

05

DE BONECOS E HOMENS

Raul da Rocha Colaço (UFPE)

Brenda Carlos de Andrade (UFRPE)

*Recebido em 18 mai 2018.**Aprovado em 06 jul 2018.*

Raul da Rocha Colaço é Mestrando em Teoria da Literatura pela UFPE e bolsista do CNPq. Lançou, neste ano, o Rúmimo-ressonância (Chiado Editora), livro finalista do IV Prêmio Pernambuco de Literatura. É membro dos seguintes grupos de pesquisa: Grupo de Estudos em Práticas de Linguagem Latino-americanas (UFRPE) e Variações do Insólito: do mito clássico à modernidade (UFPB). Nutre interesse pelas áreas de literatura fantástica, de literatura e violência, de literatura brasileira contemporânea e de literatura comparada. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3223446141669933>. E-mail: rauldarochacolaco@gmail.com

Brenda Carlos de Andrade é Doutora em Letras/Teoria da Literatura. Atua como professora da UFRPE e do PPGL/UFPE. Na primeira, é responsável pelas disciplinas de Literatura em Língua Espanhola para a Graduação; na segunda, ministra disciplinas para o mestrado e doutorado nas linhas de Literatura Comparada, Estudos Culturais/Pós-coloniais e Literatura, Sociedade e Memória. É líder do grupo de pesquisa Grupo de Estudos em Práticas de Linguagem Latino-americanas (UFRPE) e membro dos grupos Estudos Coloniais Latino-americanos (UFPE) e Literatura e Utopia (UFAL). Tem interesse em estudos latino-americanos, literatura contemporânea e

relações entre literatura e as cidades. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3020775163633086>. E-mail: brenda.carlosdeandrade@gmail.com

Resumo: Este trabalho consiste numa análise do conto “Teatro de bonecos”, presente na obra *Os lados do círculo* (2004), do autor contemporâneo Amílcar Bettega Barbosa (nascido em São Gabriel - RS, 1964), cuja fábula se volta para um homem que decide viver afastado da sociedade junto a outros dois personagens de natureza nebulosa. É através dessa convivência incomum que irrompem no leitor as dúvidas sobre a sanidade do narrador autodiegético e sobre a possível sobrenaturalidade desses dois moradores. Diante desse quadro, busca-se apreciar os elementos que sustentam a categoria estética do fantástico por meio do aporte teórico de Remo Ceserani (2006), de Tzvetan Todorov (2010), de David Roas (2014) e de Rosalba Campa (2016). Como resultado, aponta-se que a narrativa examinada se encarrega, com bastante precisão, de revelar ao homem tudo aquilo que deseja esquecer: seus limites e sua finitude.

Palavras-chave: Bonecos; Homens; Amílcar Bettega Barbosa; Insólito; Fantástico.

Resumen: Este trabajo consiste en un análisis del cuento “Teatro de bonecos” [Teatro de muñecos], presente en la obra *Os lados do círculo* (2004), del autor contemporáneo Amílcar Bettega Barbosa (nacido en São Gabriel - RS, 1964), cuya fábula se vuelve hacia un hombre que decide vivir lejos de la sociedad junto a otros dos personajes de carácter nebuloso. A través de esa convivencia inusual, irrumpen en el lector las dudas sobre la sanidad del narrador autodiegético y la posible sobrenaturalidad de esos dos moradores. En este cuadro, se busca apreciar los elementos que sostienen la categoría estética de lo fantástico por medio del aporte teórico de Remo Ceserani (2006), Tzvetan Todorov (2010), David Roas (2014) y

Rosalba Campra (2016). Como resultado, se resalta que la narrativa examinada se encarga, con bastante precisión, de revelar al hombre todo aquello que desea olvidar: sus límites y su finitud.

Palabras clave: Muñecos; Hombres; Amilcar Bettega Barbosa; Insólito; Fantástico.

É impossível delimitar o exato instante no qual o homem passou a representar a si mesmo e a seus semelhantes através de imagens ou de objetos. Victor Stoichita (1999), em *Breve historia de la sombra* [Breve história da sombra], recorre a Plínio, o Velho, para levantar conjecturas sobre a origem da pintura e, ademais, da plástica. Segundo o autor romano, a filha do oleiro Butades de Sicião estava apaixonada por um jovem que iria se ausentar da cidade. Na noite de despedida, a moça teve a ideia de esboçar o contorno do rosto de seu amado na parede; pouco tempo depois, seu pai aplicou argila nos traços, levou ao fogo e, assim, foi criada a primeira estátua.

Essas representações humanas que se concretizam por meio da confecção de esculturas e/ou de bonecos em geral também avultam esporadicamente em outros textos greco-romanos. Da coletânea feita por Marcelo Cid (2016), a *Antologia Fantástica da Literatura Antiga*, recupera-se a terrível trama de “O abraço de ferro”, de autoria do historiador grego Políbio, cujo relato se volta para Nabis, tirano de Esparta, que ordenou a construção de uma criatura idêntica em tudo a sua esposa, exceto pela presença de pregos pontiagudos, ocultados pelas vestimentas, nos braços e nos seios e com ela torturava seus inimigos no momento em que dela se aproximavam.

Tais exemplos servem, minimamente, para demonstrar que desde a Antiguidade essas figurações de seres humanos por meio de objetos passaram a ganhar corpo no imaginário da população ocidental (embora isso não seja algo restrito apenas a essa área de atuação social, como se verá posteriormente), de forma que, se dermos um longo salto para os séculos XX e XXI, desaguaremos, com facilidade, numa série de especulações (seja no âmbito do senso comum; seja, em especial, na esfera cinematográfica) sobre essas peças. Hoje talvez a principal delas se volte para a possibilidade de animação desses artefatos¹ e, nessa esteira, cogita-se a revolta maligna deles contra a espécie que os criou.

Ante esse contexto, cumpre aproveitar a contribuição do jornalista Marcelo Testoni (2015), filiado à revista *Mundo Estranho*, quando ilustra, nesse suporte, alguns dos brinquedos mais assustadores de todos os tempos. A lista se estende desde o boneco vestido de marinheiro recebido como um presente por Robert Otto (conhecido no Brasil como Chucky, o brinquedo assassino, personagem principal de uma sequência de filmes envolvendo o seu nome), passando por Annabelle (boneca das amigas Donna e Angie que acabou se tornando protagonista de produções homônimas e coadjuvante em filmes da série *A invocação do mal*) até atracar em lendas brasileiras ainda sem materializações no cinema, como a boneca da Xuxa, que possivelmente teria arranhado ou esquartejado uma menina enquanto ela dormia, na cidade de Sorocaba - SP, segundo versões do *Estado de São Paulo* e do *Diário de Sorocaba*, respectivamente.

