Científica Brasileira (1957 a 1972), me disse que o turbulento quadro brasileiro de hoje seria um prato cheio para a literatura *mainstream* — mas a moda literária atual é a autoficção intimista e não o romance panorâmico, político ou policial. O argumento de Nelson de Oliveira, de que a FC expressa melhor a realidade atual — marcada pela conectividade e instantaneidade da comunicação, pela mudança climática provocada pelo aquecimento global, e pela especulação neo-eugenista do transhumanismo — igualmente passa ao largo. (Note-se aí que Nelson de Oliveira escreveu dois romances tupinipunks do que tenho chamado de "literatura pós-mensalão": *Distrito Federal* e *Não Chore*. Mas o primeiro dessa tendência deve ter sido o premiado *O Rei do Cheiro*, de João Silvério Trevisan. Precisamos de mais!)

P.: Na academia, vemos duas diferentes correntes de estudiosos do gótico, do fantástico, da ficção científica, do horror etc. que nem sempre convivem harmoniosamente entre si. Uma dessas correntes defende os limites interseccionais entre cada uma dessas vertentes da ficção, procurando delimitá-las em suas especificidades. Outra opta por diluir as fronteiras limítrofes e advoga a permeabilidade entre essas manifestações,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.31475

centrando-se, via de regra, no aspecto insólito ou metaempírico que as demarca. Ambas as correntes vêm demonstrando força e ampliando seus espaços de atuação, o que, na verdade, acaba enriquecendo ainda mais essas variedades da ficção não absolutamente realista, tributárias do metaempírico, que se nutrem do sobrenatural, do extraordinário, do que foge à lógica racional e aristotélica. O acadêmico Roberto de Sousa Causo, comporia com qual das duas correntes?

R.: Eu tendo a ser eclético e inclusivista, mas não nego que me identifico com a primeira, porque minha pesquisa tem um lado "taxonômico" muito acentuado, em que persigo as linhagens ficcionais da FC, da fantasia e do horror e os seus diversos subgêneros. Num primeiro momento, acho que a validade disso esteve em informar não apenas das correntes e diferenciações inerentes a cada gênero, mas também de firmar didaticamente os conceitos, linhas de pesquisa e hipóteses mais comuns da pesquisa de origem anglo-americana. Uma área que, inclusive, partilha da contribuição feita por fãs e autores dos gêneros em questão — sendo portanto, mais democrática e menos autoritária do que outras mais teóricas e exclusivas de investigação propriamente acadêmicas. Daí minha ênfase, por exemplo, nas questões de política literária discutidas na minha tese. Hoje, meu empenho taxonômico e historiográfico também é um esforço (modesto e assumidamente minoritário) de correção de vícios de pesquisa e de atitude que se instalaram entre muitos, durante essa "troca da guarda" de que falei. Um outro aspecto está no fato de que, até certo ponto, as linhas limítrofes entre

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.31475

ficção científica, fantasia e horror sempre estiveram nubladas, a partir mesmo da inserção inicial desses gêneros no século XIX — é o que mostra minha pesquisa para *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil* —, tornando a distinção entre as duas correntes que você descreve inconsistente perante a história da dinâmica desses gêneros. Scott McKraken, em *Pulp: Reading Popular Fiction*, já dizia que as definições e demarcações dos gêneros populares são contingentes e inter-relacionais — um gênero só é definido a partir da sua dinâmica relativa a outros gêneros, e, principalmente, ao *mainstream*. Isso não quer dizer que não existam; são apenas dinâmicas e contraditórias, em constante fluxo. E sempre foram assim. Por isso, às vezes enxergo o clamor atual pela mistura de gêneros como um esforço retórico direcionado a objetivos específicos, de firmar uma ou outra tendência literária ou teórica, em detrimento de outras. O que importa para mim como crítico não é tanto *se* a ficção científica aparece ou não misturada com o horror, por exemplo — ou com o espírito brincalhão pós-modernista —, mas *o que* se faz especificamente num trabalho qualquer de gêneros misturados ou de "forma pura" (se é que ela existe). Mas note que, longe daquilo que em geral o conto fantástico realiza, gêneros populares como a FC, a fantasia e o horror propõem o estranho e o inexistente (hoje) dentro de parâmetros realistas, com os quais os personagens (e o leitor, durante a leitura) conseguem interagir de maneira coerente e racional. Está enfeitiçado? Um mago tem o antídoto! Um cometa atingirá a Terra? A tecnologia espacial vai desviá-lo! Está possuído? Chame o exorcista! Por isso a ficção

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.31475

especulativa talvez seja mais subversiva — ela afirma que o real é precário e de curta duração, mas alguém saberá lidar com as divergências. O conhecimento para isso está em algum lugar, à espera, e conseguiremos operar no mundo estranho apresentado na ficção. O irracional é operável. A atitude que surge daí é bastante diversa da atitude explorada na literatura fantástica. O sujeito que aguarda à entrada do tribunal, na porta destinada apenas a ele, no conto de Kafka, vai passar a vida de joelhos no seus degraus, sem respostas nem estratégias para lidar com o guarda que não o deixa entrar. E aí, imagino, a ficção especulativa é *parafantástica* — no sentido antigo que chamava a literatura popular ou "de massa" (expressão que eu rejeito) de "paraliteratura", paralela e portanto com uma certa autonomia e divergência, em relação ao *mainstream*.

P.: A despeito do mercado, o ficcionista Roberto de Sousa Causo é mais simpático à qual das duas correntes?

R.: Como eu disse, os gêneros especulativos já apareceram misturados ou potencialmente misturados desde sua inserção no século XIX. A própria ficção científica moderna surge de um romance gótico, o *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, ele mesmo com componentes de horror e de aventura. A FC e a fantasia de aventura frequentemente recorriam ao mesmo formato — a narrativa de mundo ou raça perdida. A *weird fiction* de Lovecraft, Howard e outros projetava um horror cósmico, maior que a civilização humana, em mundos contemporâneos ou de fantasia. A *space opera* de E. E. "Doc" Smith e Edmund Hamilton se abria para o paranormal e o mítico, nas suas aventuras espaciais. O romance planetário de Burroughs se inspirava no esoterismo da

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.31475

Doutrina Secreta de Blavatsky. Além desses exemplos, a ficção de exploração e de aventura, o *western*, a ficção militar, de crime e até a *love story* e o erótico, e o romance psicológico ou de observação social entraram e entram constantemente na sopa especulativa. O que faço como ficcionista é adaptar e atualizar esses potenciais na minha FC, fantasia e horror. Desse modo, a Atlântida mística de Jeronymo Monteiro está nas histórias de Tajarê e de Ulisses Brasileiro (com uma pitada de pseudo-história brasileira, com vikings e minoicos tropicais), assim como uma desconstrução da superciência da raça perdida dos cretenses de Menotti del Picchia. O horror espiritualista de *Anjo de Dor* e de *Mistério de Deus* se apoia no conceito do mundo paralelo da ficção científica. *A Corrida do Rinoceronte* mistura fantasia contemporânea com FC. E a *space opera* das Lições do Matador e de Shiroma, Matadora Ciborgue, tem espaço para espiritualidade e misticismo sincréticos. Eu apenas resisto à imitação do *New Weird* ou da *new space opera* anglo-americanas por preferir minhas próprias explorações intertextuais.

P.: Para você, como acadêmico, quais seriam as melhores definições para ficção:

a) gótica?

R.: Aquela ficção que projeta uma subjetividade atormentada para o ambiente ou para as relações sociais. Um bom exemplo nacional é a novela *O Fascínio*, de Tabajara Ruas.

b) fantástica?

R.: Uma literatura mais próxima das definições de Tzvetan Todorov do conto fantástico, e, portanto, mais perto de

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.31475

integrar o *mainstream* literário, do que a literatura popular ou de gênero. A literatura fantástica ressalta o desamparo do sujeito perante o absurdo da existência moderna, enquanto os gêneros populares ressaltam a sua *agência* — sempre pode haver uma solução na ciência, na magia ou no sobrenatural (que muitas vezes funcionam como tecnologias). No fantástico estão mais E. T. A. Hoffmann, Guy de Maupassant, Franz Kafka, Jorge Luiz Borges, Salman Rushdie, Murilo Rubião e José J. Veiga, do que os suspeitos usuais da FC e da fantasia: Asimov, Clarke, Gibson, Heinlein, Le Guin, Tolkien, Howard, Moorcock e Martin. "Literatura fantástica" se tornou um rótulo vinculado à FC, à fantasia e ao horror no Brasil apenas por descuido conceitual ou por estratégia disfarçada de conferir respeitabilidade aos gêneros populares. Tenho dito há tempos que minha preferência é "literatura especulativa" como um coletivo para FC, fantasia e horror. Isso também está no meu livro pela Editora UFMG.

c) científica?

R.: Uma ficção que busca especular sobre a realidade num sentido mais amplo ou ontológico (o que ela é ou não é), a partir de conceitos de ciência e tecnologia.

d) de horror?

R.: Uma ficção que busca especular sobre a realidade num sentido, a partir de conceitos paranormais ou sobrenaturais.

e) de fantasia (fantasy)?

R.: Uma ficção que busca especular sobre a realidade, a partir de conceitos mágicos ou sobrenaturais.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.31475

P.: E como o ficcionista Roberto de Sousa Causo rotularia, para o leitor comum, as ficções gótica, fantástica, científica, de horror, de fantasia (*fantasy*)?

R.: Da mesma maneira. Acho que o leitor — qualquer que seja, e certamente um leitor elitista teria as mesmas dificuldades de aceitação desses conceitos que um leitor que enxerga esses gêneros apenas como diversão — deve ter maturidade suficiente para se relacionar com a FC, a fantasia e o horror nesses termos, se quiser extrair o melhor deles. A ficção especulativa não se limita a ser escapista, ela tem o potencial de mostrar que o aqui e o agora são contingentes e precários.

P.: O que você pensa que vai ser o futuro dessas vertentes ficcionais neste nosso mundo globalizado e midiatizado?