1 Sigmund Freud (2010), ao comentar o estudo de Ernst Jentsch sobre o inquietante, mostra que este autor ratificou, como uma das principais causas da inquietação, a dúvida relativa à animação de objetos que apresentam uma fisionomia ardilosa, que são facilmente confundidos, na aparência, com humanos.

No entanto, ao se deter o foco especificamente na literatura, a exploração do terror causado por essas figuras dilui-se em virtude de um diapasão que tende, numa primeira abordagem, a ser mais panorâmico e multifacetado², embora também seja significativa a presença do boneco como um instrumento ameaçador³. Dito de outra maneira, na literatura é possível que se recorra a propostas muito mais escorregadias para aquele que pretende esculpir um julgamento binário e definitivo sobre a índole dos bonecos. Esse é o caso do autômato Olímpia, do conto “O homem de areia”, de E. T. A. Hoffmann (2004), que se torna, literalmente, objeto de afeição do protagonista Natanael enquanto o rapaz acredita que ela seja um ser humano como qualquer outro. Em outras palavras, a boneca Olímpia não é nem boa nem má, na medida em que não pode decidir por si mesma sobre a sua natureza, ou seja, não se trata de um ser animado, é apenas uma obra engenhosa fabricada por Giuseppe Coppola e pelo professor Spalanzani.

Outra ocorrência de difícil sentença é a da narrativa curta “Os ladrões”, de Mario Arregui (2008), texto no qual Giovanni Orsi, dono de uma padaria, estava prestes a ser assaltado quando fora

2 Numa análise apressada, tem-se a impressão de que, no cinema, os bonecos são propensos a assumir uma postura extremamente maniqueísta: ou são ferramentas para causar terror, como os exemplos acima citados pela revista *Mundo Estranho*, ou servem para divertir o público (geralmente infantil), caso da animação *Toy Story*, dos estúdios Pixar e do diretor John Lasseter.

3 Nessa linha de animação revoltosa, por exemplo, avançam os seguintes textos: “A Vênus de Ille” (que suscita a possibilidade de uma escultura de Vênus ter se vingado contra um homem), de Prosper Mérimée (2004); e “Chac Mool” (cuja diegese se concentra numa estátua de uma divindade pré-colombiana que passa a escravizar um humano), de Carlos Fuentes (2008). E apesar das estátuas presentes nesses dois textos não se configurarem como figurações de humanos, mas sim de deuses, elas cavam espaço neste trabalho tanto pelo fato de representarem objetos inanimados que, de repente, ganham vida, quanto por serem leitura praticamente obrigatória no que tange ao estudo do fantástico.

flagrado modelando uma boneca a partir da massa dos pães, fato responsável por deixar os bandidos perplexos. E, mesmo ao final da leitura, como também de releituras, ainda pairam várias dúvidas: se essa criatura foi produzida para fins sexuais, se será animada ou não, há quanto tempo esse ritual se repete (já que Orsi é um homem extremamente solitário), etc.

E essa segunda condição embaraçosa já prepara, de algum modo, a terceira, a que se dá em “As Hortensias”, de Felisberto Hernández (2012). Nessa narrativa, Horacio, o protagonista, lança uma linha de bonecas homônimas ao título da obra, cujo público-alvo são homens adultos que as destinarão para fins sexuais e afetivos. Diante disso, cabe, então, asseverar que o escritor uruguaio funciona como *antena da raça*, para se empregar os termos de Ezra Pound (2013) em *O ABC da literatura*, dado que prevê, com exímia antecedência, comportamentos que estarão em voga décadas depois.

De maneira mais detida, explica-se: ao lançar, na metade do século XX, o seu texto ficcional e nele abrigar a possibilidade de homens se relacionarem amorosa e sexualmente com bonecas e, assim, prescindirem de laços mais íntimos com mulheres, Felisberto Hernández prenuncia o estado experimentado atualmente por vários homens do século XXI. Segundo dados fornecidos pelos sites *G1* e *Jornal Ciência* em 2017, cerca de 2 mil bonecas desse tipo são vendidas no Japão por ano⁴. Em outra matéria do *G1*, já em 2018, afirma-se que a China é produtora de 80% dos brinquedos sexuais

4 Essas matérias ainda acrescentam que em ficções do século XVII já se levantava a possibilidade de homens se relacionarem com bonecas para suprir a ausência da esposa falecida. Contudo, tais textos são rudimentos ao se avaliar a consistência da proposta de Hernández, na medida em que o autor inventa sistemas complexos de funcionamento dos seus artefatos para que eles possuam características as mais próximas possíveis das humanas (temperatura ideal, textura da pele, etc.), desaguando, assim, no campo da ficção científica.

do planeta e que o setor emprega aproximadamente um milhão de chineses, movimentando por volta de 6,6 bilhões de dólares no país. O que, a princípio, parecia insólito torna-se cada vez mais banal.

É dentro dessa tela recentemente delineada que se insere a narrativa que será aqui apreciada. Após a total abertura dessa *matrioshka*⁵ argumentativa (dessas peças adjacentes que precederam a peça procurada), enfim se pode aterrissar no conto “Teatro de bonecos”, retirado da obra *Os lados do círculo*, do autor contemporâneo Amílcar Bettega Barbosa (2004). Nesse texto literário, o narrador autodiegético divaga sobre a sua convivência com Ana e Alfredo, figuras que causam certa estranheza ao leitor e que, aos poucos, vão sendo desveladas no que tange às suas naturezas.

No fragmento a seguir, vê-se o início do seu relato, instante no qual ele revela sentir uma fadiga física e, mais além, mental:

Sinto muito cansaço, mas é um cansaço que me acalma, um adormecimento das forças. Hoje perdi o sono lá pelas quatro da manhã e não consegui continuar na cama, era como se ouvisse o vaivém nervoso das formigas na cozinha, dezenas, centenas de pontinhos pretos brotando nas frestas do azulejo, subindo pelo pé da mesa e avançando nos minúsculos farelos de açúcar e farinha sobre a toalha. Levantei e vi que Alfredo havia adormecido no sofá, todo desengonçado como sempre, o braço e a perna pendidos e tocando o tapete. Ana dormia no quarto, cercada por suas almofadas coloridas e com aquele eterno ar de bonequinha adolescente. É impressionante como ela é graciosa. Mesmo

5 Segundo Gustavo Bernardo, as *matrioshkas* (em russo) ou *babushkas* (em tcheco) “são aquelas bonecas [...] que se encaixam umas dentro das outras. A criança abre a primeira e encontra no seu interior outra semelhante, mas menor. Abre essa boneca menor e encontra uma terceira, ainda menor, e assim por diante até a última, pequeníssima, de madeira maciça — que não abre” (2010, p.31-32).

quando jogada sobre uma cama, qualquer posição que ela assuma me parece sempre muito natural. Ao contrário do Alfredo e do seu corpo rígido e pouco à vontade. (BARBOSA, 2004, p.47)

De forma semelhante às estudantes do conhecido conto “As formigas”, de Lygia Fagundes Telles (2009), o protagonista Breno é também atormentado pela presença massiva de formigas no recinto em que habita. É o comparecimento indesejado desses insetos que lhe gera insônia e esta lhe permite contemplar o sono dos outros moradores da casa: Alfredo, com a sua estrutura rigorosa e simultaneamente desajeitada, e Ana, sempre com seu ar jovial e espontâneo.