R.: A tendência delas é a de viverem as suas vidas intensas, mutantes e agitadas, como sempre viveram, mas agora com a certeza de que são gêneros escritos e publicados no mundo todo, exigindo uma abertura cada vez maior tanto de editores, quanto de leitores e críticos. Há hoje uma FC e fantasia de grande intensidade de produção tanto na África, Ásia e América do Sul, quanto na América do Norte e na Europa. Essa produção carrega com ela elementos de localidade muito interessantes e perturbadores da corrente principal da ficção especulativa — ela mesma precisando ser chacoalhada. Ao mesmo tempo, no contrafluxo desse crescimento, existe a tendência de se limitar o leque de temas e abordagens, promovida justamente pelo cinema e televisão (e os *videogames*) de circulação mundial. É uma das razões de eu acreditar na importância do retorno a

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.31475

uma pesquisa das raízes e evolução desses gêneros, juntamente com o esforço consciente de atualizá-los para as questões do momento (como Clive Bloom afirmou em *Cult Fiction*, a ficção *pulp*, ou popular, se caracteriza por uma intensa figuração do contemporâneo) e de adaptá-los para o contexto particular (brasileiro). É nesse programa que se encontram tanto a minha pesquisa quanto a minha produção literária. Agir localmente, pensando globalmente — mas na esperança de também contribuir para uma prática que hoje é global.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.31476

01

AS NUANCES DO GÓTICO: DO SETECENTOS À ATUALIDADE. JÚLIO FRANÇA E LUCIANA COLUCCI. 2017.

Maurício Cesar Menon (UTFPR)

Recebido em 07 out 2017.
Aprovado em 17 out 2017.

Maurício Cesar Menon possui mestrado e doutorado em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) e pós-doutorado pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Atualmente é professor da UTFPR Campo Mourão PR, onde atua na graduação, como também nos programas de pós-graduação *stricto sensu* em Letras, da UTFPR Pato Branco PR, e Mestrado em Ensino de Ciências Humanas, Sociais e da Natureza, da UTFPR Londrina PR. Tem experiência na área de Literatura Brasileira, Portuguesa e Literatura Comparada, trabalhando principalmente nas seguintes áreas: Literatura Fantástica, Literatura e Sociedade, Ensino de Literatura. São seus temas de interesse e pesquisa a literatura gótica e seus desmembramentos, o fantástico, utopias e distopias e o romance histórico. É coordenador do Grupo de Pesquisa em Estudos da Narrativa (CNPq), na UTFPR de Campo Mourão PR.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.31476

DA ÁRVORE E DE SEUS RAMOS: UMA ABORDAGEM MULTIFACETADA SOBRE O GÓTICO



As Nuances do Gótico (2017) é o título escolhido para o livro em cujo estofo encontram-se nove artigos, escritos por pesquisadores do Brasil e do exterior. Organizada por Júlio França, professor de Teoria da Literatura na Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ, e Luciana Colucci, professora de Literaturas de Expressão em Língua Inglesa na Universidade Federal do Triângulo Mineiro UFTM, a obra é fruto do *I Seminário de Estudos do Gótico (SEG)*, realizado na UFTM, em 2014, onde se congregaram pesquisadores da área provenientes de diversos estados brasileiros. O evento que, recentemente, teve sua segunda edição, emergiu diretamente do *Grupo de Pesquisa Estudos do Gótico*, coordenado pelos professores que organizaram o presente volume.

Pesquisas sobre o gótico, suas nuances e desmembramentos, não se constituem fato tão recente, tendo em vista a vasta tradição acadêmica e crítica no que tange ao assunto, em se tratando de estudos desenvolvidos na Europa ou nos Estados Unidos. No Brasil, contudo, a pesquisa sobre os temas ligados ao fantástico, ao insólito, ao gótico e a todas as ramificações possíveis daí advindas, por muito tempo, mostrou-se ocasional, quase sempre produto de esforços isolados, possível consequência de uma tradição e crítica nos estudos sobre Literatura Brasileira pouco afeita ao reconhecimento dessa matéria. Tal cenário vem mudando nas últimas décadas,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.31476

uma vez que, de forma crescente, criaram-se grupos de pesquisa que se dedicam a esses conteúdos. Vale ressaltar, nesse contexto, a importância do *Grupo de Pesquisa Estudos do Gótico* que tem protagonizado algumas ações importantes e dignas de nota: o livro aqui apresentado consiste em uma delas.

Logo no prefácio, redigido por Justin Edwards, professor catedrático em Gothic Studies na University of Stirling, destaca-se a importância desse grupo, pelo seu pioneirismo e pela contribuição das pesquisas engendradas sobre o objeto em múltiplos contextos aqui no Brasil. Na sequência, a apresentação é feita pelos professores Júlio França e Luciana Colucci, que destacam o caráter polissêmico do termo gótico, o que tem gerado variadas linhas teóricas e críticas de estudo. Na apresentação, entra-se em contato com a identidade do livro um dossiê que aborda, de acordo com o interesse de pesquisa de cada autor, algumas das inúmeras facetas possíveis dos estudos sobre o gótico e os seus ramos.