Diante dessa observação do narrador, já se consente ao leitor o intento de esboçar um perfil dos personagens, que, seguramente, serão confirmados em trechos posteriores: Breno como alguém que se abala emocionalmente por motivos banais; Alfredo como um ser acentuado por sua rijeza e por sua artificialidade; e Ana como criatura que concentra sua existência no viço e na singeleza. Outra informação relevante do excerto acima é a marcação da essência de boneca de Ana, elemento que, juntamente com as posições corporais dela e de Alfredo, leva o leitor a questionar a taxonomia desses dois personagens, isto é, se, de fato, eles podem ser caracterizados como seres humanos ou apenas se se trata de entidades sintéticas.

Essa incerteza, a princípio, vai se definindo conforme se prossegue com a leitura. Na passagem subsequente, angaria-se mais um indício da ausência de vivacidade dos personagens em questão:

A madrugada é sempre muito solitária, tratei de acordá-los dizendo que desejava ver o sol nascer

na praia, mas não foi fácil colocá-los de pé, estavam tão inertes, mais dormentes e pesados do que de costume. Somente com o sacolejo do carro na estradinha de terra foi que me pareceram mais despertos. (BARBOSA, 2004, p.47)

Após cansar-se da contemplação do sono alheio, Breno decide acordar Alfredo e Ana para fazer um passeio na orla. A forma escolhida pelo narrador para falar desse ato chama atenção exatamente pela sua descrição, que revela a literalidade do fato, ou seja, Breno os colocou de pé expressamente em vez de apenas despertá-los como qualquer leitor esperaria. Tal leitura se sanciona através das recomendações de Tzvetan Todorov (2010), em *Introdução à literatura fantástica*, quando o teórico aponta a necessidade do leitor realizar uma interpretação literal do texto em detrimento de uma leitura poética ou alegórica para que o gênero literário⁶ fantástico se materialize.

E é essa interpretação literal do trecho que leva o leitor a titubear. Em sua parte final, o narrador admite que os outros personagens lhe pareceram mais despertos com a movimentação do veículo e, assim, abrem-se dois caminhos: Alfredo e Ana realmente acordaram (e aqui sugerem-se duas novas frentes: ou eles são humanos ou são bonecos animados) ou apenas adquiriram uma aparência mais viva frente o olhar atento de Breno.

Sendo assim, desagua-se, outra vez, nas considerações de Todorov, já que, para ele, o fantástico é “a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais do que as leis naturais, frente a

6 A caracterização do fantástico como um gênero literário é aqui refutada. Prefere-se entendê-lo como um modo de produção ficcional — seguindo a esteira de Remo Ceserani (2006) — ou, melhor dizendo, como categoria estética — conforme defende David Roas (2014).

um acontecimento aparentemente sobrenatural” (2010, p.16). Em outros termos, embora Breno trate a situação de forma banal⁷, o leitor oscila entre as explicações naturais do fato (os personagens se tratarem de seres humanos ou serem objetos animados projetados por uma alucinação do protagonista) e a explicação sobrenatural (os personagens serem bonecos que receberam o dom da vida mágica ou maravilhosamente).

Por outro lado, também são úteis, nessa altura, as contribuições de David Roas quando elucida que “a literatura fantástica é aquela que oferece uma temática tendente a por em dúvida nossa percepção do real” (2014, p.51), isto é, ao deparar, no texto, com um mundo idêntico ao físico, o leitor passa a questionar não só a validade das leis racionais dentro da ficção, mas também em seu próprio universo. É dizer: se num mundo extremamente semelhante ao que vive existe a possibilidade de um objeto inanimado ganhar vida, o leitor passa a cogitar a contingência desse evento insólito se reproduzir naquilo que considera sua realidade.

Questões como essas só se intensificam no decorrer da narrativa. No próximo trecho, para se ficar num exemplo, Breno já considera a possibilidade de, junto com os outros dois personagens, ser integrante de um teatro de marionetes:

Sentado de costas para a janela, observo melhor a casa sem a presença deles e começo a perceber

7 No ensaio intitulado “Aminadab, ou o fantástico considerado como linguagem”, Jean-Paul Sartre confronta os protagonistas de **O castelo**, de Franz Kafka, e de **Aminadab**, de Maurice Blanchot, de modo a destacar que ambos os personagens jamais se espantam com qualquer situação, pois tudo lhes parece perfeitamente natural. Tal argumento findou se estabelecendo como espanto congelado, postura que também se estende a Breno. Nesse curso, “eis-nos coagidos, pelas próprias leis do romance [ou do conto], a adotar um ponto de vista que não é o nosso, a condenar sem compreender e a contemplar sem surpresa o que nos deixa pasmos” (SARTRE, 2005, p.144).

o verdadeiro tamanho da nossa solidão. É aí que vejo o que sou, onde há falta, onde aguardo infantilmente um preenchimento. E cada segundo de espera é uma pequena morte dentro de mim, como se a ausência daqueles dois fosse a antecipação da minha própria ausência, como se já fôssemos, os três, meros autômatos de um teatro de ridícula melancolia. (BARBOSA, 2004, p.48)

Ao divagar sobre a ausência de Alfredo e de Ana na casa naquele instante, e, nesse curso, questionar a própria solidão, o narrador trafega em duas vias: 1) a do presente, que se espalha em outros dois ramos: a) o da percepção da sua necessidade de ocupar os espaços vazios oriundos da falta de convívio diário com pessoas reais, cuja conjuntura o forçou, como fazem as crianças⁸, a conversar com bonecos para sentir-se menos solitário; e b) o da compreensão de que, apesar de conviver com esses seres cotidianamente, a sensação de isolamento não diminuiu; e 2) a do futuro, na medida em que a lacuna sentida nesse momento prefigura a lacuna a ser aberta no encerramento da narrativa.