O primeiro artigo, assinado pelo professor Alexander Meireles da Silva, da Universidade Federal de Goiás - UFG, analisa uma novela de Howard Philips Lovecraft – *a Sombra em Innsmouth* (1936) – destacando como, pelo desenrolar da narrativa, é possível perceber a crítica feita pelo escritor sobre as profundas mudanças que ocorreram nos Estados Unidos na primeira metade do século XX. Meireles procura evidenciar como Lovecraft, nessa novela, trabalha com aspectos ligados à monstruosidade e ao hibridismo para alavancar discussões acerca da crescente presença de imigrantes em solo norte-americano. De maneira concisa e fiel ao recorte da análise, o professor consegue estabelecer elos entre Lovecraft e a ficção gótica finissecular inglesa, onde o tema do

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.31476

medo que se tem em relação ao outro também ganhou destaque, em obras como *Drácula* (1897), de Bram Stocker, e *A Marca da Besta* (1890), de Rudyard Kipling. No final, é revelada a atualidade da novela de Lovecraft, ao estabelecer uma conexão com os medos provenientes da imigração ilegal, dos terroristas e dos refugiados tanto nos Estados Unidos quanto na Europa, em pleno século XXI. Meireles arremata seu texto destacando que muito mais que uma crítica, a novela lovecraftiana "convida leitores contemporâneos à reflexão sobre o lugar do outro no contexto pós-moderno em que o sincretismo, a miscigenação e a hibridização trazem o enriquecimento de culturas nacionais" (p.20). Dessa forma, o artigo se configura como um texto em que o passado se une ao presente, extrapolando os limites temporais no que tange à discussão do tema, fato que comprova o poder que a literatura tem de romper limites, sejam eles de ordem espacial ou temporal, mostrando-se, por isso, significativa e portadora dos anseios humanos.

O segundo artigo, de Aparecido Donizete Rossi, professor de Literatura Inglesa da UNESP Araraquara SP, evoca desde o título "Pecados do pai: *O castelo de Otranto,* um quarto de milênio depois" a gênese da literatura gótica. O estudo realizado por Rossi é amparado no convite metafórico feito por ele aos interlocutores de se abrir a "cripta do pai" não apenas para se observarem os restos mortais do ancestral, mas também para se visualizar a numerosa descendência deixada pelo progenitor, ou seja, as heranças literárias e artísticas possibilitadas por Walpole. Duplo, duplicação, dois, dupla, duplicidade, reduplicação são os termos que regem e organizam o eixo da impecável análise, feita pelo professor, daquele que é considerado o primeiro romance gótico da história literária.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.31476

Partindo dos dois prefácios presentes em *O Castelo de Otranto,* e amparado pelo conceito de criptomímesis, são levantadas desde questões relativas à ordem estético-estrutural da obra ligadas ao clássico tema gótico, estabelecido nessa narrativa, do pecado do(s) pai(s) que recai (em) sobre os filhos, até questões históricas ligadas à época de Walpole. Rossi, sistematicamente atrelado à metáfora por ele criada para sua investigação, sonda os "restos mortais" presentes na cripta do escritor inglês e pontua dali o nascimento de um gênero que se estenderá e será reduplicado em ramos diversos ao longo dos séculos subsequentes – análogo à ideia da maldição paterna que atinge as gerações vindouras:

> "(...) é o que hoje entendemos não apenas como romance gótico, mas sim como gênero gótico, que tem vida e história próprias, distintas da vida e da história do romance. Isso porque o gótico não se restringe aos suportes escritos da ficção, mas se manifesta, também, com a mesma potencialidade, em suportes tão diversos quanto o cinema, a narrativa gráfica (*graphic novel*), a moda, a Internet e o videogame" (2014, p.33).

Ao lado dessa linha mestra de abordagem, o texto é sustentado por sólidas bases teóricas, tangenciando também uma série de outros textos ficcionais ao se estabelecerem determinadas relações temáticas ou estéticas. Ao final, fica claro ao leitor que a própria intencionalidade do artigo também se duplica: se por um lado ele se compõe como um painel que permite visualizar o gótico e seus desmembramentos, por outro ele se constitui como uma digna homenagem (o texto é de 2014) aos duzentos e cinquenta anos da publicação de *O Castelo de Otranto*.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.31476

Na sequência do trabalho desenvolvido pelo docente da UNESP de Araraquara, desponta o artigo escrito por Cláudio Zanini, professor de Língua Inglesa e Literatura na Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre - UFCSPA. De forma clara fixa-se o objetivo central do texto: aproximar, comparativamente, duas obras literárias que não se encontram atreladas à tradição de análise sob a perspectiva teórica do gótico – *Os 120 Dias de Sodoma* (1785), do Marquês de Sade, e *Assombro* (2005), de Chuck Palahniuk. Ao se compararem tais romances, é permitido ao leitor entrar em contato com Sade escritor, uma vez que, grosso modo, ele é muito mais conhecido pelo adjetivo derivado de si que pelas próprias obras escritas, como também vislumbrar outra obra de Palahniuk que não seja o instigante *Clube da Luta* (1996) que o consagrou, o que se deve em parte à versão fílmica (1999), dirigida por David Fincher. Zanini desenvolve uma coesa linha de análise, mostrando similaridades entre as obras no que confere à enunciação narrativa das histórias que integram cada romance. Em ambos os casos trata-se de um encontro entre pessoas que possuem algo em comum e que se reúnem em um lugar atípico para desfiarem suas histórias: de um lado encontram-se os sádicos libertinos isolados num castelo e, de outro, os escritores confinados em retiro em um teatro abandonado.