Em acréscimo, ao se enxergar como um mero autômato, Breno permite que se recorra, nesta apreciação, a segunda parte do poema “Xadrez”, de Jorge Luis Borges, conforme este autor pondera sobre a manipulação das peças do jogo pelos jogadores e destes por Deus e deste por outro deus numa lógica tendente ao infinito:

Tênue rei, oblíquo bispo, encarniçada
rainha, peão ladino e torre a prumo

8 Freud (2010) relata a experiência vivida por de uma de suas pacientes, que, aos oito anos de idade, dizia ter certeza de que suas bonecas adquiriam vida caso as fitasse com muita intensidade. Nessa perspectiva, Freud se contrapõe a Jentsch ao salientar que não existe nada de inquietante nesse evento para a garota, há nela apenas o desejo de animação dos seus brinquedos. Esse contexto também se aplica a Breno, uma vez que se eleja a via racional para explicar os mistérios dessa ficção.

sobre o preto e o branco de seu rumo
procuram e travam sua batalha armada.
Não sabem que a mão assinalada
do jogador governa seu destino,
não sabem que um rigor adamantino
sujeita seu arbítrio e sua jornada.
Também o jogador é prisioneiro
(a máxima é de Omar) de um tabuleiro
de negras noites e de brancos dias.
Deus move o jogador, e este, a peça.
Que deus detrás de Deus o ardil começa
De pó e tempo e sonho e agonias?
(*Apud* FUX, 2016, p.178)

De posse do fragmento acima, o leitor que coteja ambos os textos (o do autor argentino e o do escritor brasileiro) mergulha, quase automaticamente, numa intensa especulação: 1) Breno é um personagem (e também narrador) que manipula outros dois (Alfredo e Ana); 2) os três juntos são controlados pelo autor do texto (Amílcar Bettega Barbosa). Rapidamente emergem estas perguntas: quem opera o escritor? Deus? E quem está por trás de Deus? E, com isso, tais dúvidas são transpostas ao mundo real, concreto: se os personagens, que são idênticos aos humanos, não controlam seus passos, será que os homens também se configuram como fantoches de instâncias superiores?⁹

Outra associação possível (e provável, haja vista que Bettega Barbosa é leitor assumido de Sérgio Sant’Anna) se dá através do conto “Dois cadáveres para uma loura”, contido na obra *Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer)*. O trecho

9 Essa questão é tema central da série **Westworld**, da HBO, produzida por Jonathan Nolan e Lisa Joy com base em um filme homônimo de Michael Crichton. Nela, homens se confundem com deuses (na medida em que produzem robôs à imagem e semelhança dos humanos) e com os andróides (conforme também são controlados por foros desconhecidos).

subsequente, de certo modo, pode ser compreendido como mote para a escrita da narrativa do autor gaúcho aqui analisado, sendo, então, apropriado para a iluminação de alguns pontos nebulosos:

Eles três ali, naquele quarto ou porão. Talvez não passem de manequins, à espera de serem vestidos e dispostos na vitrina de uma loja. Talvez nem sejam dois homens e uma mulher, mas bonecos sem sexo, o que irão adquirir com a roupa. Poderão tornar-se um homem de traje esporte, uma jovem de lingerie e outro homem, de terno. (SANT'ANNA, 1977, p.113)

Ao meditar exaustivamente sobre a presença de dois homens e uma mulher num ambiente escuro, o narrador do conto “Dois cadáveres para uma loura” considera, dentre várias, a possibilidade dessas figuras não serem humanas, mas sim manequins que serão enroupados por vendedores. Essa suposição salta aos olhos para quem escreve estas linhas não só por instaurar a dúvida sobre a condição humana dos personagens, mas também por apresentar outros parentescos com o texto de Bettega Barbosa, seja por meio do convívio entre dois homens e uma mulher num único espaço, dando a entender que todos são peças de um triângulo amoroso ou de um trisal (trio de pessoas que se relacionam afetiva e reciprocamente); seja pela descrição psicológica dos personagens, que se extrai através da forma como estão vestidos e/ou estruturados.

Essa última nuance é fulcral tanto para que se possa referendar, especificamente, o estado de não humanidade de Ana e de Alfredo, como também para oferecer ao leitor instrumentos que lhe permitam esboçar um painel detalhado das características desses personagens. Os dois excertos a seguir corroboram com

essa circunscrição, dando conta justamente da descrição de Ana e de Alfredo, na respectiva ordem, de modo a enfatizar a natureza artificial de ambos:

Quero viver para trás, avançar até o ponto onde minha memória começa a registrar os fatos da nossa vida: o tempo iluminado em que os conheci: primeiro Ana, seu sorriso, Ana cristalizada: Ana boneca envolvida pela luz fria da vitrine de uma boutique de shopping, quando nossos olhares cruzaram através do vidro e percebemos no mesmo instante que não mais nos separaríamos. Mas não consegui lhe falar naquele dia. Voltei duas, três, seis, tantas vezes voltei à frente da vitrine que a dona da loja já me olhava desconfiada quando finalmente entrei. Passei sem olhar para Ana e fui falar com a dona. Comentei sobre as roupas – Ana, naquele dia, fazia o tipo colegial adolescente, com uma jaqueta folgada, calça jeans e moletom –, mas acrescentei que o que me impressionara mesmo fora a concepção da vitrine sem os tradicionais manequins de gesso, paralisados e sem vida nenhuma, e que aqueles bonecos de pano – tive de piscar o olho para Ana que já fazia um muxoxo –, que os bonecos sim enchiam de vida as roupas com seus corpos flexíveis e a pele tão macia ao toque, os cachos de cabelos de lã, o desenho e a cor do rosto, aqueles olhos vivíssimos de Ana a me olharem com uma insistência que me encabulava. A dona da boutique disse que as pessoas compravam roupas na sua loja e não os manequins. Comprei uma infinidade de roupas, o valor do cheque dispensava explicações, e eu trouxe Ana comigo, colada ao meu corpo [...]. (BARBOSA, 2004, p.49-50)

Nessa passagem, Breno aspira a relembrar o início da convivência com os outros moradores da sua casa. O primeiro personagem com

que teve contato foi Ana, numa vitrine de uma loja (como prenuncia Sérgio Sant'Anna em seu conto). A partir desse encontro, seu pensamento não mais se apartaria da boneca, compulsão que o levou a retornar várias vezes àquele estabelecimento até ter coragem para comprá-la. Além disso, vale ressaltar que é pela negociação com a dona que o narrador oferta ao leitor a caracterização completa de Ana (tipo de roupa que estava vestindo, textura do corpo e da pele, a forma do cabelo, as feições do rosto *etc.*).

Em adição a isso, destaca-se que é através dessa caracterização física que se projeta a personalidade da boneca como sendo alguém de aspecto frágil, mas abundante em vivacidade. E aqui ainda se encontra, novamente, a linha limítrofe entre a explicação natural e a sobrenatural no que diz respeito à animação de Ana. Como só o ponto de vista de Breno se manifesta — e a narração em primeira pessoa é entendida por Todorov (2010) como uma das unidades estruturais recorrentes no fantástico —, o leitor prorroga sua dúvida: ou o narrador está fantasiando ao ver o manequim mexer-se de acordo com a própria vontade ou, de fato, Ana corresponde a um ser vivo.¹⁰

Já com Alfredo, o processo

foi diferente, não houve a longa preparação da abordagem, a coisa foi mais rápida e direta, e muito em função do próprio Alfredo, um sujeito acima de tudo bastante prático. Nos conhecemos num domingo de sol excessivo no brique da Redenção, e sua tez pálida e elástica era o contraponto exato

10 E, nessa esteira, para Rosalba Campra, “os textos fantásticos representam uma contraditória aventura: pretendem constituir-se como realidade, mas uma realidade sobre a qual devemos exercer a descrença. Ao mesmo tempo em que solicitam a nossa aceitação, exigem nossa dúvida sobre o que o próprio texto nos apresenta como verdade (como sua verdade)” (2016, p.25-26).

à luminosidade daquela manhã. Estático, metido numas roupas antiquadas, era uma velharia a mais exposta entre livros, discos antigos e uma porção de objetos fora de uso espalhados sobre uma toalha na calçada. Alfredo tem o dom de surpreender. À primeira vista podia ser até confundido com um desses super-heróis infláveis que depois de fazer a alegria dos meninos murcham esquecidos no canto da garagem, mas havia no seu olhar uma vivacidade superior, notei desde o início que aquele ar de João-bobo encobria alguém muito espirituoso, inteligente e, às vezes, matemático demais (a ponto até de me deixar assustado). Além de tudo, Alfredo era o lado extrovertido que faltava a mim e a Ana, e por isso nos conquistou com facilidade, trouxe mais alegria à nossa vida, deixou-nos a todos mais completos. (BARBOSA, 2004, p.50-51)

Isso significa dizer que a personalidade do boneco é o fator que define a forma de aproximação de Breno, isto é, com Ana era necessário agir com cautela, indo pelas beiradas, numa espécie de paquera, ao passo que com Alfredo tudo foi tratado com objetividade, como quem está efetuando uma transação. Tal praticidade se confirma, posteriormente, como o principal traço psicológico do boneco, à proporção em que ele se encarrega das tratativas da mudança dos três personagens para mais perto do mar, ou seja, age como homem de negócios (e isso permite que se resgate o homem de terno mencionado por Sérgio Sant'Anna em sua narrativa).

Em contrapartida, essa postura comportamental firme (que repercute nas suas vestimentas e na densidade dos seus olhos) em nada combina com a nomenclatura popular da classe de boneco a que Alfredo pertence, a do João-bobo. Esse caráter ambíguo do

personagem (que se ramifica entre a seriedade e a extroversão, entre a racionalidade e a insensatez, entre a ação e a teorização) será bem explorado na narrativa, conforme se verá adiante.

Após confirmar a origem artificial de Ana e de Alfredo e, com ela, solucionar uma parte das questões levantadas nesta leitura, o narrador se encarrega de obscurecer outras minúcias. No excerto que se segue, Breno comenta brevemente sobre a sua vida em isolamento com os bonecos e o estranhamento de uma comunidade de pescadores ao vê-los juntos:

Claro que vivemos isolados, mas uma aldeia de pescadores a três quilômetros oferece-nos tudo de que precisamos, desde o minimercado até a farmácia. O pessoal de lá já se acostumou com a nossa convivência. No início eles estranharam, mas logo passamos a fazer parte da simplicidade e da naturalidade da vida na aldeia. (BARBOSA, 2004, p.51)

Ao mencionar o espanto dos moradores em relação ao trio, Breno incita o leitor a fabricar novas indagações: os trabalhadores da aldeia não estavam familiarizados com um homem tratando dois bonecos como se fossem humanos ou com o triângulo amoroso (ou trisal) vivenciado pelos personagens? Ou as duas coisas? Nesse curso, cabe reiterar a escolha acertada, para a composição de texto fantástico, de Amilcar Bettega Barbosa: devido ao foco narrativo se concentrar apenas sob o viés de Breno, não se pode realizar nenhuma asserção sobre qualquer julgamento interno das outras pessoas, porque só é permitido ao leitor ter acesso ao que está à vista do narrador, excluindo, assim, o pensamento não externado dos aldeões.

Prosseguindo nos meandros da sua divagação, Breno dedica-se, então, a meditar sobre a rotina experimentada em sua residência:

Mas nossa vida é simples, dividimos as tarefas domésticas de acordo com as preferências de cada um. O dinheiro é meu e está aplicado, mas quem cuida disso é Alfredo, o mais prático dos três (estou me repetindo). Ana se ocupa em dar graça a casa, cuidar das flores, embelezar nossa sala com pequenos objetos que ela mesma fabrica ou descobre não sei onde. Sou eu quem geralmente cozinha e se encarrega das bebidas, gosto de misturar condimentos, experimentar temperos, matar a fome deles e a minha com imaginação e sensibilidade. (BARBOSA, 2004, p.52)

Numa resolução aparentemente simples, cada um dos residentes executa uma tarefa que lhe é cara. Tal divisão foi construída, claramente, de modo a se adequar ao perfil psicológico dos inquilinos: Alfredo se encarrega da parte financeira devido ao seu modo prático de agir; Ana se incumba da ornamentação da casa, o que se aplica tanto aos objetos que manipula, como também à sua beleza e a seu viço corporal; e Breno é quem se ocupa com a cozinha, em razão das suas capacidades sensitiva e inventiva. E são essas características do narrador, só agora confirmadas, que autorizam o leitor a pender, pelo menos por ora, para a interpretação racional dos eventos insólitos relatados pelo protagonista.¹¹

11 Esse trecho pode despertar, no leitor, a suspeita de que Breno tem o seu eu subdividido, tal qual Kevin Wendell Crumb, protagonista do filme **Fragmentado** (do diretor Manoj Nelliatu Shyamalan), que se reparte em 23 personalidades distintas sem uma influenciar nas outras. Isso talvez justifique o porquê de Breno não saber da onde surgem as coisas que Ana encontra. Nessa perspectiva, é válido intensificar os argumentos pela recuperação das leituras que Breno diz realizar no verão: Virginia Woolf, Sylvia Plath e Mário de Sá- Carneiro, todos autores que se aproveitam do eu e/ou do mundo fragmentado em seus textos.