O artigo procura demonstrar de que maneira é possível unir os temas provenientes das histórias dos diversos narradores, cujas temáticas perpassam pelos caminhos do escatológico, do grotesco, do bizarro e do violento, à ideia de transgressão, presente no gótico desde suas origens. Ganham destaque na análise não apenas os temas ligados à perversão, mas também os recursos estilísticos

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.31476

empregados pelos escritores, como a escolha de epítetos para designar os contadores das histórias contidas nos romances. Ao final, procura-se mostrar de que forma Palahniuk tornou-se aprendiz de Sade, numa espécie de "pedagogia da desumanização", no que diz respeito aos ecos que reverberam da obra do autor francês sobre o autor norte-americano. De alguma maneira, conclui o ensaísta, os leitores atuais também, seja num movimento de aproximação ou de afastamento, seja por gosto ou por repulsa, obtêm certa espécie de conhecimento dessa didatologia.

O capítulo seguinte, concebido por Fernando Monteiro de Barros, professor de Literatura Brasileira na Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – FFP/UERJ, destaca-se por sua singularidade ao trazer a poesia decadentista de Teotônio Freire para o domínio da análise sob a perspectiva do gótico. Paulatinamente e com aguçada propriedade o professor encaminha a abordagem, partindo de pressupostos teóricos sobre o decadentismo tanto europeu quanto brasileiro e chegando aos poemas do escritor pernambucano. A abordagem dada ao tema do trabalho é análoga à imagem de uma sombra que, originária no gótico do século XVIII, avança sutilmente pelas décadas seguintes, desconhecendo limites geográficos, imprimindo sua marca na produção literária de final de século XIX e início do século XX. Fernando de Barros não só apresenta os poemas de um escritor que merece maior luz nos estudos sobre Literatura Brasileira, como também destaca os principais pontos a serem observados nesses poemas no que se refere às marcas ou às imagens do gótico, especialmente aquelas ligadas ao sublime, ao medievo, ao passado que assombra o presente. Dentre todos os poemas analisados pelo

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.31476

professor reproduz-se, aqui, a título de ilustração, alguns versos de *Contraste*, por sintetizarem as principais marcas ou imagens do gótico/decadentismo elencadas pelo estudioso: "Essa abadia imensa levantada/Do monte à grimpa, – austera sentinela/Que vara o céu com a torre em ponta ousada (...)/Sob o solo, porém se abrem geenas/De ais e soluços, ferros e correntes(...)/Há maldições e prantos inclementes (...)" (p.86-87). O artigo do professor contribui para maior discernimento sobre um assunto que, durante muito tempo, ficou à margem dos estudos e dos estudiosos de Literatura Brasileira e, por isso, integra um campo do qual muito se tem ainda a colher.

Sobre a esfera dessa seara é que se debruça Flavio García, professor da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ e fundador do GT da ANPOLL "Vertentes do Insólito Ficcional". O texto denominado "Transparências entre a novela gótica e a narrativa fantástica: trânsitos ininterruptos (que se podem ver na obra de Mutilo Rubião)" versa, num primeiro momento, a respeito da forma que o gótico estabelece-se como o fundamento da literatura fantástica, amparado nos estudos desenvolvidos por Maria Leonor Machado de Souza, Filipe Furtado e David Roas. Após apresentação dos fundamentos teóricos, García introduz ao leitor o objeto de sua análise: o conto "As Unhas", de Murilo Rubião. Trata-se de um texto inédito do autor mineiro que não consta nas edições de suas obras, vindo a público apenas em novembro de 1994 e sobre o qual o estudioso já escrevera um ensaio. Conhecedor da obra de Rubião, Flavio García analisa o texto com o cuidado de não cair em conclusões precipitadas, tendo em vista o escritor mineiro ser um dos mais emblemáticos da Literatura Brasileira

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.31476

do século XX. O professor levanta os aspectos ligados ao insólito ficcional amarrando-os a certas marcas presentes no gótico ou a outras reabilitadas pela Literatura Fantástica dos séculos XIX e XX. Desse trânsito entre elementos e épocas sucessivas surge a base de composição do artigo que, além de contribuir para os estudos sobre Murilo Rubião (autor que exclusivamente lidou com o insólito em sua ficção), indiretamente também comprova como a Literatura Brasileira, definitivamente, acolheu em seus domínios temas para os quais pouco se deu visibilidade ao longo da tradição crítica desenvolvida em território nacional.

Trazendo esclarecimento sobre essa questão da tradição crítica é que surge o próximo artigo "O Sequestro do Gótico no Brasil", de Júlio França (UERJ). Para aqueles que conhecem a célebre crítica desenvolvida por Haroldo de Campos sobre o (não) lugar do Barroco na *Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Candido, imediatamente já se delineia a abordagem que será feita. O professor, reconhecido como uma das autoridades sobre o assunto no Brasil, procura de maneira didática levantar algumas hipóteses para o fato de a História e a Crítica Literárias brasileiras terem se esquivado ou simplesmente ignorado as temáticas relativas ao gótico e aos seus ramos, ou às transformações que o gênero sofreu no Brasil. A partir dessas hipóteses, França também fornece algumas conclusões como

> "Fazendo convergir a observação de Hansen com o modelo de Abrams, poderíamos afirmar que a crítica brasileira tende a abordagens miméticas e expressivas. Em consequência dessa ênfase nos atributos políticos e biográficos das obras literárias, as narrativas góticas foram compreendidas ou como

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.31476

> algo estrangeiro e alheio à realidade brasileira, ou como sintomas de distúrbios e idiossincrasias psicológicas de seus autores" (p.115).

Partindo dessas conclusões, o autor do artigo registra uma espécie de comparação entre elementos convencionais da literatura gótica e algumas linhas investigativas possíveis sobre a presença da tradição gótica na literatura brasileira. Os elementos góticos pontuados são o *locus horribilis*, a presença fantasmagórica do passado e a personagem monstruosa; as linhas investigativas constituem-se de o Gótico e as origens do romance no Brasil, o Gótico e a temática da escravidão, o Gótico e o Naturalismo, o Gótico e a Literatura Decadente, o Gótico e a Literatura de Crime, o Gótico e os Romances de Sensação e o Gótico e os Regionalismos. Fica evidente, por fim, que ao aproximar os elementos das linhas temáticas o autor não pretendeu desenvolver um estudo sobre as influências do gótico europeu no Brasil, mas sim a partir do Gótico como uma concepção ficcional que expressa os medos e anseios humanos, por isso presente na literatura nacional.

O capítulo seguinte, composto pelo artigo "Legal Fictions: Gothic and the Spectre of the Law in Charles Brockden Brown's *Edgar Huntly; or Memoirs of a Sleep-Walker*", assinado por Justin D. Edwards (University of Stirling), une reflexões acerca do Direito e da Lei às discussões sobre o período colonial na América do Norte, ambas extraídas da leitura cuidadosa do romance de Brockden Brown mencionado no título. Embasado em concepções teóricas de grande envergadura como as de Homi Bhabha, Jacques Derrida, David Punter, entre outros, o professor norte-americano desenvolve uma análise de assuntos pertinentes à forma como a

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.31476

história e a lei do Estados Unidos foram se constituindo, sem perder de vista os elementos góticos contratados pelo romancista a fim de destacar esses assuntos. Um dos pontos reiterados ao longo do texto de Edwards é o fato de como a lei pode ser dual, sujeita a vários componentes como a interpretação, o contexto histórico, o poder estabelecido, e a cultura dominante. A lei surge, dessa forma, como um grande espectro do passado que assombra o presente e o porvir, revelando paradoxalmente seu poder e sua fragilidade. Importa notar que no decorrer da análise, o autor não perde de vista o texto ficcional que se propõe a trabalhar; este é o ponto de partida de onde se alavancam as observações e também o de chegada, de onde se extraem as conclusões. Edwards prova, assim, como um grande escritor é capaz, tal qual num jogo de xadrez, de movimentar personagens dentro de uma trama bem imbricada, denunciando aspectos de ordem sócio-política que extrapolam a ficção e, por isso, se fazem sempre atuais.

Luciana Colucci, da UFTM, dá seguimento à variedade de artigos apresentados no livro aqui resenhado, concebendo um texto no qual o espaço e o mobiliário são esquadrinhados sob o foco da topoanálise na literatura gótica. As teorias sobre espaço desenvolvidas por Bachelard e Ozíris Borges Filho fornecem, entre outras, o viés teórico para o estudo, mas é em Edgar Allan Poe, mais precisamente em *The Philosophy of Furniture* (1840), que a professora concentra seu foco de atenção, trabalhando a partir daí a ideia de uma topoanálise do gótico. Colucci maneja com precisão diversos materiais teóricos e ficcionais a fim de comprovar a concepção que desenvolve e não se furta de abordar analiticamente as minudências que muitas vezes, aos olhos do leitor comum,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.31476

passam despercebidas. Um dos pontos altos do artigo é aquele em que a intelectual demonstra como em Poe a composição do espaço, do mobiliário e dos ornamentos encontram-se conjugados para se comunicarem com os sentidos humanos, aguçando-os a ponto de produzir determinado efeito. O que a pesquisadora revela, em vista disso, excede em muito o inventário de elementos presentes na obra do escritor norte-americano, ela consegue, à maneira de Erich Auerbach, adentrar as filigranas do texto e, dali, extrair um sentido maior, revelando uma espécie de arquitetura na qual os elementos estéticos e estruturais trabalham favorecendo o conteúdo, assegurando-lhe a força comunicativa com a qual se impõe diante do leitor de forma atemporal.

O último artigo do livro, escrito por Marisa Martins Gama-Khalil, professora da Universidade Federal de Uberlândia - UFU, discorre sobre a maneira como a escritora Lygia Fagundes Telles revisita o gótico em alguns de seus textos. Os contos "A mão no ombro", "O noivo", "A chave na porta" e "O encontro" constituem os objetos de análise e são explorados a partir das imagens dos espaços e da morte neles contidas. Para tanto, a ensaísta fornece ao leitor, antes de se iniciarem as análises propriamente ditas, uma esclarecedora perspectiva de que maneira a morte é redimensionada na narrativa gótica e de como a ambientação, geralmente apresentada em um contexto noturno, irmana-se a essa temática. A análise desses contos feita pela professora, sem cair na facilidade das generalizações, fornece uma espécie de clave de leitura para as obras de Telles que atendem à demanda dos temas insólitos, ao identificar alguns traços comuns e recorrentes na obra da escritora paulista; isso só se torna possível a partir de uma leitura cuidadosa que demonstra

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.31476

reconhecimento do território pelo qual se embrenha. Importa notar a relevância de se abordar a obra de Lygia Fagundes Telles no contexto do livro aqui resenhado, tendo em vista a escritora integrar indiscutivelmente o panteão de escritores brasileiros que transitam ou transitaram de modo efetivo pelos liames do fantástico.

Ao se examinar o conjunto de textos que compõem *As nuances do gótico: do Setecentos à atualidade* fica notório como o livro sinaliza para uma multiplicidade, fruto de um esforço conjunto que agrega pesquisadores de diversas localidades e promove abordagens de matizes variados. O gótico é apresentado, dessa forma, tal como uma grande árvore de profundas raízes e de cujos galhos surgem tantos ramos quanto permite a inventividade humana. O livro integra um amplo esforço de cooperação sem a qual, provavelmente, não teria vindo à luz – prova de que, num país como o Brasil, onde a pesquisa é muitas vezes maltratada, o unir das forças em torno de um ideal comum seja, talvez, uma das alternativas mais viáveis para a manutenção dos estudos em torno da literatura, desvendando-lhe o caráter permanente de diálogo com as questões humanas que a todos dizem respeito.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.31477

02

TERRITÓRIOS DA FICÇÃO FANTÁSTICA. ROSALBA CAMPRA. 2016.

Rita de Cássia Silva Dionísio Santos

Recebido em 07 out 2017.
Aprovado em 17 out 2017.

Rita de Cássia Silva Dionísio Santos é Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília-UnB (2011); mestre em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais-UFMG (2005). Professora nos cursos de Graduação em Letras, na Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários e no Mestrado Profissional em Letras em Rede Nacional (PROFLETRAS) da Universidade Estadual de Montes Claros-UNIMONTES. Faz parte do Grupo de Pesquisas em Estudos Literários-GEL da Unimontes e do Grupo de Trabalho Vertentes do Insólito Ficcional, da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística-ANPOLL. Membro do Grupo de Pesquisa Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens (FFLCH-USP/CNPq). Atua principalmente nos seguintes temas: Literatura Brasileira, Literatura Brasileira Contemporânea, Literatura Comparada, Insólito ficcional, Literatura de Minas Gerais, Escritoras de Minas Gerais, Literatura infantojuvenil, Leitura do texto literário e formação do leitor, Formação docente. CV Lattes: http://lattes.cnpq.br/0886864680892636 E-mail: cassiadionisio@hotmail.com

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.31477



A obra *Territórios da ficção fantástica*, de Rosalba Campra, é uma versão em português do espanhol *Territórios de la fición: lo fantástico* (2008) – que fora publicada originalmente em italiano, com o título *Territori della finzione: il fantástico nella literatura* (2000). Natural de Córdoba, na Argentina, onde estudou Letras na Universidad Católica, Campra especializou-se em Teatro e Cinema nas universidades francesas de Nancy e Paris VIII. Em La Sapienza, na Universidade de Roma I, a autora obteve o título de doutoramento, com tese sobre a contística de Julio Cortázar. Com alentada obra, que inclui teoria, crítica e ficção, Rosalba Campra se aposentou como Professora Catedrática de Literatura Hispano-Americana de La Sapienza, onde dedicou grande parte de seus estudos à ficção fantástica. Ministrou cursos em diversas universidades nas Américas e na Europa. É autora de *"Como con bronca y junando", La retórica del tango* (1996), *Cortázar para cómplices* (2009) e *Zona de juego* (2014), entre outros.

A apresentação do livro, de autoria dos pesquisadores Ana Cristina dos Santos e Flavio García (ambos da Universidade do Estado do Rio de Janeiro), explicita a dinâmica de sua tradução e edição, incluindo dados e informações sobre a atenção requerida na seleção vocabular e no uso dos termos teóricos, por exemplo, com o objetivo que as discussões empreendidas sejam eficazmente realizadas pelo público de leitores de língua portuguesa.

Segmentada em sete capítulos – os quais se subdividem em

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.31477

subcapítulos – *Territórios da ficção fantástica* encerra, como objetivo primordial, o propósito de "identificar uma possível estratégia de leitura do insólito ficcional que sirva para a análise e a escrita do fantástico" (SANTOS; GARCIA, 2016). Como metodologia para colocar à mostra o seu conjunto de conceitos e os argumentos que os fundamentam, Campra apresenta, no *incipit* de cada uma das partes, após o título do subcapítulo, uma ementa composta por frases nominais, não raro, pontuadas com interrogações – aspecto, aliás, que sugere o movimento refletir/inquirir no qual o leitor se vê enredado neste texto preciso, lúcido e, sem dúvida, fulcral para os estudos contemporâneos sobre o insólito.

O capítulo um, "Um território instável", discute a "verdade" da narrativa, o caráter "imaginário", "não real", atribuído ao fantástico, se seria possível o reconhecimento do fantástico pelos seus temas e quais seriam esses temas. Na página 27, argumenta Campra (2016):

> O fantástico pressupõe, empiricamente, o conceito de realidade, que se dá como indiscutível, sem necessidade de demonstração: simplesmente é. Deve-se reconhecer, entretanto, que a relação entre os dois termos não implica a simetria existente entre eles. Na edição do *Petit Larousse*, de 1926, por exemplo, o "fantástico" tem como antônimo o "real", mas como antônimo de "real" não aparece "fantástico", mas "imaginário falso". [...] O problema se torna mais complexo quando essas categorias, dos dicionários gerais, passam para o mundo da narrativa, por exemplo. O que elas querem dizer quando são aplicadas a um universo que por definição não é "real", mas "ficcional"?

Nessa mirada, a estudiosa esclarece que, na maioria dos casos, esses termos julgam o grau de adequação dos textos ao mundo

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.31477

extratextual (a experiência do mundo extratextual que o leitor aceita) – mas que não costumam definí-los. O fantástico, assim contemplado, não seria mais que um dos lados, desconhecidos ou negados, da realidade (p.28).

Em "Fantasmas e afins. Mais uma classificação", Campra propõe que os temas do fantástico sejam classificados segundo duas classes: as "categorias substantivas" e as "categorias predicativas", as quais, diferentemente das sistematizações propostas por Todorov e Barrenechea, por exemplo, considera mais homogêneas, e que, individualmente ou combinadas em maior ou menor grau de complexidade, permitiriam abranger a constelação de motivos que constituem o nível semântico do texto. Discorrendo a respeito do caráter transgressor do fantástico e sobre as "inesgotáveis possibilidades dessa transgressão" (p.53) e, ainda, da possibilidade de sobreposição e combinação desses motivos, com evidente perceptibilidade crítico-teórica, a autora expõe que o inventário elaborado nessas suas páginas não esgotaria o tema (p.66).

O capítulo três, "Em busca de provas", examina o problema da verossimilhança e da realidade como efeito. Todo texto ficcional solicita a credulidade do leitor – ou, melhor, a sua cumplicidade, o reconhecimento da "verdade" de sua ficção. Contudo, lembra Campra, o fantástico é, por definição, inverossímil. A verossimilhança, assim, não seria mais que um tipo de consenso, às vezes percebido com tal, às vezes não, de todos os modos, sujeito à mutabilidade histórica.

No capítulo quatro, "A arte de narrar", discorre-se sobre os limites da percepção – que distância existiria ente a realidade e os

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.31477

limites que a definem, por exemplo – a pluridiscursividade textual e os seus artifícios (narrador em primeira e em terceira pessoa), pondo em relevo a ideia de que a narrativa fantástica é um espaço de dúvidas e adverte-se que o "leitor experiente sabe que todo narrador é um trapaceiro" e que o "pacto que a voz narrante da ficção instaura com seu leitor não é inviolável" (p.107).

"Os desafios do silêncio" aduz aos vazios criados pela ausência de sequências conclusivas nos contos fantásticos, concretizados, entre outros, pelos sinais gráficos de reticências. Adverte-se que certos contos em que não há vampiros, fantasmas ou deslizamentos no tempo e no espaço são colocados pelo leitor no território do fantástico, porque se trataria de uma poética dos vazios, pois o que distinguiria o desenlace regressivo da narrativa fantástica de outros tipos de narrativas com enigma seria, propriamente, o seu caráter incompleto, múltiplo ou incerto: é na falta de resolução que o conto fantástico constrói o seu sentido (p.125).

No sexto capítulo, "Que falem os vampiros", Campra afirma que junto ao silêncio da voz narrante sobre a natureza dos fatos que narra (suas motivações, a própria existência desses fatos), manifesta-se outra classe de silêncio, de densidade e qualidade particular, de tal maneira solidificado no gênero que termina por parecer natural e necessário: o silêncio da criatura fantástica. Os textos em que o ponto de vista é invertido – em que aos vampiros se concede a voz – propõem uma espécie de vertigem que a literatura fantástica tradicional teria evitado. Nesse tipo de narrativa, contrária à poética dos vazios, não existiria o não dito. Os seres descrevem-se a si mesmos, fazendo com que o texto se inscreva nas margens do realismo - "se aceitarmos que o realismo

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.31477

significa, entre outras coisas, a existência de um paradigma em grau de explicar todo efeito por sua causa" – (p.170).

Em "Uma palavra em forma de armadilha", capítulo sete, Rosalba Campra refere-se à leitura como um fenômeno possível graças ao tempo – do leitor –, e à temporalidade que o texto estabelece. A ação de ler (especialmente a de ler ficções) estrutura o tempo como uma alternância entre a realização de esperas e tensões que supõem um compromisso de resolução, e o cumprimento desse compromisso – ou sua frustração. Nessa perspectiva, a autora lembra que Todorov destacara a impossibilidade (ou melhor, a impertinência) de uma leitura descontínua desse tipo de textos, identificando na organização sequencial do fantástico uma das razões de sua efetividade e, anuncia Campra, talvez seria essa uma das causas pelas quais o fantástico encontra sua dimensão privilegiada nas formas breves. Também neste capítulo, Campra declara que a passagem de um fantástico preponderantemente semântico, como o do século XIX, a um fantástico do discurso, como o que parece ter sido estabelecido a partir da segunda metade do século XX, está contígua a uma experimentação proveniente de uma consciência linguística que se manifesta, sobretudo, como autoquestionamento: "o texto que pensa por si próprio, que se contempla em sua condição de objeto criado pela escritura, que se propõe ao leitor como projeção da própria atividade" (p.191).

A recuperação histórica dos conceitos de fantástico, sua classificação, em perspectiva dialógica, de suas formas narrativas e temáticas e o exercício hermenêutico de exemplificar, didática e diligentemente, as afirmações que apresenta – entre outros

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.31477

aspectos aqui não desenvolvidos por uma questão de economia – validam a importância e imprescindibilidade desta obra para os atuais estudos sobre o gênero fantástico e seus desdobramentos.


ABUSÕES