Essa inclinação se avoluma quando o leitor encara as seguintes passagens, nas quais o narrador demonstra conhecer, com muita propriedade, cada passo dado por Alfredo, como também os sentimentos mais recônditos dele:

O único inconveniente aqui são as formigas (sei que estou me repetindo), sinto a presença de milhares, milhões delas fervilhando nas galerias que se ramificam sob nossos pés em infinitos veios subterrâneos, sou capaz de ouvir o barulho que não fazem (estou me repetindo), o rumor de uma multidão nervosa, insone e viva. Me apavora a ideia de estar vivendo junto a um formigueiro gigante, e acho que Alfredo percebeu isso, sei que ele esteve na aldeia e pediu auxílio ao dono da farmácia (eu sei de tudo, sei de tudo), mas não me disse nada. (BARBOSA, 2004, p.52-53)

Ao expor em seu relato o incômodo causado pela presença massiva de formigas na casa — beirando à total irrupção, num processo semelhante ao conto “Seminário dos ratos”, de Lygia Fagundes Telles (2009), no qual os roedores invadem uma residência onde estavam sendo discutidos métodos para exterminá-los —, Breno reforça a imagem de Alfredo como o ser encarregado de resolver os imprevistos do lar, dado que possui a certeza de que este último se dirigiu à farmácia para exterminar, de vez, o obstáculo. Nesse contexto, pode-se cogitar que a única forma de Breno estar tão seguro quanto aos atos de Alfredo é ter presenciado a tratativa, circunstância que será iluminada com auxílio do próximo fragmento:

Alfredo passou a fazer segredo de algumas coisas desde que ele e Ana começaram a viver essa aventura, tão evidente apesar do esforço deles para encobrir (eu sei). Ana está contrariada, é

visível, na certa Alfredo a pressiona para que não comente o assunto. Também não falo nada, quero ver até onde são capazes de chegar – melhor seria dizer até onde Alfredo é capaz (onde eu sou, ou seria capaz) de chegar. (BARBOSA, 2004, p.53)

Mediante a falta de diálogos mais longos e mais pormenorizados com Alfredo, o protagonista aponta uma provável justificativa para o afastamento de seu companheiro: um envolvimento amoroso com Ana. Essa especulação ganha total consistência ao se examinar a parte final do trecho de forma literal: o narrador confunde-se com Alfredo¹² e, assim, subentende-se que o eu de um está contido no do outro. Dito de outro modo, Breno e Alfredo (e, por extensão, Ana) fazem parte de uma mesma *matrioshka*: Breno como boneco maior que abriga o próprio eu e o de Alfredo (e o de Ana); Alfredo como boneco menor, incorporado à mente de Breno (e, mais uma vez, se poderia alçar esse argumento *ad nauseam*: os três personagens estão dentro do escritor; o escritor dentro de Deus; Deus dentro de outro Deus *ad infinitum*).

E, sob outra perspectiva, Breno também está contido em Alfredo, ao passo em que o boneco é definido pelo seu olhar, haja

12 O que neste momento se dilata já havia desabrochado no fragmento anterior no instante em que Breno afirma saber de tudo que Alfredo estava tramando com o farmacêutico. Desse modo, percebe-se, ao se optar por um caminho das leis naturais, que as personalidades repartidas de Breno podem se comunicar em alguns momentos, o que contraria um entendimento idêntico ao do filme **Fragmentado** e, assim, o aproxima de outro longa-metragem, o **Clube da Luta**, do diretor David Fincher, no qual um homem que não se nomeia (o narrador) conhece um vendedor de sabão chamado Tyler Durden e juntos formam um clube de luta que depois irá se transformar numa associação anticapitalista. Após diversas transgressões praticadas por Tyler em nome do seu projeto, o narrador decide romper com seu sócio e então descobre que Tyler nada mais é do que seu outro eu. Isso implica dizer que, do mesmo modo que Tyler funcionava como o lado mais corajoso e mais viril do eu do narrador de **Clube da Luta**, Alfredo pode ser entendido como a representação e/ou a materialização da parte mais vigorosa do eu de Breno.

vista que o acesso à figura de Alfredo só existe através do ponto de vista do protagonista. Nessa senda, vale arriscar que Alfredo exerce, na narrativa, o papel de duplo de Breno, consistindo numa representação daquilo que o narrador gostaria de ser e não é. Nas palavras de Remo Ceserani, “os textos fantásticos agredem a unidade da subjetividade e da personalidade humana, procuram colocá-la em crise; eles rompem a relação orgânica (psicossomática) entre espírito e corpo” (2006, p.83).

E esse visível conflito, ou essa evidente rivalidade, entre as personalidades, que principia a fulgurar, opera como um gatilho incumbido de dinamitar a boa convivência do trio, destruindo, com isso, a aparente unidade outrora existente. O trecho subsequente traz à tona a acentuada fissura que se manifesta na intimidade dos três:

Estávamos pouco à vontade, mas dona Carmelinda logo descontraiu a todos nós. Ela nos recebe sempre com festa e naturalidade, os pratos dispostos na mesa como da primeira vez (foi difícil a primeira vez, me olhou desconfiada e perguntou se eles também iam comer): Alfredo e eu frente a frente, e Ana ao meu lado. Como sempre, servi a bebida primeiro a Ana, que, como sempre, não fez nenhum movimento para alcançar o copo. Depois, quando vieram os pãezinhos, eu me apressei em partir um pedaço, passar a manteiga e levar à boca de Ana. Mas ela simplesmente deixou que o pão caísse sobre o prato, imóvel, fria, como se estivesse zangada comigo. Dona Carmelinda, que a tudo assistia da porta da cozinha, aproximou-se e disse que talvez Ana não estivesse com fome àquela hora. (BARBOSA, 2004, p.53)

Nessa passagem, o protagonista recupera uma refeição realizada com seus dois convivas na aldeia de pescadores próxima a sua casa. Pela disposição na mesa, vê-se, novamente, o caráter competitivo de Breno e de Alfredo, já que um está sentado de frente para o outro, causando, assim, uma situação desconfortável para Ana, que rejeita a comida. Esse acontecimento possibilita, ao leitor, a deflagração de novas suspeitas: Ana repeliu o pão porque estava, realmente, sentindo-se constrangida ou porque é, simplesmente, uma boneca de pano? E nenhuma dessas suposições pode ser totalmente comprovada, até porque Dona Carmelinda, pessoa que poderia lançar luz sobre o caso, oferece, verbalmente, apenas mais uma interpretação hipotética dessa circunstância. É dizer: ainda que se tenha posse do conteúdo da fala da cozinheira, continua-se observando as cenas desse solilóquio através das retinas de Breno, pois ele só desvela ao leitor aquilo que seus sentidos captam: a névoa.

Logo após saírem da aldeia e retornarem à casa em que residem, Ana, Alfredo e Breno aparentemente superam as diferenças e passam a comemorar juntos o aniversário do protagonista, que será no outro dia:

Estávamos com vontade de beber e esvazíamos a garrafa enquanto cantávamos e dançávamos e ríamos os três abraçados. Fui à cozinha apanhar outra garrafa e deparei com o incansável tráfego das formigas em suas trilhas sobre a lajota. Insuportável. Não tínhamos mais saída, Alfredo estava certo, era preciso acabar de uma vez com aquele suplício, sou capaz de ouvi-lo pensar (ouço o barulho que não fazem) na ideia de por um fim a tudo, sou capaz de vê-lo comprando aspirinas para a sua dor de cabeça e tomando mate com o

farmacêutico, o assunto quase casual das pragas domésticas e as particularidades das formigas, a conversa derivando para a solução infalível de um pó fora de mercado e já quase esquecido entre caixas e frascos lá no depósito da farmácia, a facilidade de misturá-lo ao açúcar no armário, no chão, pelos cantos, nas frestas dos azulejos, sou capaz de elaborar a lógica de Alfredo e me descobrir nas suas roupas, nos seus gestos, na sua fala e nos seus desejos, me descubro na própria existência de Alfredo e também na de Ana, desdobramentos obscuros de uma vida que já se afasta tanto, que aspira cada vez mais um deserto, a solidão definitiva. (BARBOSA, 2004, p.54)

Já inebriado pelo álcool, Breno defronta-se com as formigas na cozinha e já relembra a conversa de Alfredo com o farmacêutico, reunião essa que objetivava achar um meio eficaz para exterminá-las de vez. Essa memória acarreta novas incertezas no leitor, a saber: o encontro realmente aconteceu ou é fruto da fértil imaginação de Breno agora agravada pela embriaguez? Caso tenha ocorrido, quem esteve com o farmacêutico foi Alfredo ou foi Breno? Ou os dois? E por mais que o leitor se incline a uma solução racional para tais questões pela quantidade de pistas ofertadas pelo narrador, é quase impossível garantir a exatidão desse juízo.

Isso se deve a um mecanismo explorado com maestria, no texto, por Amílcar Bettega Barbosa: o da teatralidade. Entendido como um dos *procedimentos narrativos e retóricos utilizados pelo modo fantástico*, esse artifício se encarrega de expor a “possibilidade e necessidade que ele [o artista] tem de ser ao mesmo tempo ele mesmo e um outro, e, portanto, ser um “duplo” de si mesmo” (CESERANI, 2006, p.75). Dizendo em outras palavras, assinala-se

que Breno age como um ator na medida em que mistura seu ser com o de Alfredo e o de Ana, embaralhando os papéis dessa trama.

Grosso modo, arremata-se: Breno duplica o seu eu através dos bonecos, incutindo neles as características que não consegue externar em si mesmo. Resta saber, portanto, se a projeção é o que dá vida aos manequins ou se eles são efetivamente animados. Em tese, a fragmentação do eu exposta acima daria a consistência necessária para uma compreensão natural dos eventos da narrativa. Entretanto, o próximo fragmento já se incube de confundir, mais uma vez, as percepções do leitor, dado que Alfredo e Ana atuam também na ausência do narrador:

Quando voltei à sala eles já haviam adormecido no tapete. Não os coloquei na cama como fizera outras vezes, bebi mais dois copos e fui para o quarto. Mas não conseguia dormir. Parece que eu estava esperando aquilo acontecer. Ouvi um barulho sussurrado, retornei à sala e então deparei com essa cena que ficará encravada na minha memória como uma fotografia do meu fim. O que eu senti foi humilhação: Alfredo e Ana tinham fingido dormir para que eu me retirasse, e agora se amavam nus sobre o sofá. Fiquei algum tempo só olhando. Fiquei só olhando, era o que eu podia fazer. Então comecei a sentir que minha mão deslizava devagar e viva sobre meu peito, que a minha pele reagia ao toque dos meus dedos como se fosse o toque de outros dedos a circundar-me os mamilos duros e a descer arranhando-me os sulcos entre as costelas, sentia que eu tocava meu corpo como se tocasse um corpo que não era meu, enquanto Ana grunhia umas palavras incompreensíveis e o seu corpo ardia embaixo do corpo de Alfredo se retorcendo vivamente, era ela pronta, ela pedindo,

ela cravando as unhas nas nádegas de Alfredo num urro impressionante, enquanto eu banhava as mãos com meus líquidos em três, quatro, cinco jorros doloridos que levaram os últimos traços de vida que havia em mim. (BARBOSA, 2004, p.54-55)

Ao se retirar da sala para deitar e, mais além, ao contrariar o hábito de levar para cama os corpos adormecidos de Ana e de Alfredo, Breno concedeu a eles a perfeita ocasião para materializarem o ato sexual. O que veio a seguir se explica com o auxílio de Georges Bataille (2004): o erotismo dos corpos de Ana e de Alfredo, isto é, a fusão desses dois seres mediante o sexo (que causa a sensação de continuidade e/ou de não perecimento, ao passo que um corpo se expande ao outro e, assim, concretiza-se a dissolução da estrutura corporal fechada) repercute no erotismo dos corações vivenciado por Breno, ou seja, o sentimento avassalador que o protagonista sente por Ana passa, aqui, a flertar com a violência, levando-se em consideração que Breno comete um delito contra si mesmo ao se castigar com o prazer voyeurístico de se masturbar contemplando a traição do seu objeto de amor.

Diante disso, pode-se acrescentar que esse curto feito de violência preconiza a violência extrema, ou melhor, que *la petite mort* (expressão francesa para o estado de cansaço em que se encontra o corpo após o orgasmo) prefigura a derradeira morte de Breno. Esse pressuposto será confirmado logo adiante, quando o protagonista chega ao fim de sua narração e, por ele, alcança-se que conto inteiro funciona como o retrato dos últimos momentos da vida de Breno, que acabara, provavelmente, de atentar contra a própria existência ingerindo o veneno destinado às formigas enquanto espera o casal retornar da praia: “agora estou morto

(estou sozinho), sentado de costas para um sol que se põe definitivamente, sufocado pela demora de Alfredo e Ana. Mas de certa maneira me conforta saber que [se] eles estão felizes, alguma parte de mim também está” (BARBOSA, 2004, p.55).

Nesse último trecho, vê-se, ainda, o embate da continuidade com a sua ausência: ao passo que os bonecos alongam suas extensões por meio da conexão de um corpo no outro, Breno, que não faz parte fisicamente dessa união, sente-se ainda mais isolado. E, para ele, estar só (não ser correspondido afetivamente) significa já ter sucumbido. Por outro lado, o narrador não anseia entregar-se totalmente ao fim último, depositando suas esperanças de continuar vivendo, de algum modo, nos seus bonecos¹³.

Após esses decisivos murmúrios, pairam, no leitor, novas dúvidas: a cena de sexo presenciada por Breno realmente aconteceu ou se trata de uma alucinação derivada da embriaguez dele? Ana e Alfredo continuarão a existir após a morte do seu “Gepeto” (haja vista a possibilidade de serem animados apenas na imaginação de Breno)? E, novamente, nada é esclarecido: no instante final, Ana e Alfredo retornam do passeio na praia; quando entram em casa, logo deparam com Breno caído; por fim, os dois tentam reanimá-lo, sem perspectiva de sucesso, dando a impressão de que o conto foi finalizado no exato momento em que Breno faleceu.

Ao término desta leitura, cabe a tentativa de esgotar todas as possibilidades de compreensão. Para que o conto analisado seja considerado como um texto fantástico, de acordo com Roas

13 Confiança essa que poderá ser destruída ao se levar em consideração que a continuação de alguém por meio das suas criaturas não se confirma na medida em que estes seres são ímpares, são o Outro. Numa paráfrase de Homi K. Bhabha (1998): Alfredo e Ana são quase o mesmo que Breno, mas não exatamente.

(2014), basta que a narrativa force o leitor a cotejar a experiência dos personagens com a sua no mundo físico e, de tal confronto, resultará uma fissura no conceito de realidade do leitor, ou seja, ele passará a questionar a validade das leis racionais que, na teoria, regem o mundo em que vive, conforme se dá conta que o planeta Terra não funciona tão bem quanto lhe era esperado.

Se, de outra parte, é escolhida uma interpretação à moda de Todorov (2010), rota exaustivamente explorada nesta incursão, hesitar-se-á entre uma explicação racional (a fértil imaginação do protagonista ou a sua possível/provável falta de sanidade ou a sua embriaguez) e outra sobrenatural (a “real” animação dos bonecos, por algum motivo que escapa à racionalidade do leitor), sendo o tempo de vacilação entre a escolha de uma das duas como “verdadeira” a chancela que valida a presença do fantástico.

Contudo, seguindo o curso desse raciocínio, defende-se, aqui, que será ainda mais interessante considerar a contingência tanto dessas duas interpretações sobrepostas (a que tende ao racional e a que tende ao sobrenatural), como também das contribuições teóricas de Roas e de Todorov reunidas num único escopo. Essa síntese é feita por Campra, quando esclarece que “a natureza do fantástico, desde essa perspectiva, consistiria em propor ao leitor esse escândalo racional: não há substituição de uma ordem por outra, mas coincidência” (2016, p.36).

Em outras palavras, para potencializar a leitura de um texto fantástico, não se deve eleger apenas uma dentre duas polaridades (dentre o real e o sobrenatural; dentre o profano e o sagrado; dentre o racional e o sensorial; dentre o dito e o não dito *etc.*),

mas sim justapô-las, fazê-las partilhar do mesmo plano¹⁴. É através dessa impossibilidade de coexistência entre ordens inconciliáveis que se materializa o fantástico e é a partir dela que o leitor passa a contestar suas certezas quanto à realidade que experimenta em seu cotidiano, equilibrada e uniforme somente na aparência.

De todo modo, seja(m) qual(is) for(em) a(s) via(s) que o leitor deste estudo irá eleger, todas elas confluem para o mesmo ancoradouro: a fatal revelação das insuficiências humanas. É pelo fantástico que se encara o abismo das suas limitações técnicas e da sua compreensão diminuta. “Ele como que denuncia a superstição que ainda abrigamos e acreditávamos superada, ele nos engana, ao prometer-nos a realidade comum e depois ultrapassá-la” (FREUD, 2010, p.373). Em suma: a narrativa de Amilcar Bettega Barbosa escancara aos olhos do homem aquilo que evita evocar: a sua inevitável finitude.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Amilcar Bettega (2004). Teatro de bonecos. In: _____. *Os lados do círculo*. São Paulo: Companhia das Letras.

BATAILLE, Georges (2004). *O erotismo*. São Paulo: Arx.

BERNARDO, Gustavo (2010). *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial.

BHABHA, Homi K. (1998). *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

BORGES, Jorge Luis (2016). Xadrez. In: FUX, Jacques. *Literatura e matemática: Jorge Luis Borges, Georges Perec e o Oulipo*. São Paulo: Perspectiva. p.177-178.

14 É exatamente isso que faz o diretor Dan Trachtenberg em *Rua Cloverfield*, 10. Nesse filme, uma jovem (Michelle) se vê presa num esconderijo subterrâneo produzido e protegido por um velho (Howard), que alegou tê-la trazido para dentro por causa de um ataque ainda desconhecido. Aos poucos, Michelle passa a duvidar da honestidade e da sanidade de Howard, causando, em quem assiste a obra, o conflito entre a explicação racional para aquela circunstância incômoda (a loucura de Howard) e a explicação sobrenatural (a ameaça alienígena). Nas últimas cenas, para a surpresa do público, ambas as justificativas se confirmam.

CAMPRA, Rosalba (2016). *Territórios da ficção fantástica*. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações.

CERQUEIRA, Merelyn (2017). Homens estão trocando mulheres reais por bonecas de borracha. In <http://www.jornalciencia.com/homens-estao-trocando-mulheres-reais-por-bonecas-de-borracha/> Acesso em 26.Abr.2018.

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

CID, Marcelo (Org.) (2016). *Antologia Fantástica da Literatura Antiga*. Cotia, SP: Ateliê Editorial.

FRANCE, Presse (2017). Japoneses perdem esposas e encontram o amor em bonecas de silicone. In <https://g1.globo.com/mundo/noticia/japoneses-perdem-esposas-e-encontram-o-amor-em-bonecas-de-silicone.ghtml> Acesso em 26.Abr.2018.

_____ (2018). *Bonecas sexuais da ‘nova geração’ falam e tocam música para donos na China*. In <https://g1.globo.com/mundo/noticia/bonecas-sexuais-da-nova-geracao-falam-e-tocam-musica-para-donos-na-china.ghtml> Acesso em 26.Abr.2018.

FREUD, Sigmund (2010). O inquietante. In: _____. *História de uma neurose infantil (O homem dos lobos)*: além do princípio do prazer e outros textos. São Paulo: Companhia das Letras. p.328-376.

FUENTES, Carlos (2008). “Chac Mool”. In: _____. *Dos cuentos*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México. p.8-18.

HERNÁNDEZ, Felisberto (2012). *As hortensias*. São Paulo: Grua.

HOFFMANN, E. T. A. (2004). O homem de areia. In: CALVINO, Ítalo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras. p.49-82.

MÉRIMÉE, Prosper (2004). A Vênus de Ille. In: CALVINO, Ítalo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras. p.241-266.

POUND, Ezra (2013). *ABC da Literatura*. 12.ed. São Paulo: Cultrix.

ROAS, David (2014). *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Editora Unesp.

SANT'ANNA, Sérgio (1977). Dois cadáveres para uma loura. In: _____. *Notas de Manfredo Rangel, repórter (A respeito de Kramer)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. p.109-113.

SARTRE, Jean-Paul (2005). Aminadab, ou o fantástico considerado como linguagem. In: _____. *Situações I*. São Paulo: Cosas Naify. p.133-149.

STOICHITA, Victor (1999). *Breve historia de la sombra*. Madrid: Editorial Siruela.

TELLES, Lygia Fagundes (2009). *Seminário dos ratos*. São Paulo: Companhia das Letras.

TESTONI, Marcelo (2015). Os bonecos mais assustadores de todos os tempos. In <https://mundoestranho.abril.com.br/cotidiano/os-bonecos-mais-assustadores-de-todos-os-tempos/>

Acesso em 26.Abr.2018.

TODOROV, Tzvetan (2010). *Introdução à literatura fantástica*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva.