

SUMÁRIO

EDITORIAL	03
APRESENTAÇÃO DO NÚMERO	05
A PRIMEIRA UCROIA BRASILEIRA: A CASCA DA SERPENTE E A RETIFICAÇÃO DO MUNDO	12
FAUSTO FAWCETT: ENTRE ESSÊNCIA E APARÊNCIA	50
O MACUNAÍMA DE LUIZ BRAS	81
MINICONTO E ABJEÇÃO: A PASSAGEM DE FRONTEIRAS	97
DE BONECOS E HOMENS	120
MERGULHANDO NO INSÓLITO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: UMA ANÁLISE DO CONTO “LEVIATÃ” (2018), DE CRISTHIANO AGUIAR	150
O APOCALIPSE APÓCRIFO DE JOCA REINERS TERRON EM NÃO HÁ NADA LÁ	186
PROFECIAS NO MUNDO-BIBLIOTECA: O DÉJÀ-DIT1 EM NÃO HÁ NADA LÁ, DE JOCA REINERS TERRON	208
UM PERSONAGEM, DOIS MUNDOS: ISAÍAS CAMINHA EM 1909 E EM 2014	230
CULTURA E POLÍTICA NOS ANOS 2010: ANSEIOS E IMPASSES NA OBRA DE ALINE VALEK E LADY SYBYLLA	253
BREVES NOTAS SOBRE A FICÇÃO FOLCLÓRICA NO BRASIL	292

O MAGO ANTI-HERÓI DE ERIC NOVELLO	336
FANTASIA MATERIALISTA EM ORDEM VERMELHA: FILHOS DA DEGRADAÇÃO	372
ENTREVISTA COM ALEXANDER MEIRELES DA SILVA: ENTRE A UNIVERSIDADE, O MERCADO E O YOUTUBE	400
ENTREVISTA COM O ESCRITOR ERIC NOVELLO	411
POÉTICAS DO MAL – A LITERATURA DO MEDO NO BRASIL (1840-1920). JÚLIO FRANÇA (ORG.). 2017.	440

EDITORIAL

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

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

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

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

Editores Gerentes

Flavio García (UERJ)

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

Júlio França (UERJ)

Líder do GP Estudos do Gótico

APRESENTAÇÃO DO NÚMERO

Bruno Anselmi Matangrano
Enéias Tavares

UM FANTÁSTICO BRASILEIRO MÚLTIPLO E NECESSÁRIO

A literatura brasileira, desde o romantismo, é permeada de elementos do que hoje se conhece como “insólito ficcional”: não raro, usados por autores e autoras para reinterpretar o popular, o histórico, o exótico, o regional ou o folclórico, registrar inquietações de seu tempo e espaço, propor reflexões ou hipóteses interpretativas à realidade – ou até mesmo criar outras realidades relacionadas, ou não, com a nossa – e também para confrontar o *status quo* político, cultural e social. É desse esforço que resultam contos baseados nos imaginários indígenas, europeus e africanos, novelas de temática espiritualista, narrativas de fantasmas e monstros em geral, aventuras interespaciais, ou ainda novos universos inteiramente diferentes – ou não – do mundo considerado real, além de romances, contos e crônicas de ficção científica que propõem espaço e tempo *outros*, ambientados num aqui e agora que nunca aconteceram ou em um futuro próximo ou distante passível de ainda se concretizar, para nosso fascínio, maravilhamento, contentamento ou pavor.

Enquanto exercício imaginativo, naquilo que chamamos de “Fantástico Brasileiro” – projeto de extensão, sediado na UFSM, que até o momento resultou numa exposição itinerante, em vários colóquios, dissertações, teses e artigos, bem como em um livro crítico-historiográfico (*Arte & Letra*, 2018) –, o insólito em nosso país

sempre foi uma constante, mesmo que a crítica e as universidades antes o ignorassem, tanto na seara das obras de autores reconhecidos, nos quais o elemento insólito foi constantemente ignorado ou apagado, quanto no concernente a autores que apenas se dedicaram a essa produção e que correram por muito tempo o risco de desaparecer completamente, por puro preconceito ou elitismo literário, como vozes inauditas ou ignorados de uma produção ficcional problemática – segundo muitos dos nossos críticos –, por questões tanto estilísticas quanto temáticas, muitas vezes mascarando juízos de valor superficiais.

Nas últimas décadas, porém, a produção fantástica aumentou de tal forma que não pôde mais ser ignorada pelos estudos literários e pela grande mídia, a ponto de ganhar a atenção tanto de grandes editores quanto da crítica universitária. Comprovam isso tanto a criação de selos dedicados à produção fantástica nacional em grandes grupos editoriais como *Rocco*, *Cia das Letras*, *LeYa*, *Record* e outros, quanto o surgimento de uma série de pequenas editoras voltadas a esse segmento, além da multiplicação de livros, artigos, dissertações e teses, resultantes de projetos de pesquisa realizados em diversas universidades do país, sobre a literatura insólita, em geral, e sobre o fantástico brasileiro, em particular. A revista *Abusões* e o próprio grupo de pesquisa que a produz – “Nós do Insólito: Vertentes da Ficção, da Teoria e da Crítica”, certificado pela UERJ junto ao Diretório de Grupos do CNPq – refletem o vigor de ações e reflexões que constituem o atual momento dos estudos do fantástico em suas mais variadas vertentes em nosso país.

Em vista disso e pela forte defesa que fazemos do Fantatismo como um novo movimento literário contemporâneo, que marca

as transformações pelas quais o mercado editorial vem passando nas últimas duas décadas, recebemos com alegria o convite de organizar este sétimo número da *Abusões*, dedicado justamente ao Fantástico Brasileiro contemporâneo, delimitado, por fins didáticos, pela produção publicada entre o início da década de 1980 e o ano corrente de 2018. O resultado da chamada e da nossa seleção de textos pode ser conferido nos treze artigos que formam o dossiê temático, ao mesmo tempo variado e coeso, em um registro da produção diversa e instigante do cenário atual e das diversas energias criativas que têm permeado a cena literária fantástica do Brasil nos últimos trinta anos.

Nos trabalhos selecionados, os leitores encontrarão discussões que apontam para diversas correntes teóricas e também ficcionais, como a história alternativa; a ênfase no folclore; a crítica política através do insólito; a alta fantasia como resistência social; a releitura dos clássicos no *steampunk* brasileiro; o cenário urbano contemporâneo como palco da ficção especulativa; a potencialidade dos diferentes gêneros narrativos – romances, contos e minicontos – enquanto meios para a ficção fantástica; as relações entre marginalidade, distopia e tecnologia na seara da ficção, entre outros temas que são apresentados pelos autores nesse dossiê.

Esse conjunto de artigos aponta a diversidade de estilos de escrita que enriquecem a cena contemporânea, ao mesmo tempo em que evidencia a pluralidade de formas de se analisar essa novíssima produção e destacar-lhe o valor literário e o papel no mercado e na formação do público leitor. Aponta também, de um lado, as transformações dessa literatura desde a década de 1980, a exemplo do livro *A Casca da Serpente*, de J. J. Veiga, analisado em

um dos artigos, autor cuja obra pertence e mantém um diálogo com a geração de 1960 e com o realismo maravilhoso, movimento que se destacou na literatura latino-americana do século XX; de outro, valoriza as produções ultrarrecentes, como *Ordem Vermelha: Filhos da Degradação*, de Felipe Castilho, publicado em dezembro de 2017, por ocasião da grande convenção de fãs CCXP, em São Paulo, em uma das maiores ações já feitas para divulgação de um livro fantástico nacional, o que resultou na permanência do livro por várias semanas na lista de mais vendidos.

Depreendem-se também desses estudos algumas marcas consideradas importantes na literatura fantasista, como o diálogo com a tradição a partir de um olhar antropofágico essencialmente brasileiro e modernista, percebido em obras bastante distintas como a aventura policial *A Lição de Anatomia do Temível Dr. Louison*, de Enéias Tavares, concebida a partir da estética *steampunk* e a ficção científica experimental de Luis Brás, de *Pequena Coleção de Grandes Horrores*, coletânea na qual a obra *Macunaíma*, de Mário, de Andrade é repensada. Isso também se manifesta pela retomada de interesse por temas tradicionais de nossa cultura, como se vê na nascente “ficção folclórica” – termo teorizado e defendido em um dos artigos deste dossiê –, literatura que se diferencia de outras tentativas de obras nacionalistas, por trazer elementos da cultura popular brasileira e, mais especificamente, do nosso folclore, numa visada contemporânea que os incorpora à nossa realidade, sem tratá-los como “curiosidade”, “exotismo” ou “regionalismo”, como foi feito pontualmente ao longo de nossa tradição.

O interesse e a preocupação com a diversidade, bem como a consequente inclusão de grupos minoritários com protagonismo em

narrativas fantásticas, também se apresentam como característica das vertentes mais contemporâneas do Fantástico Brasileiro – o chamado Fantasismo –, a exemplo de livros como *As Águas-vivas não sabem de si*, de Aline Valek, *Ordem Vermelha: Filhos da Degradação*, de Felipe Castilho, *Deixe as estrelas falarem*, de Lady Sybylla, e *Exorcismos, amores & uma dose de blues*, obras analisadas nos textos aqui apresentados, nas quais vemos personagens de etnias e sexualidades diversas com voz e protagonismo.

Por fim, percebe-se ainda nessa literatura fantasista em análise a busca por uma linguagem elaborada, com preocupações rítmicas e semânticas, responsável pelo bem-vindo apagamento da hierarquia e do estigma por tanto tempo presente entre literatura popular e literatura erudita, gerados pelos preconceitos em relação às vertentes do insólito ficcional produzidas no Brasil. Obras assumidamente fantásticas, como as de Luís Brás, Enéias Tavares e Eric Novello, apontam nesse sentido de uma busca por experimentações estilísticas, enquanto as de Christiano Aguiar, Joca Reiners Terron, Amilcar Bettega, Nuno Ramos e Rubem Fonseca – todos eles analisados em artigos desse número –, nascidas no seio da dita “alta literatura”, valem-se de elementos insólitos e brincam com as diversas possibilidades de realidade, em um apagamento dessas fronteiras que abre espaço para novas experimentações e pontos de contato entre esses dois caminhos que não por tanto tempo foram mantidos distantes; na verdade, sempre dialogaram.

Completam o número duas entrevistas e uma resenha, que também elucidam as diversas direções do fantástico nacional. Em primeiro lugar, a entrevista de Alexander Meireles da Silva evidencia os caminhos de trabalho de um professor igualmente

engajado com a pesquisa – através de livros, artigos e orientações – e com a divulgação da ciência para o grande público através de seu canal no *Youtube*, o *Fantasticursos*, em um louvável trabalho de popularização da ciência e incentivo ao estudo de literatura e à leitura. Em segundo, a conversa com Eric Novello, escritor e tradutor de igual talento e visibilidade em nosso mercado, mostra os caminhos, não raro tortuosos, que unem a produção ficcional e o ofício tradutório. Nessa entrevista, o autor comenta as nuances de suas obras e de seu processo criativo, suas influências e fontes, bem como os desafios de se fazer uma literatura insólita de preocupações estilísticas, em um intenso diálogo com a música e com o cinema-arte. Por fim, a resenha de *Poéticas do Mal*, coletânea de ensaios críticos e historiográficos, organizada por Júlio França, fornece aos leitores do número um bom exemplo da produção científica atual em torno da literatura insólita, produção que faz do Brasil um país não só de escritores e leitores do fantástico como também de estudiosos do insólito. O livro organizado por França demonstra a importância e a presença do fantástico nas letras brasileiras desde sua origem, sem as quais o atual momento de efervescência da cena contemporânea seria impossível.

Não poderíamos finalizar essa Apresentação sem ressaltar que nossa felicidade com o resultado deste número composto por artigos tão interessantes, engajados e instigantes, é tristemente transpassada pelo momento turbulento e perigoso no qual nos encontramos politicamente. Na contramão dos esforços de resgate de nosso patrimônio cultural anterior e valorização da produção contemporânea, em um país “sem memória”, como descrito por muitos teóricos e pesquisadores, o incêndio do Museu Nacional da

UFRJ marca uma cicatriz indelével em nossa história e em nosso patrimônio, tanto o material quanto o simbólico. Paralelamente, escrevemos esse texto entre o primeiro e o segundo turno das eleições presenciais de 2018, marcadas pelo preconceito, pelo conflito, pela desconfiança e insegurança, tão combatidos na literatura fantasista, faz-nos pensar ainda mais na necessidade premente da arte, da literatura e da imaginação, para resistirmos ao futuro sombrio que se nos apresenta. Não por acaso, vivemos com o Fantasismo um momento de florescimento das Distopias, bem como o resgate das narrativas distópicas clássicas, que desde os anos 1960 vem nos ensinando e tentando nos alertar contra os perigos da intolerância. Essas questões perpassam alguns dos artigos aqui reunidos, servindo como testemunho do momento histórico e das preocupações que permeiam a produção literária e crítica contemporânea.

Se há uma resposta ao ódio, à apatia, à opressão e ao preconceito, esta tem de ser inicialmente produzida na paisagem mental e intelectual dos seres humanos, para só então ecoar no mundo das relações sociais. Nesse aspecto, nossa ficção insólita brasileira tem produzido respostas coerentes, perguntas e hipóteses ficcionais que urgentemente precisam ser lidas, debatidas e repensadas. Talvez aí se encontre a força necessária para (re)descobrirmos o nosso passado, valorizarmos nosso patrimônio e recuperarmos nossa memória, enquanto (re)construímos o que para muitos continua sendo o ambíguo país do futuro.

01

A PRIMEIRA UCRONIA BRASILEIRA: A CASCA DA SERPENTE E A RETIFICAÇÃO DO MUNDO

Jayme Soares Chaves (UERJ)

Recebido em 21 mai 2018.

Aprovado em 25 jul 2018.

Jayme Soares Chaves é Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada e Doutorando em Literatura Comparada pela UERJ.

Resumo: Este trabalho tem como objetivo contextualizar o romance *A casca da serpente*, de José J. Veiga, no panorama geral dos subgêneros literários conhecidos como “história alternativa” (ou “ucronia ficcional”) e “ficção recursiva”, ou *crossover*. Justifica-se o intento não apenas por este romance ser considerado o primeiro exemplo de história alternativa na literatura brasileira, como também pelo fato de ser possível dividi-lo em duas partes bastante distintas, sendo a primeira história alternativa *stricto sensu* e a segunda um exemplo, ainda que problemático, de “ficção recursiva”. Por outro lado, o romance não se esgota nestas duas categorias, mas se vale delas para a construção e o reforço de um mito histórico e político, como tentaremos demonstrar.

Palavras-chave: José J. Veiga; Ucronia; *Crossover*.

Abstract: This work aims to contextualize the novel *A casca da serpente*, by José J. Veiga, in the general panorama of literary subgenres known as “alternative history” (or “fictional uchrony”) and “recursive fiction”, or *crossover*. It is justified not only because this novel

is considered the first example of alternative history in Brazilian literature, but also because it is possible to divide it into two quite distinct parts, the first being alternative story *stricto sensu* and the second an example, although problematic, of “recursive fiction”. On the other hand, the novel is not exhausted in these two categories, but uses them for the construction and reinforcement of a historical and political myth, as we will try to demonstrate.

Keywords: José J. Veiga; Ucrony; Crossover

INTRODUÇÃO

Em 1989, Ana Miranda publicou *Boca do Inferno*, considerado oficialmente como o livro que inaugurou a retomada do romance histórico na literatura contemporânea brasileira. Paralelamente, verificou-se também um aumento na oferta de livros de divulgação histórica. Atesta-o, por exemplo, o sucesso em 1995 da biografia *Mauá, Empresário do Império*, de Jorge Caldeira, da série de Eduardo Bueno, iniciada em 1998, com *A Viagem do Descobrimento*, e mais recentemente, Lira Neto e sua biografia de Getúlio Vargas em três volumes e a trilogia de Laurentino Gomes e sua concentração em datas-chave da história brasileira 1808, 1822 e 1889. Sem falar no grande número de periódicos facilmente encontrados nas bancas de jornal. A televisão brasileira adiantou-se na exploração deste filão histórico: das vinte e uma minisséries produzidas pela Rede Globo na década de 1980, apenas sete não eram de temática histórica. E, curiosamente, o número de minisséries históricas foi diminuindo na década de 1990 e na primeira década do século XXI, ao mesmo tempo em que esta temática crescia na mídia impressa. Exceção sintomática, *A Invenção do Brasil*, escrita por Jorge Furtado

e dirigida por Guel Arraes, foi exibida entre 19 e 21 de abril de 2000, um dia antes do aniversário de 500 anos do descobrimento do Brasil. Os onze anos que separam a primeira publicação do romance de Ana Miranda da efeméride consolidaram este fenômeno:

O romance histórico, que vem ganhando fôlego a partir da publicação de *Boca do inferno* (1989), de Ana Miranda, afasta o olhar do complexo presente do País e volta-se para o passado, a fim de detectar aí mitos, heróis, traços característicos, que nos ajudem a ver-nos, hoje. Temos uma tradição a ser resgatada e preservada e que, em sua continuidade, pode fornecer elementos de (re)construção de nossa identidade abalada, num momento em que não estamos coincidindo com nós mesmos (...). Neste revival, que tem tido boa acolhida da crítica e do público, levando as editoras, de olho no mercado consumidor, a aumentar o número de títulos do gênero, vê-se o resgate da memória nacional ligado a uma certa desesperança quanto ao futuro do país, na opinião de Luiz Schwarz, da prestigiosa Editora Companhia das Letras, que praticamente inaugurou a onda com o primeiro romance de Ana Miranda. (GOMES, 2006, p.123)

É a opinião de Esteves:

Nesse fim de milênio as comemorações do V Centenário do Descobrimento do Brasil, mais interessadas em fazer circular mercadorias que discutir os sentidos do descobrimento, movimentaram os meios culturais do País, e evidentemente também o mercado editorial. (ESTEVES *Apud* OLIVEIRA, 2014, p.25)

Na mesma página, Oliveira também cita o crítico Seymour Menton, que em seu livro *La Nueva Novela Histórica de La América*

Latina 1979-1992, emite parecer idêntico em relação ao *boom* do romance histórico latino-americano:

A mi juicio, el factor más importante en estimular la creación y la publicación de tantas novelas históricas em los três últimos lustros há sido la aproximación del quinto centenario del descubrimiento de America. (MENTON *Apud* OLIVEIRA, 2014, p.25)

É, no mínimo, curioso que 1989 tenha sido o ano inaugural tanto dessa nova leva de romances históricos, quanto de seu negativo, de sua contraparte contrafactual. Pois no ano de 1989 também foi publicado *A casca da serpente*, de José J. Veiga. Ao que tudo indica, é o primeiro romance de história alternativa, ou ucronia, da literatura brasileira. E como *Boca do Inferno*, também foi um marco inaugural, pois em paralelo ao aumento da oferta de romances históricos e de livros e revistas de divulgação (ou vulgarização) histórica, surgiu uma corrente de histórias alternativas, ou ucronias, que por sua vez deu origem ao *steampunk* entre os escritores de ficção científica brasileiros. Ao contrário do *steampunk* estadunidense, que inicialmente surge como “fantasia vitoriana” (VANDERMEER, CHAMBERS, 2011, p.48) para depois configurar-se e/ou amalgamar-se com a história alternativa, a ucronia ficcional e a mitopoética, o *steampunk* brasileiro sempre esteve estreitamente ligado ao subgênero história alternativa. Mas uma vez que não parece ter sido a intenção de Veiga inaugurar ou se filiar a determinado subgênero literário, costuma-se atribuir a primazia ao conto “A Ética da Traição”, de Gerson Lodi-Ribeiro, publicado em 1992 no último número do periódico *Isaac Asimov Magazine de Ficção Científica*.

Além do seu pioneirismo em história alternativa, Veiga também lança mão, em seu romance, de um procedimento conhecido como ficção recursiva, ou *crossover*, muito comum no *steampunk*. Torna-se necessário, portanto, definirmos esta prática, bem como o subgênero a que o romance pertence.

HISTÓRIA ALTERNATIVA E HISTÓRIA CONTRAFACTUAL

História alternativa, ou uchronia, é um gênero ou subgênero literário, comumente associado à ficção científica e à literatura fantástica, no qual o enredo se desenvolve em determinada época histórica que teve o seu desenvolvimento, tal como o conhecemos, parcial ou alterado graças a uma hipotética variação em um ou mais pontos decisivos. Ou, no dizer de Lodi-Ribeiro:

Histórias Alternativas são trabalhos de ficção ou não-ficção que narram uma sucessão de eventos hipotéticos, de natureza qualquer, construindo um presente ou passado diferente daquele que aceitamos como verídico. Esta construção é elaborada a partir do pressuposto que, em algum ponto de um passado ainda mais remoto, algum acontecimento histórico não ocorreu nessa linha temporal alternativa de forma idêntica à que sabemos ter ocorrido em nossa própria linha temporal. (2003, p.1)

Complementando a definição acima, cumpre ressaltar que, no caso da não-ficção, ou seja, o estudo histórico, utiliza-se preferencialmente o termo “história contrafactual” (do latim *contra facta*, contra os fatos) ou “história virtual”. A história contrafactual é um campo específico dos estudos históricos que procura criar cenários hipotéticos para eventos da História com o objetivo de

melhor compreender o que de fato aconteceu. A pergunta básica da história contrafactual é *what if?* A partir desta pergunta inicial, os contrafactualistas criam cenários hipotéticos, possibilidades alternativas a partir de um assim chamado “ponto de divergência”, às vezes um detalhe, que poderia desencadear tal mudança no rumo dos acontecimentos que suas consequências poderiam alterar o curso da história por décadas, talvez séculos. Ou por outro lado, uma determinada mudança no curso da história que não modifica, ou, pelo menos, não substancialmente, o resultado conhecido. Os primeiros historiadores não se furtaram em exercer algum tipo de contrafactualismo. Um exemplo clássico é Tito Lívio, que em sua *História de Roma* imagina possibilidades alternativas para as conquistas de Alexandre Magno. Ou Tucídides, que em sua *História da Guerra do Peloponeso* elabora mais de vinte alternativas para o resultado dos confrontos entre Atenas e Esparta. Ou Edward Gibbon e sua famosa especulação sobre os minaretes de Oxford, consequência de uma hipotética derrota de Carlos Martel na Batalha de Poitiers.

Assim, a história contrafactual é definida de modo sucinto por Richard J. Evans, um crítico do contrafactualismo, como a elaboração de “versões alternativas do passado em que uma alteração na linha do tempo leva a um resultado diferente daquele que sabemos que de fato ocorreu” (EVANS, 2014, p.1).

Um retrospecto histórico e crítico do contrafactualismo é feito por Niall Ferguson, que, ao contrário de Evans, é um defensor de sua prática em História. No ensaio “*Virtual History: Towards a ‘chaotic’ theory of the past*”, introdução ao volume por ele organizado, *Virtual History: Alternatives and Counterfactuals*, Ferguson enumera alguns

dos problemas que dificultariam a aceitação desta metodologia nos círculos acadêmicos. Segundo ele, existem

dois tipos distintos de contrafactuais que foram usados pelos historiadores: aqueles que são essencialmente os produtos da imaginação, mas (geralmente) não têm base empírica; e aqueles projetados para testar hipóteses por (supostamente) meios empíricos que evitam a imaginação em favor do cálculo. No caso do primeiro, é a tendência de se confiar na retrospectiva para inspirar ou postular explicações reducionistas, o que leva a implausibilidade. No caso do segundo, é a tendência de fazer suposições anacrônicas. (FERGUSON, 1999, p.18)

Outro problema é que os exercícios contrafactuais permaneceram, e permanecem, por um longo período de tempo, desde o século XVIII, geralmente como textos satíricos, ficcionais e semificcionais. Não surpreende que, na primeira reunião de ensaios em história alternativa, publicada em 1931 e organizada por Sir John Collings Squire, a maioria dos colaboradores fosse antes composta de escritores do que historiadores de fato: Hillaire Belloc, G.K. Chesterton, Winston Churchill, Ronald Knox, Emil Ludwig e André Maurois. Este híbrido de literatura e ensaio histórico, evidentemente, serviu para tornar a fronteira entre a ficção e a não-ficção, em matéria de *counterfactuals*, bastante tênue, o que teria, segundo Ferguson, contribuído para o pouco apreço do contrafactualismo no meio acadêmico.

Pensemos, por exemplo, no recente romance de Robert Harris, *Fatherland*, uma história de detetive situada em uma Europa imaginária, vinte anos após uma vitória nazista. Como esses livros costumam

ser, é bem pesquisado. Mas é irremediavelmente ficcional, na medida em que a narrativa segue o padrão clássico de um *thriller* popular e assim, tende a diminuir a plausibilidade do cenário histórico. Em vez de ser uma catástrofe que quase aconteceu – e para evitá-la, milhões pereceram – uma vitória nazista na Segunda Guerra Mundial torna-se apenas um pano de fundo excitante para uma boa história de se ler na sala de embarque do aeroporto. Inúmeras outras obras de ficção afirmam essas premissas históricas contrafactuais: Kingsley Amis, em *The Alteration*, que desfaz ansiosamente a Reforma Inglesa, é outro bom exemplo. Mas eles não têm mais a ver com a história do que os livros de “futurologia”, que a Biblioteca de Londres educadamente classifica como “história imaginária”. Futurólogos oferecem adivinhações sobre qual das alternativas plausíveis que nos confrontam hoje vai prevalecer nos próximos anos, e geralmente baseiam suas previsões na extrapolação de tendências passadas. A julgar pela exatidão de tais obras, no entanto, elas poderiam muito bem ser baseadas em astrologia ou cartas de tarô. (FERGUSON, 1999, p.7-8)

Ao contrário de Ferguson, Evans vê uma convergência entre a história contrafactual e a literatura de ficção, particularmente a ficção científica que se dedica a tais especulações:

Reescrever o passado tem sido apreciado pelos autores de romances de ficção científica e de filmes que envolvem viagens no tempo. De fato, história alternativa é um subgênero reconhecido no mundo da ficção científica. Todas essas obras notáveis de ficção e não-ficção compartilham algo em comum na virada cultural pós-moderna que começou no final do século passado. O colapso das grandes ideologias do século 20, sobretudo do marxismo,

abriu o passado a uma multiplicidade de trajetórias possíveis. (...) O pós-modernismo encorajou uma indefinição das fronteiras entre passado e presente, entre verdade e ficção; ele enfraqueceu conceitos lineares de tempo e introduziu uma forte ênfase na subjetividade do historiador. (...) A história contrafactual pertence essencialmente a este novo mundo de realidades alternativas, mesmo que seus proponentes possam rejeitar abordagens pós-modernas do passado. (EVANS, 2014, p.30)

Enquanto Ferguson procura separar o contrafactualismo dos exercícios satíricos e ficcionais, de modo a configurar uma metodologia, Evans, recusando essa metodologia, não vê diferenças entre eles. Ambos consideram que a maior parte do que já se produziu no tema é apenas fantasia, desprovida de rigor científico. O que os coloca em direções opostas é que Ferguson, ao contrário de Evans, defende o estatuto metodológico da história contrafactual.

De qualquer forma, existe entre ambas algo em comum: o *what if*, o ponto de divergência. Em sua introdução para um dos mais interessantes romances de história alternativa, *O agente de Bizâncio* (1987), de Harry Turtledove, Isaac Asimov assinala que

Não é fácil escrever uma história de um “se” da história. Uma pequena alteração pode originar outra e ainda outra, até um período posterior se tornar radical, quase incrivelmente diferente do que hoje consideramos ser a realidade. Ou, em alternativa, pode gerar uma diferença que, através de qualquer espécie de inércia social, consiga convergir até um período posterior quase idêntico ao que chamamos realidade, exceto algumas mudanças curiosas – ou irônicas. (ASIMOV *Apud* TURTLEDOVE, 1988, p.8)

Isso vale tanto para o ficcionista quanto para o historiador, e embora o ficcionista, ao contrário do historiador, esteja mais livre para dar asas à imaginação, ambos, na opinião de Ferguson e Asimov, deveriam manejar suas ferramentas com mais precisão, dentro de certas regras.

FICÇÃO RECURSIVA, CROSSOVER, TRANSFICCIONALIDADE

O segundo subgênero, ou melhor, procedimento, ao qual *A casca da serpente* pode ser associado, é o *crossover*, ou ficção recursiva. Apesar de ser possível usar o termo de forma genérica, o debate teve início no âmbito da ficção científica, a partir da constatação de uma prática relativamente comum entre escritores do gênero: a utilização de tramas, enredos, personagens e universos de outros escritores. Digo que existe alguma discussão por causa da relevância de dois conceitos ligeiramente diferentes: a New Glance Science Fiction Association (NESFA), uma das mais antigas dedicadas ao assunto, defende que ficção científica recursiva é aquela cujos enredos giram em torno de personagens que são escritores de ficção científica no mundo real. Como afirma o físico nuclear e fundador da NESFA Anthony R. Lewis, autor de uma bibliografia sobre o assunto:

De acordo com o *Oxford English Dictionary* (Nova York, 1971 AD), a palavra “recursão” é rara ou obsoleta e significa “um movimento para trás ou um retorno”. Isso dificilmente se aplica ao que eu quis dizer. A nona edição do *New Collegiate Dictionary de Webster* (Springfield, Massachusetts, 1986 A.D.) chega mais perto com “a determinação de uma sucessão de elementos ... por operação em um ou mais elementos precedentes de acordo

com uma regra ou fórmula envolvendo um número finito de passos.” Para nossos propósitos, a melhor definição vem da *Encyclopedia Galactica*, 116th Edition (Terminus, 1020 FE) onde, em um artigo sobre a matemática da psico-história, o termo é discutido e se observa “... No entanto, o uso comum da palavra, a partir de seu significado matemático, passa a ser sinônimo de “auto-referencial”. Ou seja, qualquer entidade ou item que aponte para si mesmo pode ser considerado “recursivo”. (...) Há histórias de ficção científica que se referem à própria ficção científica. As referências podem ser de autores, fãs, colecionadores, convenções, etc. Mary Shelley, HG Wells, Edgar Allan Poe, Philip K. Dick e Isaac Asimov são cinco dos mais populares escritores de ficção científica a serem escalados como personagens (embora nós atualmente não conhecemos nenhuma história que contenha todos eles). (LEWIS, 1990)

Ou seja, em um primeiro momento, Lewis limita a função da recursividade ao uso de escritores de FC como personagens. Uma espécie de metaficção científica. Mas ele ainda assinala uma variação, que ele chama de *crossover*: uma história de determinado autor onde aparecem personagens de outros autores.

Já *The Encyclopedia of Science Fiction* de John Clute e Peter Nichols, obra de referência na matéria, assim define a FC recursiva:

Reciclar material do vasto e crescente depósito do que já foi escrito tem sido uma prática de escritores de ficção científica. Tramas e personagens reaparecem constantemente em toda a FC, geralmente, mas nem sempre, na forma de sequências escritas pelo autor da obra original; lugares (como o planeta Marte de Edgar Rice Burroughs) se tornam acessórios universais; e

termos descritivos de artefatos ou circunstâncias exclusivas de FC (...) tendem, uma vez introduzidos, a se tornarem uma linguagem comum. Quando Robert A. Heinlein fez referência, em “O Número da Besta” (1980), a personagens e situações que apareceram em romances anteriores escritos por ele e por outros escritores de FC, ele estava operando dessa maneira tradicional. Mas quando ele introduziu no mesmo livro pessoas - escritores, editores, fãs - que estiveram envolvidos com a própria FC, ele fez algo muito diferente, algo que marcou sua carreira e o gênero no qual o livro se insere, aproximando-se de um fase recente e auto-referencial. (CLUTE; NICHOLS, 1999)

E mais adiante, o trecho fundamental:

Em termos mais amplos, a FC recursiva pode ser definida como histórias que consideram as pessoas reais e os mundos fictícios que habitam em seus sonhos, como se compartilhassem graus equivalentes de realidade. É, em outras palavras, uma técnica que pode ser usada para criar histórias alternativas, geralmente retrospectivas no tempo, e frequentemente expressando uma nostalgia poderosa por passados em que as visões do início do gênero SF, de fato, se tornam realidade. (CLUTE; NICHOLS, 1999)

Esta definição é mais útil para o propósito deste trabalho, pois ao invés de separar de maneira rígida a recursividade do *crossover*, unifica os dois conceitos sobre o pano de fundo das histórias alternativas. Apesar de Lewis não deixar explícito, o *crossover* pode ocorrer não apenas entre personagens de vários livros de diferentes autores, mas também entre estes personagens e seus autores transformados em personagens. Implicitamente, a definição de

Clute e Nichols corrobora esta ideia. Por “pessoas reais e os mundos fictícios que habitam em seus sonhos”, podemos sem dúvida incluir não apenas ideias como também enredos e personagens. De modo mais abrangente, poderíamos dizer que a toda ficção recursiva se vale de personagens reais e/ou fictícios e de seus mundos, ficcionais ou não, que compartilham graus equivalentes de realidade para criar histórias alternativas. Isso abre o leque de tal modo que pode-se correr o risco de, ao retirar aquilo que era específico do gênero da ficção científica e aplicar em qualquer narrativa que se utilize destes procedimentos, substituir um conceito por uma platitude.

A palavra *crossover* possui múltiplos significados em inglês, e mesmo em literatura ela pode ter dois sentidos: *crossover fiction* pode se referir a um tipo de literatura direcionada tanto para crianças como para adultos, como também pode se referir a um recurso no qual um ou mais personagens oriundos de diferentes universos ficcionais e/ou de diferentes autores compartilham outro universo ficcional, ou seja, um mundo ficcional construído com pedaços de outros mundos ficcionais. É a essa segunda categoria, subgênero ou procedimento, que eu vou aludir. Mas, para evitar a confusão entre as duas acepções do termo *crossover*, talvez fosse útil adotar a nomenclatura criada por Richard Saint-Gelais em 2001: transficcionalidade. Sua definição, publicada na *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*:

Dois (ou mais) textos exibem uma relação transficcional quando eles compartilham elementos, tais como personagens, lugares imaginários, ou mundos ficcionais. A transficcionalidade pode ser considerada como um ramo da intertextualidade, mas geralmente esconde esta ligação intertextual

porque não cita e nem reconhece suas fontes. Ao contrário, ele usa o cenário e / ou os habitantes do texto de origem como se eles existissem independentemente. (SAINT-GELAIS, 2010, p.785)

Ou, sinteticamente, segundo Marie-Laure Ryan, é uma “migração de entidades ficcionais de diferentes textos” (2013, p.100), ou de diferentes mídias. Saint-Gelais também afirma que a transficcionalidade pede uma abordagem multidisciplinar, em conjunto com as teorias dos “mundos possíveis” e dos “universos narrativos”. Sobre este último, Ryan, citando Lubomir Dolezel, diz que as relações entre um universo narrativo e outro podem se dar por expansão, modificação e transposição. A expansão ampliaria o universo narrativo original pelo acréscimo de novos elementos ou pela transformação de personagens secundárias em heróis. Sobre isso cabe dizer que toda ficção recursiva trabalha por expansão. A modificação é o *what if?*, é o *counterfactual* aplicado a narrativas ficcionais. A transposição é o deslocamento de elementos da narrativa original para uma ambientação temporal ou espacial diferente.

O pesquisador Jess Nevins (2003, p.175) enumerou alguns tipos possíveis de *crossover*. Podemos destacar: a fusão de mitos, a utilização de personagens recorrentes na obra de um único autor, a reunião de personagens de determinado autor feita por outro autor, reuniões de personagens de vários autores concebidas por outro autor, reunião de pessoas reais e figuras históricas como se fossem ficcionais, etc. Não vamos exemplificar exaustivamente cada um desses tipos de *crossover*, mas apenas como ilustração: em relação ao primeiro tipo, a fusão de mitos, remetemo-nos quase imediatamente ao mito de Jasão e os Argonautas. Nada menos do

que 50 entidades mitológicas participam da empreitada, algumas bem conhecidas como Hércules, Orfeu, Castor e Pólux, etc. No segundo tipo os exemplos mais famosos são, sem dúvida, a *Comédia Humana* de Balzac, e o ciclo Rougon Marcquat de Zola. Dumas (pai) também vai usar esse recurso em seus romances históricos e Júlio Verne vai criar com suas *Viagens Extraordinárias* todo um universo ficcional autorreferente.

Devo dizer que, a essa lista, eu acrescentaria dois outros tipos: mundos ficcionais onde personagens reais conviveriam com personagens ficcionais, incluindo escritores e seus próprios personagens, como em *Frankenstein Libertado*, de Brian Aldiss (1988), onde todos os personagens do romance de Mary Shelley compartilham com a própria Mary Shelley, além de Percy Shelley e Lord Byron o mesmo universo ficcional criado por Aldiss. O outro tipo de *crossover* que eu acrescentaria à lista de Nevins seria o oposto ao quinto tipo: reunião de personagens fictícios como se fossem pessoas reais. Uma espécie de biografia ficcional, ou combinação de biografias ficcionais, diferentes das biografias ficcionais escritas, por exemplo, por Jorge Luis Borges em *História Universal da Infância*, ou Marcel Schwob em *Vidas Imaginárias*, uma vez que, em ambos os casos, as biografias são ficcionais, mas os personagens realmente existiram¹.

Desnecessário dizer que todos esses tipos de *crossover* são intercambiáveis. E é no último tipo da lista de Nevins que podem caber todos os outros em infinitas combinações: a construção de

1 Jorge Luis Borges, em seu *Um ensaio autobiográfico* (2000), ao salientar a diferença entre o seu livro e o *Vidas Imaginárias*, de Marcel Schwob, do qual se confessa devedor, diz que leu sobre a vida de pessoas conhecidas e modificou e deformou tudo, a seu bel-prazer, enquanto Schwob inventou “biografias de homens reais sobre os quais há escassa ou nenhuma informação”.

mundos ficcionais habitados por personagens de diversos mundos ficcionais criados por diversos autores. Em outras palavras, todo um universo transficcional. É um jogo de regras mais ou menos rígidas. Por mais que o autor liberte a sua imaginação para fazer as conexões mais surpreendentes entre os personagens mais improváveis, é necessário um profundo conhecimento dos textos originais e, à maneira de Schwob, preencher eventuais lacunas.

Mas abrir esse leque, no caso de uma análise de *A casca da serpente*, que não é ficção científica, mas sem dúvida é história alternativa, e sem dúvida se utiliza da recursividade, parece-nos pertinente.

A CASCA DA SERPENTE: ROMANCE INAUGURAL

A casca de serpente, romance de José Jacintho Veiga publicado em 1989, é, como já havíamos dito, o romance inaugural em história alternativa no Brasil. O cenário é o fim da Guerra de Canudos. O ponto de divergência: Antônio Conselheiro não morreu; foi retirado vivo e muito doente por um grupo de jagunços, três dos quais facilmente identificados com figuras históricas reais. São eles: Joaquim Norberto, “predestinado à chefia suprema nos últimos dias de Canudos” (CUNHA, 2002, p.313); Quim Pisapé ou Joaquim Tranca-pés, “guerrilheiro sanhudo” (CUNHA, 2002, p.312); e Bernabé (José) de Carvalho, “...tipo flamengo, lembrando talvez, o que não é exagerada conjectura, a ascendência de holandeses que tão largos anos por aqueles territórios do norte trataram com o indígena” (CUNHA, 2002, p.773); além de Pedrão. Enterram um homem de nome Balduino, que morrera no bombardeio de 22 de setembro e que era constantemente confundido com o Conselheiro e enviam Antônio Beatinho, “mulato espigado, magríssimo, adelgado pelos

jejuns... meio sacristão, meio soldado, misseiro de bacamarte...” (CUNHA, 2002, p.313) e Bernabé aos federais para divulgar a falsa notícia da morte do seu líder. Deixando no arraial cerca de noventa combatentes para lutar até o último homem, o grupo escapa pelas veredas de Uauá e Várzea da Ema, em direção ao norte, carregando o comalido Conselheiro. Depois de algum tempo acampados na serra da Canabrava, o Conselheiro, já convescido, decide estabelecer uma nova comunidade em um lugar chamado Itatimundé, na serra da Ariranga, lugar para ele mítico por evocar as lembranças de sua “iluminação espiritual”, quase trinta anos antes da tragédia de Canudos².

A nova comunidade seria fundada em bases muito diferentes da original. Seus alicerces emergiriam a partir das transformações do Conselheiro, internas e externas. O Conselheiro paulatinamente abandona o autoritarismo decorrente de sua aura messiânica e passa a deliberar com o grupo as decisões a serem tomadas. Em seguida, passa a afrouxar o rigorismo religioso, diminuindo e até mesmo abolindo o número de rezas, bênçãos e mortificações. Mais tarde, passa a se preocupar com alimentação, higiene e com a própria imagem, tomando banho, abolindo a túnica azul e cortando a barba e o cabelo. Finalmente, deixa de ser Antônio Conselheiro e passa a ser, simplesmente, tio Antônio. A serpente mudou de casca.

Corre a notícia de que uma nova Canudos estava se formando, e várias pessoas começam a se juntar ao grupo inicial. A partir da página 89 (primeira edição da Bertrand Brasil, 1989), o romance

2 Período do qual nada se sabe. Veiga reconstrói esse momento a maneira de Marcel Schwob em *Vidas Imaginárias*, inventando fatos onde existem lacunas.

lança mão da recursividade e tem aí o início do desfile de personagens históricos, a maioria alheia ao universo canadense, que surgem como que por mágica na comunidade nascente. São eles, por ordem de entrada em cena: dois aventureiros irlandeses, James Connolly (ou, em gaélico, Séamas Ó Conghaile, sindicalista, republicano e líder socialista irlandês, nascido em Edimburgo em 1868 e executado em 1916 após a fracassada Insurreição da Páscoa, em Dublin) e Patrick Pearse (ou Pádraig Anraí Mac Piarais, professor, poeta e ativista nascido em Dublin em 1879 e morto na mesma ocasião que Connolly, em 1916); Militão Augusto de Azevedo (1837-1905), fotógrafo, autor do *Álbum Comparativo de Vistas da Cidade de São Paulo* (1862-1867); Francisca Edwiges Neves Gonzaga, a Chiquinha Gonzaga (1847-1935), compositora; Orville Adalbert Derby (1851-1915), geólogo e geógrafo norte-americano que viveu e morreu no Brasil, autor de trabalhos fundamentais para as descrições de Euclides da Cunha na primeira parte de *Os Sertões*, “A Terra”; e, finalmente, Pedro, o príncipe Pyotr Alexeyevich Kropotkin (1842-1921), filósofo anarquista russo. Cada um deles carrega o seu próprio “contrafactual”, sua própria história alternativa, sua própria vida imaginária. E todos eles, de uma forma ou de outra, contribuem para o advento da Concorrência de Itatimundé, a nova Canudos, que não apenas prospera, mas se torna um modelo para outras comunidades ao redor do mundo até ser destruída “pelos invasores em 1965” (VEIGA, 1989, p.155).

O romance pode ser dividido claramente em duas partes, sendo a primeira uma uchronia *stricto sensu*, e a segunda, um *crossover* literário entre figuras históricas provenientes de contextos díspares.

O PONTO DE DIVERGÊNCIA

Vamos nos deter agora no desenvolvimento do ponto de divergência que domina a primeira parte do romance. O Conselheiro não morreu, e sua progressiva transformação em tio Antônio começa já nos estertores do arraial, diante da catástrofe que se tornou a aventura de Canudos. Após o grupo de jagunços deliberar sobre a possibilidade de fuga proposta por Baianinho Gonçalves, o Beatinho pergunta ao Conselheiro se ele havia escutado: “O Conselheiro demorou a falar, e quando falou, com dificuldade, foi para dizer que tinha ouvido, mas não queria opinar para não parecer que estava forçando” (VEIGA, 1989, p.9).

José J. Veiga não perde tempo. A desconstrução da imagem clássica do Conselheiro tem início em um momento altamente improvável, no calor dos últimos combates, doente, sem o tempo necessário para reflexão ou para o amadurecimento de uma nova ideia.

Em seguida, no início da fuga, o Conselheiro relaxa nas rezas porque

não convinha agravar os embaraços naturais com rigores de protocolo, talvez fosse com esse pensamento que o Conselheiro, antes tão exigente em questões de disciplina e cerimonial, agora preferisse fechar os olhos. (VEIGA, 1989, p.15)

Após o que, sentindo a urgência das necessidades fisiológicas, declara para o bando: “Quero ir no mato”. (VEIGA, 1989, p.15)

A narrativa prossegue na desconstrução, fazendo com que o beato, “com seu gesto de levantar a mão, o que lhe dava aquele ar de Jesus Cristo de gravura” explicasse que “enquanto se aliviava esteve também meditando, e nesse meditar recebeu uma inspiração

alvissareira, talvez mesmo salvadora” (VEIGA, 1989, p.17). Não é a única vez, no romance, que a meditação e a inspiração se associam ao ato de defecar. Algumas páginas adiante, Dedé de Donana é atacado de diarreia e desesperadamente baixa as calças na presença do Conselheiro e se alivia em cima da bota de Bernabé, o que provoca uma série de incidentes grotescos na tentativa de ajudar o companheiro a limpar a bota. Durante toda a cena, Bernabé olha para o Conselheiro “que até então parecia alheio a tudo, afundado em seus pensamentos ou em suas orações” mas

estava era muito atento ao que se passava em volta. Podia ser então que quando ele parecia distante, cochiloso, caducante, era porque tinha se acendido para o lado de dentro e entrado em comunicação com alguma força invisível para os outros e da qual recebia o sustento para a alma e para o corpo” (VEIGA, 1989, p.21)

A precedência das preocupações materiais sobre as espirituais já surgia um pouco antes, quando o beato reclama que ninguém havia pensado em preparar a janta, “justamente o único do bando que não ligava a comida” (VEIGA, 1989, p.19).

Vimos até agora, que nas primeiras vinte páginas do livro, já se apresentam as três linhas gerais de mudanças no comportamento do Conselheiro. Podemos destacá-las com alguns exemplos que as ilustram.

Esta é a primeira grande ironia do romance de José J. Veiga: o Conselheiro torna-se um democrata. Ao democratizar-se, o Conselheiro se aproxima daquilo que combatia, daquilo que a visão moderna identifica automaticamente com o ideal republicano. Primeiro, como já foi citado, ele se recusava a opinar sobre a ideia da fuga “para não parecer que estava forçando”. Depois, após sua

primeira “inspiração” ao aliviar-se, sugere permanecer no alto da serra até o exército ir embora. E pergunta: “O que é que vocês acham?” (VEIGA, 1989, p.17)

Quando chega a notícia de que o exército finalmente se retirara, o Conselheiro institui o sufrágio universal no grupo: “Todo mundo opina, depois conta os votos, e o que a maioria decidir, fica valendo” (VEIGA, 1989, p.46-47).

E assim, progressivamente, todos os assuntos importantes passam a ser decididos coletivamente. Várias falas do Conselheiro reforçam esta mudança: “Ando pensando cá umas coisas, e desejo saber a opinião dos senhores” (p.47); “Antes eu resolvia tudo sozinho e dava ordens. Isso vai mudar, aliás já mudou” (p.48); “Como eu disse, não quero mais decidir sozinho” (p.50).

Mas o Antônio Conselheiro de José J. Veiga, quando adota princípios democráticos, não o faz por inteiro. Em uma das primeiras discussões coletivas, declara que a partir daquele momento, “cada um aqui tem obrigação de dizer o que pensa (...) Por enquanto é obrigação, quando se acostumarem passa a ser um direito” (p.48). Em outro momento, reflete:

Era difícil levar essas ideias aos jagunços sem decepcioná-los, e ele mesmo não estava sabendo como fazer sem forçar a mão. O chefe que não sabe tirar as dúvidas de um chefiado deve desistir da chefia. Então, enquanto os homens não aprendessem o caminho do novo viver, ficariam ali, ele martelando. Até nos assuntos mais corriqueiros. (VEIGA, 1989, p.52)

Para os propósitos do romancista, à democratização da relação entre a nova comunidade e o seu líder, seguir-se-ia necessariamente

a sua laicização. O relaxamento da prática religiosa começa mal o bando se põe em fuga, a princípio como uma necessidade diante da urgência da situação. Mas, dez dias depois, o Conselheiro diz a Bernabé que “era preciso evitar os erros de Canudos, formar outro arraial mais voltado para as necessidades das pessoas, **não se perdendo tanto tempo com rezas** (VEIGA, p.27 – grifo nosso).

Quando Pedrão e Quero-Quero retornam da missão de reconhecimento nas ruínas de Canudos, trazendo com eles o menino Dasdor, este se ajoelha diante do Conselheiro ressuscitado e pede a benção. “O Conselheiro benzeu-o mecanicamente”. E depois diz:

– De agora em diante, acabam as benças e ajoelhações. Agora só quem ainda toma bença aqui é o Dasdor, porque é órfão e ainda não tem barba. Não quero mais bodes velhos se ajoelhando pra mim e babando na minha mão. Basta um bom dia, um suscristo.

- Nem de manhã cedo, meu bom Jesus? - Era o Bernabé perguntando.

- Basta um suscristo-repetiu o Conselheiro em um tom que encerrava o assunto. (VEIGA, 1989, p.30-31)

É evidente por este trecho que o Conselheiro, assim com pretende impor a democracia (se é permitido tal paradoxo), também pretende impor o estado laico. O conforto material vai ocupando o lugar da ascese religiosa, apesar da justificativa para essa mudança se amparar na religião: “O tempo que antes era gasto em orações, agora seria empregado em obras para melhorar a vida das pessoas, evitar aqueles sofrimentos do corpo que até entopem a comunicação com Deus”. Mas o Conselheiro vai ainda mais longe: sonha em criar um “mundo retificado”, um “novo céu e uma nova

terra”, como disseram “o salmista, o profeta, o discípulo amado”, o Velho e o Novo Testamento. Sem dificuldade em enxergar nos textos bíblicos uma preparação para as mudanças que haviam de vir, incluindo nelas os seus próprios planos, ele chega à conclusão de que “era tempo mais de ler a Bíblia, em vez de ficar rezando a esmo, como antigamente (...) Desde então, a leitura da Bíblia passou a acontecimento diário na serra.” (VEIGA, 1989, p.54-55).

Trabalhar, ler a Bíblia. E aí temos mais uma notável desconstrução operada por José J. Veiga: a laicização da nova comunidade traz a reboque um sutil protestantismo. Além da democracia, então identificada com regimes republicanos, o Conselheiro se aproxima de outro antigo inimigo, o protestantismo, que antes qualificara, em seus sermões sobre os Dez Mandamentos, de “seitas que o demônio tem introduzido no mundo por seus sequazes” (NOGUEIRA, 1978, p.116).

Um curioso trecho mostra que o pensamento do Conselheiro estava adotando um conceito típico daquilo que caracterizaria certo evangelismo neopentecostal:

Se uma pessoa ou um povo tem direito a um benefício, não será ofensa a Deus, ou no mínimo impertinência, estar cutucando ele com rezas para ele não se esquecer de deferir um direito? Então ele é relaxado em suas obrigações? É, esse assunto das rezas precisa ser muito bem pensado. (VEIGA, 1989, p.27)

Temos aí um distanciamento teológico da antiga prática da contrição como preparação para o Advento, o fim do mundo, para uma visão contratualista, em que o fiel tem direitos e Deus, obrigações, onde o melhor a fazer é cuidar das “necessidades das pessoas, não se perdendo tanto tempo com rezas” e “falar a Deus

com clareza, já depois de terem trabalhado em coisas úteis para elas, e comido com decência.” (VEIGA, 1989, p.27).

Este trabalho não pretende, obviamente, tentar provar teses a respeito de indícios de práticas religiosas de cunho neopentecostal nas novas diretrizes do Conselheiro tal como José J. Veiga as concebe. Basta, no momento, ressaltar que não há contradição absoluta entre laicização e protestantismo. Na verdade, esta conduzirá àquela. Lembremos que construir e reparar igrejas, capelas e cemitérios era uma das atividades mais constantes do Conselheiro, e que a Igreja Nova de Canudos foi, segundo Euclides da Cunha, a sua “obra-prima” (CUNHA, 2002, p.307), além de símbolo tenaz da resistência. Mas quando Baianinho Gonçalves imagina a possibilidade de erguer uma igreja na serra da Ariranga e Dedé de Donana faz suas objeções, Baianinho desconversa, afirmando que estava “só cismando”, e que o Conselheiro não estava mais “aferrado a rezas”, no que Sinfrônio de Quipapá comenta: “Eu cá sempre achei que reza demais amolece os miolos” (VEIGA, 1989, p.77-78). E não mais se fala ou se alude a construção de igrejas no novo arraial, até o fim do romance.

Depois de mudar o sistema político e o sistema religioso, era preciso mudar a imagem. E a mudança da imagem começa com uma espécie de ablução, um banho numa cacimba natural formada por uma queda d’água na subida da Canabrava: “Outro episódio que deixou os homens embasbacados foi o do banho. Em Canudos nunca se soube que o Conselheiro tomasse banho.” (VEIGA, 1989, p.27).

Assim começa a primeira descrição da terceira linha de mudança: a preocupação com a higiene e a aparência pessoal, a troca de casca. Após o banho, ele pede um pente para desembaraçar

os longos cabelos e “se distraiu olhando os braços, as pernas, os pés, parecia não acreditar que eram dele, fazia tempo que não os via sem o cascorão.” (VEIGA, 1989, p.29).

Quando a nova comunidade começa a tomar corpo, com a chegada de novos e cada vez mais numerosos peregrinos, o Conselheiro decide abrir mão, definitivamente, de sua imagem de beato e líder messiânico. Manda Bernabé encontrar um alfaiate e encomendar duas mudas de roupa “para ele se apresentar como todo mundo e não chamar atenção”. E a decisão de cortar a barba também adquire, tal qual o banho, caráter purificador, pois era justificada pelo fato de que o “dono dela, para todos os efeitos, estava enterrado em Canudos³” (VEIGA, 1989, p.89).

“Mudar de casca”. Além de no título da obra, a expressão e suas variações aparece quatro vezes: “fazia tempo que não os via sem o cascorão” (p.29); “Era preciso soltar a casca antiga” (p.102); “mudar de casca, trocando a barba, o camisolão de zuarte e o bordão de pastor por uma cara lisa, cabelo curto e roupa comum de sertanejo...” (p.118); “Marigarda ao vê-lo de repente na nova casca” (p.119); “O morto continua vivo. Apenas mudou de casca e de nome” (p.134). E também na narrativa do sonho do Conselheiro em que um rei ou imperador lhe mostra uma “árvore de casca grossa escamosa” (p.129), onde percebe-se também uma alusão à serpente do título.

3 É verdade que o próprio autor vai minimizar a importância simbólica do corte da barba ao escrever, na página 119, que o Conselheiro decidiu cortar a barba “não pelo desejo de mudar de aparência, mas para se livrar de uma carga de piolhos que não o vinha deixando dormir nem sossegar”. Mas ridicularizar as situações que possam remeter a símbolos ou possuir grandes significados é típico da escrita de Veiga neste romance, como as “inspiraões” provocadas por situações escatológicas, ou os sonhos e visões que não levam a nenhuma conclusão.

Assim, completam-se os três estágios da troca de casca do Conselheiro. De líder despótico à democrata, de líder religioso a gestor de uma comunidade laica, da imagem de profeta ao homem comum. O coroamento deste processo é a mudança do nome. Não mais Antônio Conselheiro, mas, singelamente, tio Antônio.

CROSSOVER

Como já havíamos mencionado, a partir da página 89 a história alternativa criada por José J. Veiga começa a fazer uso da ficção recursiva, promovendo verdadeiro desfile de personagens históricos, cujas aparições são, aparentemente, despropositadas. Mas o despropósito não é isento de objetivo. A verossimilhança é sacrificada em prol de uma ideia, como veremos adiante.

Os primeiros a entrar em cena são dois revolucionários irlandeses, Séamas Ó Conghaile e Pádraig Anraí Mac Piarais, ou, em inglês, James Connolly e Patrick Pearse. Veiga propõe um quebra-cabeça para o leitor, pois esses personagens não são de fácil identificação. A primeira pista é o modo como os sertanejos entendem seus nomes. Um deles é compreendido como “Cotenile”, e de fato é como soa o gaélico Conghaile. Já o segundo, “Pião Dó”, é uma corruptela algo forçada de Pádraig Piarais, que pronuncia-se mais ou menos como Póud-rik Pir-ésh. Mas o efeito cômico é irresistível.

Os irlandeses entram na história para civilizar a nova Canudos. Trabalhadores e criativos, conhecedores de várias técnicas, cedo despertam a inveja dos sertanejos. Para não serem vítimas de maledicências e também para procurar ferramentas, apetrechos e veículos para as obras necessárias do arraial, resolvem sair sem destino pelo sertão. É nesse momento da narrativa (e mais tarde,

quando do encontro com o fotógrafo Militão) que José J. Veiga constrói a história contrafactual dos revolucionários, inventando fatos e embaralhando datas e lugares.

Estas vidas imaginárias são narradas no início de sua jornada, quando eles rememoram uma promessa não cumprida feita a outro irlandês, de nome Roger, de ajudá-lo na Costa do Níger, na África. Trata-se de Roger Casement (Ruairí Dáithí Mac Easmainn), que foi cônsul britânico no Congo (e não na Costa do Níger) em 1903, ou seja, pelo menos cinco anos depois dos eventos relatados no romance. Depois, lamentam estar a “ambular em terra estranha”, em vez de voltar para a Irlanda ajudar Parnel (sic), Charles Stewart Parnell, líder político nacionalista irlandês que morreu em 1891, pelo menos sete anos antes. Em seguida encontram no caminho Militão Augusto de Azevedo, pioneiro da fotografia brasileira, que exerceu o ofício até 1885, quando vendeu o seu estúdio e despediu-se da profissão lançando álbuns que registravam a vida urbana em São Paulo, em 1887, dez anos antes. Nunca esteve no sertão nordestino.

Ainda sobre Roger Casement, Cotenile e Pião Dó explicam a Militão que ele escrevia relatórios sobre as crueldades dos ingleses na Costa do Níger mas não se importava com o sofrimento de seus compatriotas na Irlanda, sob o jugo dos mesmos ingleses. Na verdade, Casement escreveu o famoso *Casement Report* sobre as atrocidades do rei Leopoldo II da Bélgica no Congo, e quando voltou para a Irlanda em 1904 juntou-se aos nacionalistas e passou a trabalhar pela independência de seu país, até ser enforcado pelos ingleses em 1916, acusado de alta traição por negociar com os alemães em plena guerra mundial⁴.

4 Na mesma ocasião, Connolly e Pearse foram fuzilados por sua participação na Insurreição da Páscoa, com apenas alguns meses de antecedência.

Os dois revolucionários continuam a narrar suas aventuras. Da África para a Bahia e da Bahia para o Amazonas. No Amazonas conhecem o poeta Sousândrade. Este de fato esteve lá, mas em 1858, quando Connolly e Pearse sequer eram nascidos. Estes últimos prosseguem em sua jornada e Militão, fascinado pela perspectiva de conhecer sobreviventes de Canudos, incluindo o próprio Conselheiro, toma o rumo oposto.

Militão chega ao arraial, introduz o Conselheiro nos mistérios da arte fotográfica e registra sua “nova casca” para a posteridade, ainda que anônima.

O desfile recursivo continua. Chegam ao arraial nada mais, nada menos que Chiquinha Gonzaga acompanhada do Dr. Orville Adalbert Derby. A presença da musicista é um mistério. Nada a justifica a não ser um capricho insondável do autor. Nenhuma leitura, por mais extravagante, pode ser feita de maneira satisfatória. Se mistério é, que o mistério permaneça para futuras investigações. Diferentemente, o Dr. Orville é, no romance, talvez o elemento de recursividade mais interessante, e nem por isso melhor explorado. Derby e Euclides da Cunha conheceram-se em 1896, quando participaram de uma comissão para investigar um suposto vulcão na cidade de Santos. No ano seguinte, Derby foi um dos autores da proposta de filiação de Euclides ao Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo. Além disso, Derby escreveu trabalhos como “Contribuição para o estudo da geologia do vale do rio São Francisco” (1879), que foram fundamentais para Euclides escrever as partes iniciais de *Os Sertões* (SANTANA *Apud* FERNANDES, 2002). Sua presença no romance de Veiga é pouco mais que figurativa e o livro que ele teria escrito sobre as “estruturas rochosas da Bahia,

publicado pela Universidade de Wisconsin em 1906” é fictício. É o único personagem da porção recursiva do romance que tem ligação com o universo de Canudos e Euclides da Cunha.

Finalmente, Pyotr Kropotkin, o anarquista Pedro, o *deus ex machina* do livro, que surge das estepes para o sertão apenas para ajudar o ex-Conselheiro, agora tio Antônio, a elaborar o projeto da nova comunidade, antes de voltar repentinamente para sua Rússia natal, corroído pela nostalgia e por preocupações políticas. O projeto que eles elaboram é, evidentemente, uma comunidade anarquista, uma “sociedade sem governo”. No fim do romance, é dito que a Concorrência de Itatimundé prosperou e “serviu de modelo a uma infinidade de outro mundo afora”, e que teria sido tão bem-sucedida que precisou ser demolida à força, “como fora Canudos setenta anos antes”.

Quem demoliu a nova Canudos? Uma pista é dada: nesta ocasião, uma estátua do tio Antônio “que completava o visual da praça principal da Concorrência, foi dinamitada pelos invasores em 1965 e seus pedaços jogados serra abaixo”.

A RETIFICAÇÃO DA HISTÓRIA

Em uma entrevista concedida para uma dissertação acadêmica sobre sua obra, José J. Veiga declara que os seus romances do assim chamado “Ciclo Sombrio”⁵, escritos depois de 1964, sofreram contaminação do clima político da época. Mas depois ele “estava precisando escrever livros menos sombrios, e o tempo que fazia no momento permitiu que entrasse sol neles. É o que

5 Romances em que o autor expressava a sua percepção da atmosfera da ditadura de 1964: *Sombras de Reis Barbudos*, *Os Pecados da Tribo* e *Aquele Estranho Mundo de Vassabarras*.

espero fazer daqui para diante, se puder” (SOUZA, 1987, p.167). Um pouco antes, comentando esses romances escritos no tempo da ditadura militar, afirmou:

Qual será a atitude verdadeiramente revolucionária de um escritor: mostrar ficcionalmente uma população oprimida reagindo e acabando com a opressão (uma mentira), ou mostrar-la sofrendo resignadamente? Esses livros foram escritos para desassossegar, e achei que se mostrasse os oprimidos derrubando as bastilhas, o leitor fecharia o livro aliviado, e não desassossegado. Um livro pouco pode fazer para corrigir injustiças: se conseguir causar desassossego, já conseguiu alguma coisa. Não acredito que a massa humana esteja condenada à submissão eterna. Ela seria submissa só enquanto não decidir mudar a situação. As forças que submetem as massas não vão nunca “pôr a mão na consciência” um dia e soltá-las. Elas só “largarão o osso” se não puderem mais segurá-lo. E quem vai forçá-las a “largar o osso”? Os próprios escravos. É uma lição da História. Toda melhoria no plano político-social tem que ser tomada. Isso vale no plano interno e no plano externo. As nações que hoje estão pisando no pescoço de outras só vão tirar o pé quando os espeznhados se mexerem. (SOUZA, 1987, p.166)

Percebe-se que, em *A casca da serpente*, escrito dois anos depois desta entrevista, de fato o “sol entra”, e, a princípio, não é um romance “sombrio”. Ele inaugura a ucronia ficcional na literatura brasileira. Não se contenta em ser apenas uma história alternativa do fim da Guerra de Canudos, também promove uma linguagem alternativa em relação à *Os Sertões*: possui generosas doses de humor, afetividade pelos personagens e linguagem simples e pitoresca, cheia

de expressões regionais cuidadosamente coletadas, distantes das antíteses, paradoxos e oximoros do estilo euclidiano.

No entanto, o Ciclo Sombrio paira sobre o livro. A leitura que vamos propor é que José J. Veiga sintetizou a história de um Brasil que poderia ter sido bem-sucedido se os militares de 1964 não tivessem interrompido o processo. Nesta síntese, vemos um velho Brasil, representado pela velha Canudos, monarquista e religiosa, modernizar-se pela adoção de um sistema democrático e laico, onde a religião perde a sua importância, etapa na qual a presença dos revolucionários republicanos da Irlanda é fundamental. O objetivo final é a superação deste estágio pela configuração de uma sociedade sem governo e sem religião, anarquista, etapa em que fundamental é a presença de Pyotr Kropotkin, um sonho “que deu tão certo que precisou ser demolido à força” (VEIGA, 1987, p.154).

A metáfora parece-nos óbvia. A história de Canudos “retificada” é a história retificada do Brasil. É a história que os socialistas e utopistas que apoiavam as reformas do governo João Goulart, por considerá-las um passo necessário para reformas mais profundas e radicais, queriam ver escrita. Veiga parece resgatar as interpretações marxistas de Rui Facó (1963) e Edmundo Moniz (1978) sobre o suposto socialismo utópico de Canudos, para idealizar o sonho de tio Antônio, que também era o seu sonho e o de sua geração. O sol se levanta. Mas, fiel ao princípio que enunciara na entrevista a Agostinho Potenciano de Souza, ele escreve para “desassossegar”. Consequentemente, sua utopia deveria ser destruída. E quem a destrói são os militares de 64, em 65.

Na mesma entrevista, mencionada acima, o autor demonstra bastante irritação com a construção das usinas nucleares no período da ditadura (SOUZA, 1987, p.170). Dois anos depois, ele finaliza *A casca da serpente* de modo um tanto caricato, mas pagando singelo tributo a um dos lugares – comuns da ficção científica, onde é dito que o arraial se transformou em um “depósito de lixo atômico administrado por uma indústria química com sede fictícia no Principado de Mônaco” (VEIGA, 1987, p.155).

A RETIFICAÇÃO DO MUNDO: DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL

Já vimos que tanto a democratização quanto a laicização do novo arraial foram impostas pelo Conselheiro. Para a ideia evoluir em direção a uma sociedade sem governo, tio Antônio e Kropotkin passam a discutir e escrever compulsivamente e “verrumar projetos estrambóticos”. Quando Kropotkin decide retornar a Rússia, eles continuam se correspondendo. O resultado é, além de um livro que o anarquista publica na França no qual expõe suas ideias, oriundas das longas conversas noites adentro com tio Antônio, a própria Concorrência de Itatimundé, sua materialização.

Agora, à guisa de conclusão, tentemos vislumbrar algumas implicações mais profundas que o texto nos sugere, independentemente das intenções do autor, quanto ao real significado deste raiar do sol, desta “retificação do mundo”, desta “troca de casca”.

Na ocasião em que os irlandeses partem do arraial em sua expedição, Marigarda passa a ser vítima da maledicência geral por conta de uma suspeita de um romance entre ela e Cotenile. O povo da comunidade resolve pregar uma peça na pobre, escondendo os

pertences dele para ela pensar que havia sido abandonada. É dito que os homens

já a olhavam com pena, mas pela maldade natural das pessoas ninguém desmanchava o esquema, todos queriam que ela pensasse o máximo, inclusive tio Antônio, que agora era uma pessoa como as outras, interessada em criar embaraços para ver como o padecente os enfrentaria. Exatamente como faz Deus (VEIGA, 1987, p.123)

Esse trecho do romance é bastante significativo, pois nos faz pensar, a partir da aparente contradição entre ser “uma pessoa como as outras” e fazer “exatamente como faz Deus”, no significado real do título do livro. Se o Conselheiro trocou de casca, o Conselheiro é a serpente⁶. E o que é a serpente? É um símbolo ambivalente, tanto no cristianismo como em outras culturas e religiões. Mas existem indícios no romance que remetem à simbologia judaico-cristã no Livro do Gênesis. O que diz a serpente do Jardim do Éden ao primeiro casal, quando os instiga a comer o fruto da árvore do conhecimento?

Não, não morrereis, não morrereis
pois Elohîms sabe que no dia em que dele comerdes
vossos olhos se arregalarão
e sereis como Elohîms,
penetrando o bem e o mal. (CHOURAQUI, 1995,
p.59–60)

6 Em uma dissertação de mestrado defendida na UESB em 2010, Marleide Santana Paes observa que o incidente do acauã matando a cobra (VEIGA, 1987, p.106–107), testemunhado pelos irlandeses, é uma metáfora das quatro expedições militares contra Canudos. O acauã ataca três vezes e só na quarta investida arranca a cabeça da cobra, em uma alusão a decapitação do Conselheiro.

Sereis como Deus. E conhecereis o bem e o mal. No já citado episódio da desistência da construção da igreja, Sinfrônio levanta a hipótese de que às vezes “a pessoa para ser boa precisa se fazer de ruim”. E ninguém entendeu essa teoria, “para eles muito nova”. Mas tio Antônio entendeu, e decidiu não mais ser um portador da palavra de Deus, mas agir como o próprio Deus, acima do bem e do mal. E é exatamente assim que os ideólogos de utopias revolucionárias, autoglorificados por uma aura de messianismo político, consideram a si mesmos. Neste caso, é pertinente recordar os paralelismos entre a Serpente e o Titã, entre a narrativa bíblica e o mito de Prometeu (DIEL, 1991, p.223), um mito caro aos primeiros apóstolos da fé revolucionária, como explica o historiador James H. Billington:

Um modelo de mito recorrente para os revolucionários - os primeiros românticos, o jovem Marx, os russos do tempo de Lênin - foi Prometeu, que roubou o fogo dos deuses para o uso da humanidade. A fé prometéica dos revolucionários assemelhava-se em muitos aspectos à crença moderna generalizada de que a ciência levaria os homens das trevas à luz. Mas havia também o pressuposto mais agudo e milenar de que, no novo dia que estava amanhecendo, o sol nunca iria se por. (BILLINGTON, 1980, p.6)

E, como para reforçar o ponto de vista aqui defendido, José J. Veiga nos brinda, na página 127, com o interessantíssimo relato de um sonho do Conselheiro, no qual um rei ou imperador mostra-lhe uma “árvore de casca grossa escamosa, que dá flores amarelas em forma de espiga, e como fruta uma vagem achatada, meio curva”, árvore essa cuja flor daria mel, cuja vagem poderia

servir de alimento, cuja madeira serviria para tudo, e cujas folhas alimentariam os animais. E o rei recomenda ao Conselheiro plantar essa árvore em Itatimundé.

Ao ouvir o relato do sonho, Cotenile lembra de uma árvore parecida que ele viu no Peru, mas cujo nome não recordava. O assunto foi logo esquecido.

Essa árvore é a *Prosopis juliflora*, da família das leguminosas, conhecida como algaroba. Originária do deserto do Piúra, no Peru, foi introduzida no sertão de Pernambuco na década de 40 do século XX, por sua excelente capacidade de adaptação às regiões áridas e semiáridas. Desenvolve-se bem em solos de baixa fertilidade, necessita pouca água e possui todas as qualidades mencionadas pelo rei no sonho do Conselheiro. É muito apreciada pelo sertanejo, que considera suas propriedades como “mágicas”. Por ser espécie exótica, e por sua grande adaptabilidade, tornou-se uma praga, ao ponto de sua proliferação ser considerada “o mais grave fenômeno de invasão biológica de uma espécie exótica sobre a vegetação da caatinga” (PORTAL EMBRAPA, 2008).

Essa espécie alienígena, essa árvore que tudo promete mas termina por se tornar uma praga que tudo corrói: exatamente como a fé revolucionária e prometeica, o sonho de um mundo retificado, passado a limpo. E é neste sonho que a figura de Tio Antônio é transmutada e imortalizada em granito, uma estátua em que o Homem e a Terra se fundem, imagem da Luta, o tronco do Conselheiro “como árvore robusta...os pés se confundindo com as raízes, os membros se confundindo com as asperezas da casca” (VEIGA, 1987, p.155). A casca da Serpente.

Existe um exemplar de uma espécie de *Prosopis* no reino do Bahrein, com quatrocentos anos de idade. Arqueólogos encontraram artefatos nas cercanias desta árvore que parecem remontar ao período de uma antiga civilização que os sumérios chamavam de Dilmun, a “terra do sol nascente”, o País dos Vivos mencionado no Épico de *Gilgamesh*. Nesta terra mítica, existiu um jardim que alguns estudiosos relacionam com o Jardim do Éden. (PAGE, 2010).

Esta árvore centenária é conhecida pela população local como Árvore da Vida.

REFERÊNCIAS

- ALDISS, Brian (1988). *Frankenstein libertado*. Lisboa, Livros do Brasil.
- ASIMOV, Isaac (1988). “Introdução”. In TURTLEDOVE, Harry . *O Agente de Bizâncio*. Lisboa, Livros do Brasil.
- BILLINGTON, James H. (1980). *Fire in the minds of men*. New York, Basic Books.
- BORGES, Jorge Luis (2000). *Um ensaio autobiográfico*. São Paulo, Globo. _____.
- (1999). “História Universal da Infâmia”. In *Obras Completas Vol. I (1923 – 1949)*. São Paulo, Globo.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alan (1998). *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro, José Olympio.
- CHOURAQUI, André (1995). *No princípio (Gênesis)*. Rio de Janeiro, Imago.
- CLUTER, John NICHOLS, Peter (1999). “Recursive SF” In *The Encyclopedia of Science Fiction*, Orbit Books. In http://www.sf-encyclopedia.com/entry/recursive_sf Acesso em 19.Mai.2018.
- CUNHA, Euclides da (2001). *Os Sertões*, São Paulo Ateliê Editorial.
- DIEL, Paul (1991). *O simbolismo na mitologia grega*. São Paulo, Attar. In <https://www.embrapa.br/busca-de-noticias/-/noticia/18035980/ambiente-preservado-evita-invasao-do-bioma-caatinga-pela-algarobeira>-Acesso em 19.Mai.2018.

EMBRAPA (2008). In <https://www.embrapa.br/busca-de-noticias/-/noticia/18035980/ambiente-preservado-evita-invasao-do-bioma-caatinga-pela-algarobeira>- Acesso em 19.Mai.2018.

EVANS, Richard J. (2014). "Altered Pasts: Counterfactuals". In *History. The Menahen Stern Jerusalem Lectures*. Lebanon. Brandeis University Press.

_____. (2014). "O passado que não aconteceu". In *BBC HISTORY Brasil, n. 2*. São Paulo. Alto Astral.

FACÓ, Rui (1963). *Cangaceiros e fanáticos*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

FERGUSON, Niall (1999). "Virtual History: Towards a 'chaotic' theory of the past". In _____. *Virtual History, Alternatives & Counterfactuals*. New York, Basic Books.

LEWIS, Anthony R. "Recursive Science Fiction" In http://www.nesfa.org/Recursion/recursive_Introduction.htm Acesso em 19.Mai.2018.

GOMES, Renato Cordeiro (2006). "O histórico e o urbano: sob o signo do estorvo". In *Revista de Literatura Comparada*. Rio de Janeiro.

LODI-RIBEIRO, Gerson (2003). *Ensaio de História Alternativa*. Scarium e-book.

MONIZ, Edmundo (1978). *Guerra Social de Canudos*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

NEVINS, Jess (2003). *Heroes and Monsters: The Unofficial Companion to the League of Extraordinary Gentlemen*. Monkeybrain.

NOGUEIRA, Ataliba (1978). *Antônio Conselheiro e Canudos*. São Paulo, Editora Nacional.

OLIVEIRA, Cristiano Mello de (2014). "O romance histórico brasileiro na atualidade". In *Revista Vozes dos Vales, 3(6)*, UFMJM.

PAES, Marleide Santana (2010). *A memória do tio Antônio à sombra do Conselheiro de Euclides da Cunha*. Vitória da Conquista, UESB.

PAGE, Lewis (2010). "Lost ancient civilisation's ruins lie beneath Gulf, says boffin". In http://www.theregister.co.uk/2010/12/09/ancient_dilmun_garden_edden_gulf_lost_civilisation/ Acesso em 19.Mai.2018.

ROSE, Jeffrey I. (2010). "New Light on Human Prehistory in the Arabo-Persian Gulf Oasis". In *Current Anthropology* 51(6).

RYAN, Marie-Laure (2013). "Narrativa Transmídia e Transficcionalidade". In <http://www.mariantonia.prceu.usp.br/celeuma/?q=revista/3/dossie/narrativa-transm%C3%ADdia-e-transficcionalidade> Acesso em 19.Mai.2018.

SANTANA, José Carlos Barreto de (2002). "A Construção do Discurso Científico de Euclides da Cunha: Análise da Geologia em *Os Sertões*". In FERNANDES, Rinaldo de. *O Clarim e a oração: cem anos de Os Sertões*. São Paulo, Geração Editorial.

SAINT-GELAIS, Richard (2010). "Transfictionality". In HERMAN, David, JAHN, Manfred & RYAN, Marie-Laure. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London and New York, Taylor & Francis e-Library.

SCHWOB, Marcel (1997). *Vidas Imaginárias*. São Paulo, Editora 34.

SOUZA, Agostinho Potenciano de (1987). *Um olhar crítico sobre nosso tempo (uma leitura da obra de José J. Veiga)*. Unicamp.

VANDERMEER, Jeff, CHAMBERS, S.J. (2011). *The Steampunk Bible*. Nova York, Abrams Image.

VEIGA, José J. (1989). *A casca da serpente*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil.

02

**FAUSTO FAWCETT:
ENTRE ESSÊNCIA E APARÊNCIA¹**

Vítor Castelões Gama (UnB)

*Recebido em 23 mai 2018.**Aprovado em 14 ago 2018.*

Vítor Castelões Gama é Doutorando em Literatura e Práticas Sociais pelo Programa de Pós Graduação em Literatura - PósLit - da Universidade de Brasília (UnB), realizando projetos na área de Textualidades: da leitura à escrita. Interessado em pesquisas relativas ao diálogo entre literatura e outras artes, literatura eletrônica, literatura fantástica e ficção científica.

Resumo: O cyberpunk é um dos subgêneros da ficção científica de maior influência no mundo contemporâneo. Mas, assim como o movimento musical que o inspira, as críticas costumam apontar uma superficialidade nas obras. Partindo desta observação, buscamos compreender a dialética entre a essência e aparência nas obras do escritor carioca Fausto Fawcett, a saber: *Santa Clara Poltergeist*, *Básico Instinto*, *Favelost: (The Book)* e *Pororoca Rave*, com vistas também na visão de mundo romântica, na linha de Michael Löwy e Robert Sayre (2015).

Palavras-chave: Cyberpunk; Fausto Fawcett; Punk; Ficção Científica.

Abstract: Cyberpunk is one of the most influential sub-genres of science fiction in the contemporary world. But, like the musical movement that inspires

1 Título em inglês: "FAUSTO FAWCETT: BETWEEN ESSENCE AND APPEARANCE"

him, criticism usually points to a superficiality in the works. Based on this observation, we sought to understand the dialectic between essence and appearance in the works of the Rio de Janeiro writer Fausto Fawcett, namely: *Santa Clara Poltergeist*, *Basic Instinct*, *Favelost: (The Book)* and *Pororoca Rave*, also seen in light of the romantic worldview, based on the concepts of Michael Löwy and Robert Sayre (2015).

Keywords: Cyberpunk; Fausto Fawcett; Punk; Science Fiction.

*Crime, instinto, é o furor sado-maso, céu sem cor.
Meus amigos vão voltar, só que eu já não vou estar
lá, obsesso, possuído, na sarjeta esquecido, álcool,
sombas, pedras, gritos, qual de nós parou pra
pensar
(Cólera — Caos Mental Geral)*

*Mostre-me um país. Limpo sem ditador. Mostre-me um povo livre. Sem ódio sem aflição. Não existe mais. Não existe mais. Onde a justiça exista para todos. Pra você, pra mim, pra ele. Sem discriminação. Não existe mais.
(Cólera — Não existe mais)*

O cyberpunk é um dos subgêneros da ficção científica² mais famosos, segundo o escritor e pesquisador Roberto de Sousa Causo (2013, p. 223), “poucas instâncias dentro da ficção científica tiveram o impacto que o Movimento Cyberpunk teve fora das fronteiras do gênero”. Afirmação facilmente comprovada pela atualidade da temática em inúmeros filmes, jogos e no discurso contemporâneo, ao representar um mundo dominado por corporações industriais e marcado pela alta tecnologia que, porém, não é acessível para todos.

2 Doravante: FC.

Fausto Fawcett - músico, jornalista e escritor carioca -, é apontado como um dos expoentes deste subgênero no Brasil. Sua primeira obra literária, *Santa Clara Poltergeist*, é exaltada por outros escritores como Luiz Bras, que a considera “o romance brasileiro mais importante da década de 90”.³ Entretanto, esta é uma opinião controversa, uma vez que, “os livros - apesar de, repito, ótimas críticas - jamais abalaram o mercado literário brasileiro. Pouca gente leu; hoje, vinte anos depois, quase ninguém se lembra” (FERNANDES, 2014, p.11-12).

Apesar da originalidade das obras fawcettianas, seu espaço na literatura brasileira não é definido com clareza. O próprio autor não faz questão de conectar-se a outros escritores ou movimentos literários. “No prefácio do *Hermano* tem uma coisa que eu gosto: quando ele diz que eu flerto com esses elementos de FC sem estar envolvido com eles e muito menos imbuído de alguma ideologia” (FAWCETT, *Apud* FERNANDES, 2014, p.14-15). Afinal, quais são as suas influências? Para Braulio Tavares (*Apud* CAUSO, 2013, p.254), a resposta deste questionamento encontra-se no influxo do modernismo, da New Wave da FC e do cyberpunk da década de 90. Já Roberto de Sousa Causo (2013, p.227) aposta no influxo do modernismo e do tropicalismo, enquanto Rodolfo Rorato Londero (2013) acredita no naturalismo e no barroco. É fácil pressupor, então, que não há consenso. Outro exemplo de opinião adversa é a de Cacá Diegues, que rejeita a influência modernista:

O quase centenário modernismo brasileiro sempre se caracterizou por uma espécie de conciliação entre o arcaico e o moderno, dicotomia permanente

3 Disponível em: <https://ficcaocientificabrasileira.wordpress.com/2017/01/31/santa-clara-poltergeist/> Acesso em 23.Abr.2018.

e, às vezes, trágica na sociedade brasileira. Em nome de uma civilização que íamos construir no futuro, destacavam-se os valores do passado que consagrariam sua originalidade utópica. Até mesmo o tropicalismo, último filho temporão do modernismo, tentava disfarçar em caricatura essa indisfarçável nostalgia do futuro [...]. Ali estava um trabalho que não se importava, nem um pouco, com a velha tradição brasileira de alternância entre a busca de uma identidade nacional e a integração no mundo contemporâneo. Em vez disso, um trabalho dedicado a decifrar o sentido do agora, do nosso agora, através da mitologia de um cotidiano virgem de literatura. (2014a, p.7-8)

Na mesma linha de raciocínio encontra-se Hermano Viana, em seu clássico prefácio à primeira edição, no qual ressalta a originalidade do escritor não impingido pela dicotomia passado/futuro ou pelo afã em buscar as raízes do Brasil e tampouco ligado ao movimento estrangeiro.

Mais importante, a maioria dos escritores cyberpunks (menos, talvez, Rudy Rucker) é constituída, no fundo, por individualistas ingênuos que acreditam na seguinte moral da história: cada pessoa deve ser dona do seu nariz. Fausto, ao contrário, é um escritor que não quer dar nenhuma lição de moral para os seus leitores. As grandes corporações valem a mesma coisa que os grupos da tecnoguerrilha e é tão bom ser dono do seu nariz quanto “dissolver seu ego na matéria em movimento” (VIANA, 2014, p.9)

O mesmo pode ser afirmado em relação a outros escritores brasileiros do subgênero, cuja influência externa parece ser limitada. Haveria então diferenças que justificariam um estudo mais

detalhado das divergências do movimento no Brasil e no exterior? Neste aspecto, Londero (2013) afirma que o cyberpunk estrangeiro se diferencia do latino-americano por conta de uma visão utópica presente no último, e não no primeiro. Já Roberto de Sousa Causo (2013, p.226) aponta a existência de uma unidade poética no que denominou de “tupinipunk”, cujas características principais são a “atitude iconoclasta, a sensualidade, o misticismo, a politização e uma perspectiva de Terceiro Mundo”.

Creio que o termo “tupinipunk” seja apropriado porque esta forma de cyberpunk brasileiro é mais relacionado a um dos principais aspectos culturais do Brasil, o sincretismo cultural, do que às características usuais do cyberpunk: a revolução dos computadores, a simbiose homem-máquina, as drogas que expandem a mente, a contracultura de *fin de siècle*, o comércio de informação e o desejo do Movimento Cyberpunk de inovar sobre tradições mais antigas da FC. (CAUSO, 2013, p.225-226)

As características elencadas pelo pesquisador são extremamente pertinentes e férteis, testemunho da engenhosidade da definição. Entretanto, a influência da visão de mundo romântica, como trabalhada por Michael Löwy e Robert Sayre, também deve ser considerada na conceituação do subgênero. Para estes autores, a cosmovisão romântica é uma forma de expressão cultural derivada das transformações sociais causadas pelo advento do capitalismo e marcado pelo confronto entre a revolta e melancolia (LÖWY; SAYRE, 2015, p.38-39). Como ressalta Marcelo Ridenti,

a crítica baseada em uma visão de mundo romântica incidiria sobre a modernidade como totalidade complexa, que envolveria as relações de produção

(centradas no valor de troca e no dinheiro, sob o capitalismo), os meios de produção e o estado. Seria uma “autocrítica da modernidade”, uma reação formulada de dentro dela própria, e não do exterior, “caracterizada pela convicção dolorosa e melancólica de que o presente carece de certos valores humanos essenciais que foram alienados” no passado, os quais seria preciso recuperar. (2010, p.87)

O fato de ser uma crítica interna permite pensar no movimento cyberpunk como tão afetado pela atmosfera liberal e novas tecnologias de comunicação. Nada mais adequado para ponderar sobre os perigos e prazeres da virtualização do que uma obra imersa no ciberespaço. Ademais, como a visão romântica notavelmente realiza um jogo de opostos, é possível explicar melhor as dicotomias presentes nas obras do subgênero: “[A]o mesmo tempo (ou alternadamente) revolucionário e contrarrevolucionário, individualista e comunitário, cosmopolita e nacionalista, realista e fantástico, retrógrado e utopista, revoltado e melancólico” (LÖWY; SAYRE, 2015, p.19). Cabe ressaltar que a contraposição do cyberpunk com a estética do romantismo (como gênero e cosmovisão) já havia sido delineada pela pesquisadora Adriana Amaral no livro *Visões Perigosas: uma arque-genealogia do cyberpunk*:

A herança do romantismo na FC se manifesta principalmente através da ideia de utopia, da nostalgia de se retornar aos valores perdidos; pela estetização do presente; pela rejeição e euforia em relação à modernidade e, principalmente, pela ideia de maquinização do mundo e das relações puramente utilitárias entre os seres humanos. (AMARAL, 2006, p.52)

Entretanto, para a autora, o romance gótico é o principal, pois seus influxos são essenciais para o desenvolvimento do cyberpunk, seja por meio das técnicas ou tropos literários. Uma perspectiva em consonância com a famosa proposta de Brian Aldiss, para o qual a FC moderna deriva-se de *Frankenstein: ou o Prometeu Moderno*. Opinião que não é unânime, como ressalta o pesquisador Adam Roberts ao discordar da

[C]rença—manifestada tão amiúde por críticos que quase se aproxima de um dogma—de que (nas palavras de Paul Alkon) “a ficção científica começa com *Frankenstein* de Mary Shelley”. Isso não significa negar que essa novela se provou uma grande influência sobre a subsequente FC. (ROBERTS, 2018, p.191)

Com outro viés, a visão de Michael Löwy e Robert Sayre para a FC é baseada nos trabalhos do escritor e crítico francês Gérard Klein, cujas afinidades vão desde a bagagem teórica até a maneira como a sociedade demonstra-se determinante na definição das formas literárias. Klein (1977, tradução nossa) se indagava do motivo pelo qual a FC americana da década de 60 e 70 se tornou tão diferente das precedentes, «saturada com ruptura, crise, catástrofe iminente, fim do mundo e da humanidade, rejeição dos valores da ciência e até da razão, ceticismo sobre formas e estruturas sociais?»⁴. A resposta estava presente na angústia e tensão “provocada pela inadaptação desse grupo social à mudança na sociedade mundial, uma mudança que pode implicar na dissolução do grupo social” (KLEIN, 1977, tradução nossa).⁵ Resumidamente:

4 No original: “saturated with rupture, crisis, imminent catastrophe, end of the world and humanity, rejection of the values of science and even of reason, skepticism about social forms and structures?”.

5 No original: “provoked by the inadaptation of this social group to change in the world

Em um primeiro momento—antes da Segunda Guerra Mundial—, a literatura de ficção científica norte-americana é o oposto do romantismo: ela projeta utopias técnico-científicas positivistas para demonstrar que todos os problemas atuais poderiam ter soluções científicas e técnicas. Mas, após a Segunda Guerra Mundial e durante os anos 1950, há dúvida e ceticismo e, a partir dos anos 1960, em um terceiro momento, assiste-se a visões negras de degradação total do mundo, desastre ecológico e até destruição final. (LÖWY; SAYRE, 2015, p.190)

Pelo exposto, a visão de mundo romântica estaria presente nas obras distópicas e não em algumas outras formas da FC, especialmente as que pregam os “valores ‘modernos’- o racionalismo utilitário, a eficiência, o progresso científico e tecnológico -, incitando a modernidade a superar-se, a completar a própria evolução, em vez de retornar às origens e mergulhar novamente nos valores perdidos” (LÖWY; SAYRE, 2015, p.51). Tudo leva a conclusão de que a relação da FC com a visão romântica é contenciosa. Mesmo se considerarmos o cyberpunk como um gênero essencialmente distópico, ainda poderíamos cair em uma armadilha. Pois, a advertência dos autores sobre a indústria cultural, na qual “os elementos românticos são neutralizados ou desfigurados pela eliminação de seu vértice crítico, desviados em benefícios de uma cultura essencialmente mercantil” (LÖWY; SAYRE, 2015, p.211), frequentemente também é endereçada às obras do subgênero. Afinal,

[O] romantismo não se reduz a uma lista de temas; trata-se principalmente de uma visão do mundo com estrutura e coerência próprias. Nessa perspectiva,

society, a change that may entail the dissolution of the social group”.

apenas um segmento dessa produção merece a designação de “romântico” em sentido pleno: aquele no qual os diferentes temas estão integrados organicamente em um conjunto cujo significado global tende à recusa nostálgica da reificação-alienação moderna (LÖWY; SAYRE, 2015, p.212)

Para entender os reflexos da visão romântica nas obras fawcettianas, nos concentraremos em uma parte pouco investigada do subgênero: a relação com o punk (McCAFFERY, 1991). Neste ponto, também chamamos atenção à obra de Adriana Amaral, onde tratou brevemente sobre a influência estilística do gênero musical no literário. Entretanto, há alguns pontos incompatíveis em nossas análises. Enquanto a pesquisadora traça um caminho da visão romântica do romance gótico e do punk para o eletrônico e industrial, nós mantemos o foco nas primeiras formas, pois, nosso escopo não permite a amplitude de uma genealogia, mas, em compensação, é possível delongar-se em alguns tópicos específicos.

Então, como formas tão díspares quanto a visão de mundo romântica, o cyberpunk e o punk se unem? Como veremos mais adiante, o nexos entre as três é a mesma atitude, que junta a cosmovisão com a vontade de atuar nesse horizonte pessimista. Trazer à tona estas relações justifica-se também por ambos os movimentos, musical e literário, serem acusados dos mesmos crimes: superficialidade e falta de crítica. A união entre punk-rock e o romantismo é embasada pelas antologias organizadas por James Rovira, para o qual o rock é essencialmente um fenômeno romântico:

Uma vez que o recebimento do Prêmio Nobel de Literatura em 2016, por Bob Dylan, parece ter tornado inquestionável o potencial literário do rock,

essa antologia visa não só demonstrar a influência da literatura romântica sobre o rock, que já é objeto de muita atenção, mas argumentar que o próprio rock é uma expressão do final do século XX, do romantismo—uma extensão, continuação, parceira ou doppelgänger deste fenômeno dos séculos XVIII e XIX. (ROVIRA, 2018, p.2 - tradução nossa)⁶

Talvez seja igualmente fora de questão o papel social da música, pois é mais do que uma disciplina teórica ou prática artística. “Música é profecia [...] Torna audível o novo mundo que gradualmente se tornará visível, que se imporá e regulará a ordem das coisas; não é apenas a imagem das coisas, mas a transcendência do cotidiano, o arauto do futuro” (ATTALI, 2009, p.11 - tradução nossa).⁷ Com isso em mente analisaremos trechos das obras: *Santa Clara Poltergeist*, *Básico Instinto*, *Favelost* e *Pororoca Rave*.

Entretanto, nosso objetivo não é buscar uma correlação da literatura com as técnicas musicais em *stricto sensu*. Apesar das obras fawcettianas permitirem um estudo frutífero nessa linha, enveredar na melopoética exige mais do que o presente artigo pode oferecer. Ademais, a contraposição com as formas musicais já foi estudada detalhadamente por outros pesquisadores. Citamos, por exemplo, a análise do também músico Rogério Skylab, em seu blog *Godard City*.⁸ Para Skylab, Fawcett pertenceria a uma matriz

6 No original: “Since Bob Dylan’s reception of the Nobel Prize in literature in 2016 seems to have placed beyond question rock’s literary potential, this anthology seeks not only to demonstrate the influence of Romantic literature on rock, which is already the subject of much attention, but to argue that rock itself is a late-twentieth-century expression of Romanticism—an extension, continuation, partner, or doppelgänger of this eighteenth- and nineteenth-century phenomenon.”

7 No original: “Music is prophecy [...] It makes audible the new world that will gradually become visible, that will impose itself and regulate the order of things; it is not only the image of things, but the transcending of the everyday, the herald of the future”.

8 Disponível em: <http://godardcity.blogspot.com/2016/02/a-odisseia-de-fausto-fawcett.html> Acesso em 20.Jul.2018

poético-lírica da música popular, trabalhando uma tensão entre a linearidade e fragmentação no corpo de suas obras musicais e literárias. Rodolfo Rorato Londero, em sua dissertação de mestrado, trata das relações com o funk.

Fawcett também aproveita estilos musicais—o rap e o funk, por exemplo— em suas obras. [...] Portanto, cyberfunk parece adequado para denominarmos as obras brasileiras, pois, como o punk nos Estados Unidos, o funk também representa, no Brasil, o “sentimento jovem suburbano”, ou seja, uma cultura resistente à cultura oficial ou dominante. Porém, a denominação “cyberfunk”, por se adequar mais aos romances e contos de Fawcett, exclui as demais obras cyberpunks brasileiras. (LONDERO, 2007, p.104)

O funk e o rap são utilizados nas obras por meio de uma técnica análoga à colagem, o *sampling*. Ou seja, o uso de outras músicas e batidas para formar uma nova. Mas o que seria o “sentimento jovem suburbano”? Talvez seja o mesmo que está implícito na atitude punk. “O que une todos esses artistas é o que pode ser chamado de uma “atitude” compartilhada — a atitude de desafio às normas culturais e estéticas” (McCAFFERY, 1991, p.287-288 - tradução nossa).

E também o punk, para mim, é mais uma coisa cínica. Vamos avacalhar. Vamos pegar o excesso que, para mim, é a coisa mais interessante, a única novidade que existe na vida contemporânea, e vamos mandar uma quinta marcha na banalização, na vulgarização, em qualquer coisa [...] Então eu volto mais punk e mais funk ainda”. (FAWCETT, *Apud* LONDERO, 2010, p.18-19)

De fato, para Fawcett o punk é representado por esta atitude cínica e contestadora, pois “o punk não se refere somente às “subculturas boêmias”, mas também a sujeira urbana. A junção entre alta tecnologia e sujeira das ruas realiza-se plenamente ao romance de Fawcett” (LONDERO, 2007, p.150). O que é esse conceito críptico chamado atitude punk? Parafraseando Santo Agostinho: se ninguém me pergunta o que é, eu sei, mas, se quero explicar a quem me pergunta, não o sei. Arriscamos: é uma reação ao tédio e indiferença por meio do DIY (*do it yourself*), ou, “faça você mesmo”.⁹ Esteticamente é representando pela repetição, simplicidade, ressignificação e velocidade. Há também uma rejeição explícita do passado, do presente ou do futuro. Clama-se pela destruição de tudo, inclusive você mesmo. Contraditoriamente, a atitude punk também é marcada pelo otimismo. Para o jornalista Lester Bangs (2003, p.258), o movimento representa “um sonho utópico fundamental e milenar: se você der licença às pessoas para serem tão ultrajantes quanto quiserem de qualquer forma que elas possam sonhar, elas serão criativas e farão algo de bom”.¹⁰

Aquele Estilo encurvado, o couro como armadura, um cabelo zoadado, o sentimento de não ser parte da nada, de não se encaixar, de estar muito à frente ou muito atrás, de não aceitar abrir mão do seu jeito, de não se conformar com as regras impostas, com os velhos manuais, mas também sem ter o que propor, já que a vida não fazia sentido e o futuro não existia. (PAIVA; NASCIMENTO, 2016, p.29)

9 O DIY é uma perspectiva ética que prega a autossuficiência, crie as suas próprias alternativas, seus produtos. O conceito não é uma novidade trazida pelo punk, porém, muito de sua popularização deve-se ao movimento.

10 No original: “a fundamental and age-old Utopian dream: that if you give people the license to be as outrageous as they want in absolutely any fashion they can dream up, they’ll be creative about it, and do something good besides.”

Afinal, em um mundo estranhado, em constante movimento, é possível se afirmar como sujeito ou mudar o mundo? Nesta época “não apenas a revolução não é mais o veículo da utopia, não apenas se torna o inimigo, mas o próprio ideal utópico é, dali em diante, para esse jovem desencantado, um objetivo indesejável e impossível” (LÖWY; SAYRE, 2015, p.156).

Nos cansamos de ouvir sobre uma suposta geração alienada manobrada pelo poder, a Geração Ai-5, a Geração Coca-Cola, que não teria nascido em tempo de fazer a revolução nas estepes russas, nas fábricas, no campo, não teria marchado com Mao, nem com Che pelas selvas de Sierra Madre e da Bolívia. Aqueles, sim, seriam tempos de revolução. Os ideais da esquerda revolucionária se isolaram e não empolgavam as massas. [...] Por mais justa que fosse a causa, o método era questionado. Há possibilidade de se fazer revolução sem dor, morte, sangue? A arte tem esse poder? A música mobiliza? O Rock muda o mundo? E o Punk? (PAIVA; NASCIMENTO, 2016, p.66)

O punk está imbuído da nostalgia de um passado de revolução, mas, no qual as utopias foram deslocadas no tempo. Como produto de seus atos restava um desejo “que não parece apostar num futuro (‘horizonte negro’), sem planos, sem finalismos [...] Agora, antes que acabe o mundo” (CAIAFA, 1985, p.63). O objetivo é contextualizar, fazer-se presente no mundo. Estou vivo ou apenas tenho as memórias dos tempos em que eu era alguém. De que fazia algo e tudo parecia simples. Nesse instante parecido como “Véu de Maya” da “Matrix”, o cyber/punk expõe sua vontade de acabar com as pretensões e passar da aparência à essência. Porém, seria inocente crer no transcendentalismo vindo da sarjeta?

Antes de entendermos a dicotomia entre essência e aparência é necessário voltar à questão estética. Separar etimologicamente o cyberpunk permite contrapor os mecanismos que lhe dão forma narrativa. Assim, de pronto, percebe-se a contradição inscrita no nome, no qual cyber, derivado do grego *kybernetes* (piloto, ou governador), é quase que oposto à anarquia do punk.

A cibernética representa o endurecimento e a exteriorização de certas formas vitais de conhecimento, a cristalização do espírito cartesiano em objetos materiais e mercadorias. [...] Assim como o punk, mas ao contrário. Uma recusa auto-entorpecedora e auto-mutilante de dignificar ou confiar em qualquer coisa que trazida do mundo atual, até mesmo o corpo humano, tudo pela promessa de autenticidade tão indefinível que jamais poderá ser conhecida, e muito menos cooptada. (CSICSERY-RONAY, 1991, p.185 - tradução nossa)¹¹

O cyberpunk atua na fronteira do controle e sua ausência. Como o movimento que o inspirou, “significa o caos em todos os níveis, mas isso só é possível porque o estilo em si é tão bem ordenado. O caos se consolida em um todo significativo” (HEBDIGE, 2008, p.113 - tradução nossa).¹² Uma contradição flagrante ao observar o quanto uma “roda punk” respeita suas fronteiras ou quão fluídas e livres são as comunicações de cenas em outros países. Nas obras literárias, esse caos é consolidado por meio de um substrato negativo, como

11 No original: “Cybernetics represents the hardening and exteriorization of certain vital forms of knowledge, the crystallization of the Cartesian spirit into material objects and commodities. [...] So is punk, but in reverse. A self-stupefying and self-mutilating refusal to dignify or trust anything that has brought about the present world, even the human body, all for the promise of authenticity so undefinable it can’t ever be know, let alone co-opted.”

12 No original: “signified chaos at every level, but this was only possible because the style itself was so thoroughly ordered. The chaos cohered as a meaningful whole.”

se fosse um método apofático. Por exemplo, na imagem de uma metrópole suja, apinhada de letreiros e das diversas luzes que não iluminam, jaz uma impressão negativa do que é faltante. Isto é, uma cidade limpa, justa e talvez utópica. De um andróide fica a alusão a um corpo humano que não pôde ser aceito, de uma identidade que foi negada.

O que é banido, excluído e separado pode resultar em um “aparecimento súbito e maciço de estranheza”, que, segundo Kristeva, é sentido como se fosse um membro amputado que—“agora me atormenta como radicalmente faltante”. Mas apenas como resultado de evocar sua presença, que se pode aniquilá-lo. Se não for reconhecido, “à beira da inexistência e da alucinação”, o objeto se torna a “matéria-prima” da cultura. (SCANLAN, 2005, p.165, tradução nossa)¹³

Para evocar esta presença, “comunicar desordem, a linguagem apropriada deve primeiro ser selecionada, mesmo que seja para ser subvertida” (HEBDIGE, 2008, p.88 - tradução nossa).¹⁴ Isto é, a linguagem do cyber/punk funciona como um mascaramento, transformando o conhecido em desconhecido. Pensemos nas histórias de andróides indistiguíveis dos seres humanos, a forma humana não é uma das imagens mais reconhecíveis de todas? Porém, sua destruição é muito frutífera filosoficamente e socialmente. O que demonstra como nossa compreensão do mundo é parcial e pode ser expandida. Isto é

13 No original: “What is banished, excluded and made separate may result in a ‘massive and sudden emergence of uncanniness’, which, according to Kristeva, one encounters as if it were a detached limb – it ‘now harries me as radically separate’. But only as a result of its bringing to presence can it annihilate. If left unacknowledged ‘on the edge of non-existence and hallucination’ the object becomes the ‘primer’ of culture”.

14 No original: “to communicate disorder, the appropriate language must first be selected, even if it is to be subverted.”

por que ultrapassando a aparência do cyberpunk, o “fantasma na máquina” transforma-se em um referencial para novas formas de enxergar a realidade.

Entretanto, a crítica em geral fica dividida pela opinião de que tais movimentos não passam de fachada: choque, agressão ou a sublimação de impulsos sexuais, sem efetivamente propor alternativas à sociedade que criticam. Em outras palavras, que quebrar as vidraças de uma igreja não desfaz os anos de inquisição, que confrontar a polícia apenas justifica os financiamentos mais pesados por parte do Estado. Ou, como diz Darko Suvin (1991, p.357), responder ao chamado para destruir as bases, enquanto as estruturas mantêm-se intactas. “Dizendo de forma branda, é difícil de vislumbrar os motivos político-estéticos ‘integrados’, das subculturas alienadas que adotam as ferramentas de alta-tecnologia do establishment do qual são supostamente alienadas” (CSICSERY-RONAY, 1991, p.183, tradução nossa).¹⁵

Porém, o estilo, mesmo que subversivo, nem sempre é visto como mensagem. É mais provável que seja visto como ruído. Como interpretar jovens andróginos, vestidos com roupas sadomasoquistas? “Mas o punk não é só visual, só música crassa. É também uma crítica e um ataque frontal a uma sociedade exploradora, estagnada e estagnante nos seus próprios vícios. Os punks não querem mais esperar o tão prometido fim do mundo” (BIVAR, 1983, p.49). Similarmente, como interpretar uma forma literária que se utiliza de todos os “gadgets” contemporâneos? O diálogo cinematográfico seria um indicativo da falta de

15 No original: To put it mildly, it's hard to see the “integrated” political-aesthetic motives of alienated subcultures that adopt the high-tech tools of the establishment they are supposedly alienated from.

crítica justamente por ter seu discurso cooptado pelo capital hollywoodiano: as obras de David Cronenberg criticam algo?

Tomado pelo que mostra, o cyber/punk é caracterizado como um mundo de simulacro, onde a aparência é tudo e nada ao mesmo tempo. Bivar (1983, p.103-104) comenta em uma entrevista sobre o visual agressivo do punk rock que demonstra este ponto. “Tikinho, guitarrista da Lixomania, responde: ‘É a única maneira de chamarmos a atenção para o caos em que vivemos. Se eu fosse mais um office-boy da rua 7 de Abril, você não estaria me entrevistando” Portanto, essência e aparência não são simples de se identificar e o estilo pode ser utilizado como forma de comunicação e resistência.

[O] desafio à hegemonia que as subculturas representam não é emitido diretamente por elas. Pelo contrário, é expresso obliquamente, pelo estilo. As objeções são apresentadas, as contradições exibidas (e, como veremos, “resolvidas magicamente”) no nível profundamente superficial das aparências: isto é, no nível dos signos. (HEBDIGE, 2008, p.17 - tradução nossa)¹⁶

A luta pelo controle e subversão dos significados é instável. Os punks lidam com estes limites, “seu exercício é essa relação beligerante de fronteira com o que os envolve e entre si. As investidas da moda existem como um móvel que eles constantemente deslocam e que assim utilizam como propulsão” (CAIAFA, 1985, p.120). As palavras, os ícones são ressignificados, fonte da força criativa do movimento. O cyber, antes “controlado”, passou a ser visto como simples sinônimo para o digital. O ciberespaço de

16 No original: “the challenge to hegemony which subcultures represent is not issued directly by them. Rather it is expressed obliquely, in style. The objections are lodged, the contradictions displayed (and, as we shall see, ‘magically resolved’) at the profoundly superficial level of appearances: that is, at the level of signs.”

Gibson virou um lugar de extrema liberdade, liberdade do corpo, das potencialidades, dos contatos. Utilizando o mínimo espaço possível e com os instrumentos que lhe são dados (frequentemente antiquados ou mudos), o cyber/punk realiza um trabalho de alquimista. Cria-se o ouro a partir do chumbo (das balas).

Os punks apostam em que os efeitos produzidos por tal e tal coisas podem ser produzidos por outros meios. Nunca é o meio que se poderia esperar, mas sempre um outro que se cria, se artificia para essa produção. O punk tem então uma tarefa, ele trabalha os recursos e os transforma. E essa transformação é sempre do mínimo em direção ao máximo. (CAIAFA, 1985, p.133)

Ou seja, partindo dos mais variados significantes, da aparência, o resultado da transmutação literária é uma essência. Neste sentido, o papel da crítica é entender como o escritor ou o músico obtém uma síntese poética da realidade, caso a obtenha.

[A] verdadeira arte, aprofunda-se sempre na busca daqueles momentos mais essenciais que se acham ocultos sob a capa dos fenômenos; mas não representa esses momentos essenciais de maneira abstrata, fazendo abstração dos fenômenos e contrapondo-se a àqueles, e sim apreende exatamente aquele processo dialético vital pelo qual a essência se transforma em fenômeno, se revela no fenômeno, fixando, também, aquele aspecto do mesmo processo segundo o qual o fenômeno manifesta, na sua mobilidade, a sua própria essência. (LUKÁCS, 1965, p.29)

Pode até parecer que é fácil levantar a capa e expor o interior. Mas, na verdade, definir o que é essência é tão complexo quanto sair da superficialidade. Na questão da aparência, o processo criativo

de Fausto Fawcett se mostra inundado pelas diversas mídias: televisão, música, cinema. O próprio nome artístico do autor é uma referência e homenagem à atriz Farrah Fawcett. Um exemplo claro são os personagens principais de *Pororoca Rave*: uma dupla de DJs conhecida por “Duo Coletivo Fugitivo Sound”.

Como outras turmas de DJs que se misturam com músicos, que se misturam com artistas plásticos, que se misturam, se juntam às rapaziadas criativas na manipulação das parafernalias computacionais, dos instrumentos de tecladaria digital. Misturam-se com redatores de programas televisivos e roteiristas cinematográficos, assim como poetas de falação repentista ou teatral de eloquência alucinada, verve inusitada. (FAWCETT, 2015, p.10)

Uma leitura mais detalhada do primeiro romance, *Santa Clara Poltergeist*, corrobora a impressão de heterogeneidade avassaladora da obra, marcada por uma repetição desconfortante. “Rasteiros cumulus nimbus nublam crateras abertas por motoniveladoras a serviço de um pool de construtoras de edifícios inteligentes. Vigas de chips serão enterradas junto com labirintos de fibras óticas e estratégicos focos de cerâmica supercondutora” (FAWCETT, 2014, p.18). Mesmo com a repetição nas linhas seguintes de várias palavras (as nuvens, neblina olho, ótica, nitrato) não há uma desaceleração. Ao contrário, as palavras entram em confronto com as imagens, pois na leitura não é possível imaginar a representação de uma nuvem cobrindo vagarosamente os buracos na estrada. Embate que se repetirá na maior parte do romance. Enfim, a narrativa é de extrema visualidade e ritmo incessante.

Em *Santa Clara*, a constante presença de fotos pornográficas digitais granuladas e imagens de

placas de circuitos de computador impressas nas margens ou em alternância com as páginas de texto reforçam os temas de sexo e tecnologia do romance, criando uma montagem visual. A chave dessa narrativa é que todas as metáforas são sexuais, combinando conceitos como o “Big Bang” da astrofísica, com a sexualidade tântrica hindu e a energia prana. (GINWAY, 2005, p.168)

As metáforas sexuais servem para aumentar o caos e contradição. A começar pelo oxímoro da personagem Santa Clara Poltergeist, sacerdotisa da desmaterialização por meio da matéria: ressuscita os outros pela *petit mort* do orgasmo. Ao nível semântico fomenta a ambiguidade, o *big bang* pode se referir à origem do universo, a uma grande orgia, uma explosão, um tiro. E todos os sentidos estariam corretos em algum momento da narrativa, muitas vezes concomitantemente. Processo levado adiante em *Favelost* por meio da subversão criativa do punk, no lema “nada se perde, nada se cria, tudo se transforma”. Do mínimo ao máximo em 1 segundo.

[E]nfim, do nada pode surgir um outro tipo de utilização pra qualquer tradição graças à digitalização mundial, graças à dnalização mundial. Promiscuidade destrutiva criando. Migração de técnicas mitologias. Muito além de qualquer antropofagia. O que tem de cultura polonesa na comida do Chile, o que tem de detalhe romeno numa nova concepção de rituais espíritas em Brasília, o que tem de xamã indígena servindo de assistente de laboratório farmacêutico ou biológico. (FAWCETT, 2012, p.22)

Não é isso a proposta das inversões? Por exemplo, quando afirma que as “Igualdades, Fraternidades, Liberdades estão perturbadas pelos novos mandamentos do Humanismo

Encurralado: a Velocidade, a Instabilidade e a Precariedade, fora a brutalidade dos fatos e existências” (FAWCETT, 2012, p.25). Mas, ao mesmo tempo, que é criativo, é precário e brutal. Em contraposição, a destruição criativa da globalização é denunciada em seus abusos e falências da globalização, por exemplo, no conto “Vanuza e Rachid”, em *Básico Instinto*, no qual a Amazônia é constantemente devassada por forças externas e internas.

[E]steve numa tribo de índios que ficara em consignaçoão numa universidade americana vendo televisão e vivendo em paisagens artificiais e comendo papinhas experimentais da indústria alimentícia astronáutica. Recolocados na selva sem nada daquilo enlouqueceram. Passaram a sentir cold turkeys de aculturação e invadiram povoados e cidadezinhas à procura de eletrodomésticos, TVs, geringonças, crimes, iogurtes, papel de parede com paisagem a fim de sentirem algum alívio ambiental. (FAWCETT, 2014a, p.107)

Afinal, é possível afirmar que tais obras dão combustível para apontar a superficialidade do cyberpunk, uma vez que expõe um livre escoar das imagens, uma sexualidade desenfreada, sem um julgamento moral óbvio. Entretanto, há a busca concomitante de uma essência.

O que há por trás de cada pensamento ou sentimento ou vontade ou trecho de matéria ou obscenidade ou manifestações de matéria? O invisível em Copa é muito vulgar, o transcendental é totalmente banal e o misticismo erotizou-se de vez. Natureza humana escancarada, provocada por todos os lados no bairro. Ser e não ser juntos novamente. (FAWCETT, 2014, p.88)

No conto que nomeia a coletânea de histórias *Básico Instinto*, esboça-se a busca da essência. Inicialmente, essa essência é exaltada por ser algo que não está disponível, ou à venda no mundo contemporâneo.

Reza a lenda filosófica que existem forças caóticas inauguradoras do universo, da vida, da morte, da natureza, consignadas dentro de nós mandando continuamente sinais avisando-nos da nossa insignificância, da nossa obsolescência, da nossa frágil arrogância civilizatórias. [...] Sinais que são tentações de decadência e transcendência voraz acionando a nossa nostalgia de quando ainda não éramos humanos, apenas fluxo de mutações inorgânicas ou primitivas mutações orgânicas. (FAWCETT, 2014a, p.112)

Para Michael Löwy e Robert Sayre (2015, p.47), o “repúdio à realidade social atual, experiência de perda, nostalgia melancólica e a procura do que foi perdido”, seriam os principais componentes da visão romântica. A realidade vista não poderia ser mais desencorajadora.

Visão obscena da raça humana. Excessos de megacidades, principalmente as do terceiro mundo. Megacidades situadas em países onde o verniz da civilização é bem ralo. [...] Povos colocados em estado de semi barbárie adrenalizada e criminosa-apática à espera de salvações ou multirões desconcertantes e maníacos. Sem acesso às benesses tecnológicas. Com acesso clandestino e perigoso a todas as benesses e sucatas tecnológicas. (FAWCETT, 2014a, p.113-114)

Frente a este contexto, a reação normal do cidadão comum é buscar algo além deste mundo.

Todos sonham com céus e mundos melhores, todos sonham e trabalham rumo a modelos de excelência visando o escape da selvageria, da pobreza, da mediocridade, da ignorância. E a veia platônica pulsa desesperada enquanto as forças caóticas da violência primordial são cutucadas com vara curta pelo excesso de poluição humana das megacidades mundiais que conferem um clima de instabilidade purgatória ao mundo dito contemporâneo, poluído de heranças, estirpes, tradições, mutações, espécies culturais e biológicas. (FAWCETT, 2014a, p.113)

A resposta cyber/punk encontra fulcro na utopia/distopia e na nostalgia. As opções para o indivíduo ou personagem são poucas: revoltar-se contra a sociedade, reformar o mundo ou acomodar-se na crença de que haverá um futuro melhor. Crer que há por detrás de qualquer verborragia ou elucubração tecno-anárquica, algo que o racionalismo não poderia apagar. Uma posição que Fawcett parece relutantemente endossar.

Apesar de todas as conquistas da modernidade humanista, o buraco da transcendência não foi tapado. Sonhos de eternidades e palácios de sobrevivência além, num tempo além de primórdios luminosos e inauguradores de tudo que existe, bem, esses sonhos ainda rolam firmes nos corações e mentes [...] Todos acreditam que existem dentro de si um elemento espiritual oculto que precisa ser materializado. (FAWCETT, 2014a, p.116)

O caminho para a “salvação” é por meio das “artes plásticas, literatura, música, cinema, que, junto às folclóricas manifestações, têm que enfrentar, adaptar-se, conviver com a selvageria suculenta que há cem anos, pelo menos, toma conta de tudo através das massificações

audiovisuais” (FAWCETT, 2012, p.26). Indo mais a fundo, as obras aproximam-se de uma perspectiva de desconstrução derridiana onde a memória humana é um grande processador, operando as “sensações do Verbo, quero dizer, da linguagem que faz do mundo a sua semelhança, e faz dele refém das associações, evocações, arbitrariedades simbólicas. Verbo é o Virtual Absoluto” (FAWCETT, 2014, p.107). A linguagem é o veículo para os outros mundos.

A física já entregou já muito os pontos do positivismo e admite o encontro da sua linguagem (cujo simbolismo é mais contundente, pois cria universos verbais que atizam a curiosidade e nos conduzem a intrincadas aventuras de raciocínios dignas das intrincadas aventuras da matéria à qual estão relacionados) com o simbolismo das cosmogonias religiosas. (FAWCETT, 2014, p.52)

Agora a essência do mundo e da vivência humana é parte da física quântica e não mais do discurso religioso. “A espiritualidade humanizada, humanista, e a espiritualidade sagrada de igrejas e religiosos de todos os tempos estão empatadas” (FAWCETT, 2012, p.161). Em *Santa Clara*, os novos templos que buscam o “sagrado” são os supercolisores.

Com esses gigantescos colisores, os pesquisadores vão chegar mais rapidamente ao detalhe que falta para se detectar e corroborar a existência do indivisível em se tratando de matéria. O ponto final. O último dos quarks (os construtores dos prótons e nêutrons que constituem o núcleo dos átomos). O que os físicos chamam TOP. (FAWCETT, 2014, p.53)

De fato, o quark TOP foi descoberto seis anos depois da primeira publicação da obra. Mas isso não trouxe nenhum “progresso”

para a vida social periférica. Não houve um súbito momento de iluminação no qual tomaríamos consciência de nossa condição humana e coletiva. Uma partícula elementar não foi suficiente, pois para entender o que ela significa é necessário compreender o linguajar científico. A música é outro caminho para perceber o mundo, pois “hoje, nenhuma teorização realizada através da linguagem ou da matemática pode ser suficiente por mais tempo; é incapaz de explicar o que é essencial no tempo - o qualitativo e o fluido, ameaças e violência” (ATTALI, 2009, p.4).¹⁷ Por esse motivo, em *Pororoca Rave* foi necessário modificar o fundamento científico que servia de base.

Nós, pesquisadores de sonoridades, sempre sentimos certa inveja do pessoal que lida com luminosidades e fótons e ondas de luz e gostaríamos também de perscrutar o universo atrás de uma sonoridade primordial, o OM tão alardeado por místicos. Só que, como você sabe, o som não se propaga no espaço, daí que ficamos até pouco tempo atrás nos sentindo inferiores a astrônomos e astrofísicos que tinham um eco luminoso dos primórdios guiando suas pesquisas. Só que recentemente descobriram que num átimo da explosão inicial havia uma vibração. E se tem vibração, tem som. Voilá. Radiação de fundo sonoro do Big Bang. (FAWCETT, 2015, p.10)

Descobrir o “som puro” é um desejo clássico da música eletrônica. A banda Kraftwerk comenta em uma entrevista com Lester Bangs (2003, p.158): “Estamos muito interessados na origem da música, a fonte da música. O som puro é algo que

17 No original: “today, no theorizing accomplished through language or mathematics can suffice any longer; it is incapable of accounting for what is essential in time-the qualitative and the fluid, threats and violence.”

gostaríamos muito de alcançar.”¹⁸ Os DJs de *Pororoca Rave* não pensam diferente.

Porque o mote do trabalho desses garotos é descobrir a radiação de fundo do Big Bang contido nas superfícies, nos organismos, nos corpos e principalmente no espectro eletromagnético cheio de sons e sinais a postos para se transformarem em música estranha e sedutora. Vasculhar pulsares, auroras boreais, supernovas, quasares, buracos negros, movimentações banais dos corpos por aí. Qual o som, qual o som dos primórdios, qual o som do átomo, qual o som do quark, qual o som do fóton, qual o som, qual o som do elétron, do nêutron, qual o som oculto nas paragens cósmicas? (FAWCETT, 2015, p.12)

Para este tipo de pesquisa não é mais necessário os supercolisores, substituídos pelo Observatório de Ondas Gravitacionais por Interferometria a Laser (LIGO). Intrigantemente, a estrutura narrativa de *Pororoca Rave* assemelha-se à história dos pesquisadores envolvidos com o LIGO, que “ao longo do tempo de vida dos observatórios, cientistas vão reconstruir uma ressoante e dissonante trilha sonora para acompanhar o filme mudo da história do universo que a humanidade compilou” (LEVIN, 2016, p.13).

Ondas gravitacionais não são ondas sonoras, mas podem ser convertidas em som por pura tecnologia analógica, muito semelhante a como uma onda na corda de uma guitarra pode ser convertida em som mediante um amplificador convencional. (LEVIN, 2016, p.21)

Estas ondas ocorrem quando objetos maciços se fundem, criando uma curvatura no tempo-espaço que envia ondulações

18 No original: “We are very much interested in origin of music, the source of music. The pure sound is something we would very much like to achieve.”

pelo universo. O *big bang* foi um desses eventos que por meio dessa onda causou e causa até hoje uma espécie de ruído inaudível. O objetivo do observatório é detectar este som.

O arquétipo do personagem romântico na música eletrônica encontra-se no DJ solitário e suas máquinas, *flâneur* contemporâneo. Logo, é incomum haver uma dupla de DJs, porém, a quantidade faz sentido quando se percebe que os observatórios também devem ser erguidos aos pares.

Construa outro, porque precisa de dois. Pelo menos dois. Situe o segundo longe do primeiro. Ele serve não só para confirmar uma detecção como real e não um falso alarme, mas também para certificar a localização do som. Ter dois detectores na Terra é tão útil como ter duas orelhas na cabeça. (LEVIN, 2016, p.89)

No final de 2015 fora gravado um sinal consistente com a fusão de dois buracos negros, provando a existência das ondas gravitacionais. Novamente, pouco depois da publicação da obra de Fawcett. Enfim há um som primordial presente em todos os cantos do universo, pois a linguagem da música é universal. Mas, voltamos ao dilema dos quarks em *Santa Clara Poltergeist*, isso é uma essência ou apenas uma abstração? Saber que temos um denominador em comum não mudou muita coisa porque criamos as nossas diferenças. De que adiantou saber que somos poeira de estrelas, que vibramos ao mesmo som?

Questões que gostaria que tivéssemos a resposta, mas não temos. As obras de Fawcett não confortam esse anseio. Em uma mistura de balela e pensamentos densos, encontram-se algumas passagens cruelmente autorreflexivas.

Esse blá-blá-blá contracultural clonado de nihilismos, dadaísmos, anarquismos do começo do século XX e massificado (aí, sim, a novidade) pela mídia televisiva cobrindo tudo, repercutindo tudo, esse papo reviveu de forma fanfarrônica o misticismo e o romantismo que envolviam a transcendência, só que em função do segmento de exploração comercial chamado juventude que, além de já ter como conceito de venda completado cinquenta anos de vida comercial e motivação mental, já está devidamente amainado e sem poder de fogo. (FAWCETT, 2012, p.160)

Como um “bom” punk, Fawcett puxa o próprio tapete. A atitude foi divertida enquanto durou, antes de ser massificada e explorada. Mas, realmente acabou? A arte não tem mais lugar no mundo? O que o autor faz e diz são diferentes, porque continuar escrevendo? Para cada “midianfíbrios”, sociedade podre e saturada, há um personagem praticando a própria arte. Soterrado pela violência, anarquia e verborragia desvairada, esconde-se uma nostalgia da cultura humanista. Uma opinião que Fawcett tenta repudiar veementemente, mas que continua representando nos romances e contos. Aqui está a verdadeira essência das obras, a evidência do ser humano por detrás da escrita e da leitura. Falhar na busca da essência e continua procurando, sem perceber que o essencial é viver o percurso. A essência é falhar.

Não perceber todo o mascaramento na saturação das imagens, e, por conta disso, criticar o cyber/punk pela superficialidade da aparência é uma interpretação injusta. Similarmente, Lester Bangs comenta sobre as pessoas que falavam que o punk não passa de uma moda juvenil, que não há coerência, ou que vestir uma camisa

de banda não é um ato de revolução. O que é uma verdade parcial, vestir apenas uma camisa não é suficiente, mas, eles estão errados, “porque no mínimo tudo isso equivale a um gesto de fé nas possibilidades individuais e de massa não realizadas, o que conta muito em uma época em que há muitas vozes que lhe diriam que todo comportamento humano pode ser reduzido a uma fórmula” (BANGS, 2003, p.258 - tradução nossa).¹⁹ Acreditar no cyber/punk é também acreditar na própria potência e com isto trazer uma forma de resistência às próprias contradições românticas que o marcam.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Adriana (2006). *Visões Perigosas: uma arque-genealogia do cyberpunk*. Porto Alegre: Sulina.

ATTALI, Jacques (2009). *Noise: the political economy of music*. 10ª Impressão. Minneapolis: University of Minnesota Press,.

BANGS, Lester (2003). *Psychotic reaction and carburetor dung*. New York: Random House.

BIVAR, Antonio (1983). *O que é punk*. 2.ed. São Paulo: Editora Brasiliense.

CAIAFA, Janice (1985). *Movimento Punk na Cidade: A invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

CAUSO, Roberto de Sousa (2013). *Ondas nas praias de um mundo sombrio: New Wave e Cyberpunk no Brasil*. (Tese de Doutorado em Estudos Linguísticos em Inglês) 315f. Universidade de São Paulo, São Paulo.

CSICSERY-RONAY, Istvan (1991). “Cyberpunk and Neuromanticism”. In: McCAFFERY, Larry (Org). *Storming the reality studio: A casebook of cyberpunk and postmodern science fiction*. London: Duke University Press. p.182-193.

DIEGUES, Cacá (2014a). “Apresentação”. In: FAWCETT, Fausto. *Básico Instinto*. Curitiba: Encrenca. p.7-11.

19 No original: “Because at the very least all of this amount to a gesture of faith in mass and individual unrealized possibilities, which counts for a lot in an era when there are plenty of voices who would tell you that all human behavior can be reduced to a formula.”

FAWCETT, Fausto (2012). *Favelost (the Book)*. São Paulo: Martins Fontes.

_____ (2014). *Santa Clara Poltergeist*. Curitiba: Encrenca.

_____ (2014a). *Básico Instinto*. Curitiba: Encrenca.

_____ (2015). *Pororoca Rave*. Rio de Janeiro: Tinta Negra.

FERNANDES, Fábio (2014). “Introdução” In: FAWCETT, Fausto. *Santa Clara Poltergeist*. Curitiba: Encrenca. p.11-16.

GINWAY, M. Elizabeth (2005). *Ficção Científica Brasileira: Mitos Culturais e Nacionalidade no País do Futuro*. São Paulo: Devir Livraria.

HEBDIGE, Dick (2008). *Subculture: the meaning of style*. New York: Routledge.

KLEIN, Gérard (1977). “Discontent in American Science Fiction”. *Science Fiction Studies*. Indiana. 4(11), March. In <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/11/klein11.htm>. Acesso em 27.Jul.2018.

LEVIN, Janna (2016). *A música do universo: ondas gravitacionais e a maior descoberta científica dos últimos cem anos*. São Paulo: Companhia das Letras.

LONDERO, Rodolfo Rorato (2007). *A recepção do gênero cyberpunk na literatura brasileira: o caso Santa Clara Poltergeist*. (Dissertação de Mestrado em Estudos Literários) 178f. Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Três Lagoas.

_____ (2010). “Entrevista com Fausto Fawcett”. Santa Maria. Agosto. *OverclockZine*. In https://archive.org/stream/OverclockZine5/Overclock_Zine_05_djvu.txt. Acesso em 27.Jul.2018.

_____ (2013). *Futuro Esquecido: a recepção da ficção cyberpunk na América Latina*. Rio de Janeiro: Rizoma.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert (2015). *Revolta e Melancolia*. São Paulo: Boitempo.

LUKÁCS, György (1965). *Ensaíos sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.

McCAFFERY, Larry (1991). “Cutting up: Cyberpunk, Punk Music, and Urban Decontextualizations”. In McCAFFERY, Larry (org). *Storming the reality studio: A casebook of cyberpunk and postmodern science fiction*. London: Duke University Press. p.286-307.

PAIVA, Marcelo Rubens; NASCIMENTO, Clemente Tadeu (2016). *Meninos em fúria: e o som que mudou a música para sempre*. Rio de Janeiro: Alfabuara.

RIDENTI, Marcelo (2010). *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora Unesp.

ROBERTS, Adam (2018). *A Verdadeira história da ficção científica: do preconceito à conquista das massas*. Mário Molina (Trad.). São Paulo: Seoman.

ROVIRA, James (2018). Introduction: Theorizing Rock/Historicizing Romanticism. In: ROVIRA, James. *Rock and Romanticism: Post-punk, Goth and Metal as Dark Romanticisms*. London: Palgrave Macmillan. p.1-25

SCANLAN, John (2005). *On Garbage*. London: Reaktion Books.

SUVIN, Darko (1991). "On Gibson and Cyberpunk SF". In: McCAFFERY, Larry (Org). *Storming the reality studio: A casebook of cyberpunk and postmodern science fiction*. London: Duke University Press. p.349-365.

VIANA, Hermano (2014). Introdução. In: FAWCETT, Fausto. *Santa Clara Poltergeist*. Curitiba: Encrenca. p.7-9.

03

O MACUNAÍMA DE LUIZ BRAS

Ramiro Giroldo (UFMS)

*Recebido em 22 mai 2018.**Aprovado em 01 ago 2018.*

Ramiro Giroldo é Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo. Atua na graduação e no mestrado (Cursos de Letras / PPGEL) - UFMS/CNPq.

RESUMO: O ensaio discute os contos “Máquina Macunaíma” e “Cabeças trocadas”, de Luiz Bras, um dos heterônimos de Nelson de Oliveira. Ambos os contos foram publicados na antologia Pequena coleção de grandes horrores. À luz da obra Macunaíma, de Mário de Andrade, o intuito é discutir as relações intertextuais com ela estabelecidas, tomando como foco o seguinte ponto: nos contos de Bras, o encontro com a máquina não se dá mais fora do corpo, mas em seu interior. No percurso, será abordado como elementos ficcionais próprios da ficção científica são manejados por Bras de maneira a promover um deslocamento da relação que Macunaíma possui com a máquina. A noção de ficção científica que servirá de norte ao ensaio é a proposta por Darko Suvin; no que concerne à leitura de Macunaíma, recorreremos ao olhar de Alfredo Bosi e, em momentos pontuais, a considerações Wilson Martins.

Palavras-chave: Luiz Bras; Nelson de Oliveira; Macunaíma; Ficção científica; Pequena coleção de grandes horrores.

ABSTRACT: The paper discusses the short stories “Máquina Macunaíma” and “Cabeças trocadas”, by Luiz Bras, one of the heteronyms of Nelson Oliveira. Both short stories were published in the anthology *Pequena coleção de grandes horrores*. In the light of *Macunaíma*, by Mário de Andrade, the intention is to discuss the intertextual relations established, focusing on the following point: in the short stories, the encounter with the machine is no longer outside the body, but inside. It will be discussed how fictional elements specific to the science fiction genre are managed by Bras in order to promote a displacement of the relation that *Macunaíma* has with the machine. The notion of science fiction that will guide the discussion is the one proposed by Darko Suvin; with regard to the reading of *Macunaíma*, the paper will be based in considerations by Alfredo Bosi and, at specific moments, by Wilson Martins

Keywords: Luiz Bras; Nelson de Oliveira; *Macunaíma*; Science Fiction; *Pequena coleção de grandes horrores*.

Quando *Macunaíma* e seus irmãos chegam a São Paulo, a mata deixada para trás se despede, indicando uma fronteira entre o ambiente de origem e o urbano a ser desbravado. Existe o trânsito entre a cidade e a selva, mas não uma completa junção capaz de abolir as fronteiras entre uma e outra. É preciso explicitar o ponto, já que *Macunaíma*, de Mário de Andrade, promove por meio de um uso específico da palavra o encontro, em único e múltiplo registro, de diversas configurações complementares do brasileiro em seus falares e características particulares.

Não se trata, se levarmos em conta as formulações de João Alexandre Barbosa, de uma tentativa de integralizar ou homogeneizar um todo heterogêneo: para ele, a obra de Andrade “torna complexas e desafiadoras as articulações entre a realidade e

a sua representação, fígando, de modo amplo e problematizador, os desajustamentos entre indivíduo e história ou (...) entre o individual e o coletivo” (BARBOSA, 1996, pp. 236-237).

Também o encontro ou contraponto entre a cidade e a selva não promove um apagamento da diferença, uma homogeneização de elementos distintos. Cabe dar voz ao texto literário:

E foi numa boca-da-noite fria que os manos toparam com a cidade macota de São Paulo esparramada a beira-rio do igarapé Tietê. Primeiro foi a gritaria da papagaiada imperial se despedindo do herói. E lá se foi o bando sarapintado volvendo pros matos do norte.

Os manos entraram num cerrado cheio de inajás ouricuris ubuçus bacabas mucajás miritis tucumãs trazendo no curuatá uma penachada de fumo em vez de palmas e cocos. Todas as estrelas tinham descido do céu branco de tão molhado de garoa e banzavam pela cidade. Macunaíma lembrou de procurar Ci. Êh! dessa ele nunca poderia esquecer não, porque a rede feiticeira que ela armara pros brinquedos fora tecida com os próprios cabelos dela e isso torna a tecedeira inesquecível. Macunaíma campeou campeou mas as estradas e terreiros estavam apinhados de cunhãs tão brancas, tão alvinhas, tão!... Macunaíma gemia. Roçava nas cunhãs murmurando com doçura: “Mani! Mani! filhinhas da mandioca...” perdido de gosto e tanta formosura. Afinal escolheu três. Brincou com elas na rede estranha plantada no chão, numa maloca mais alta que a Paranaguara. Depois, por causa daquela rede ser dura, dormiu de atravessado sobre os corpos das cunhãs. E a noite custou pra ele quatrocentos bagarotes (ANDRADE, 2016, pp. 33-34).

Apresentada a cidade pelo ponto de vista de personagens a ela estranhos, o efeito alcançado é de arranjo e desarranjo. Arranjo porque os elementos da paisagem urbana são nomeados de maneira a sinalizar uma analogia com a selva, chegando a estabelecer um olhar lírico e animista sobre o novo ambiente, por exemplo: a garoa típica de São Paulo, quando iluminada pelos postes de luz, é como uma chuva de estrelas para Macunaíma e seus irmãos. Desarranjo porque há ruídos nessa tentativa de compreender o desconhecido segundo parâmetros conhecidos, como quando o narrador registra que as árvores da cidade possuem uma “penachada de fumo” no lugar de “palmas e cocos”. A pertinência da analogia é exposta ao lado das diferenças que não pode abarcar, e a distinção entre os dois espaços é preservada.

Ao contrário do que acontece na literatura de viagens e nos relatos de viagens extraordinárias precedentes, a visada oriunda da mata inexplorada vai se dedicar a transfigurar o mundo do homem branco. Para Alfredo Bosi, o protagonista “é colocado na metrópole nova e funde instinto e asfalto, primitivismo e modernismo” (BOSI, 2015, p. 378). Se os traços distintivos entre a cidade e a mata se mantém, a linguagem cuidará, a todo momento, de tentar nublar os por meio da analogia metonímica. Ainda de acordo com Bosi,

Passando abruptamente do primitivo solene à crônica jocosa e desta ao distanciamento da paródia, Mário de Andrade jogou sabiamente com níveis de consciência e de comunicação diversos, justificando plenamente o título de rapsódia, mais do que “romance”, que emprestou à obra (BOSI, 2015, p. 378).

Linguístico, tal jogo com instâncias diversas afasta *Macunaíma* da sempre fugidia intenção de retratar o Brasil conforme

experimentado pelos brasileiros no dia-a-dia; observa-se na obra uma intensa transfiguração do empírico que acaba por aglutinar instâncias às vezes díspares. Segundo Wilson Martins,

Como toda “pesquisa” intelectual, a língua de *Macunaíma* não é falada por nenhum brasileiro e, mesmo, nem sempre será integralmente compreendida pelos brasileiros. Ela seria a língua do brasileiro monstruoso que trouxesse em si mesmo, nas proporções exatas, os genes de todos os índios, de todos os negros, de todos os imigrantes e a lembrança de todas as épocas, de todas as atividades, de todas as regiões (MARTINS, 2002, p. 208).

Ao lado do que se dá com a linguagem, fronteiras geográficas ameríndias são também desvirtuadas, configurando um universo ficcional mítico que não busca respaldo nos mapas cartográficos. É significativo, portanto, que a combinação rapsódica de marcas distintas e distintivas preserve tão marcadamente a fronteira entre o urbano e a selva. Parece configurar-se uma percepção de que a civilização de concreto é uma invasora, estranha e até hostil ao protagonista e a seus irmãos. No primeiro contato com a cidade, Macunaíma já percebe que algo de negativo nela acontece, algo alheio à ordem das coisas como ele as entende:

A Máquina era que matava os homens porém os homens é que mandavam na Máquina... Constatou pasmo que os filhos da mandioca eram donos sem mistério e sem força da máquina sem mistério sem querer sem fastio, incapaz de explicar as infelicidades por si. Estava nostálgico assim. Até que uma noite, suspenso no terraço dum arranhacéu com os manos, Macunaíma concluiu:

- Os filhos da mandioca não ganham da máquina nem ela ganha deles nesta luta. Há empate.

Não concluiu mais nada porque inda não estava acostumado com discursos porém palpitava pra ele muito embrulhadamente muito! que a máquina devia de ser um deus de que os homens não eram verdadeiramente donos só porque não tinham feito dela uma lara explicável mas apenas uma realidade do mundo. De toda essa embrulhada o pensamento dele sacou bem clarinha uma luz: Os homens é que eram máquinas e as máquinas é que eram homens (ANDRADE, 2016, p. 35).

Incorrigível, Macunaíma não se deixa abalar pela percepção de que a cidade inverte os papéis, mas sente o prazer de enfim ter desvendado o que de tão diferente acontece com o homem sob os penachos de fumo. Compreendendo como as coisas se dão ali, o herói sem nenhum caráter tem em mãos um trunfo capaz de lhe conferir maior desenvoltura em sua jornada pelo ambiente urbano. A inversão, contudo, é ainda tensa e carente de respostas: em *Macunaíma*, as culturas basilares que usam a aglutinação como maneira de subsistir têm na técnica da máquina um inimigo. Não à toa, tantos dos desafios que o protagonista precisa vencer para concluir sua jornada são enfrentados na cidade onde o gigante Piaimã, sob o nome Venceslau Pietro Pietra, guarda o amuleto muiraquitã.

As duas últimas sentenças da citação acima são a epígrafe da coletânea de contos *Máquinamacunaíma*, de Luiz Bras, heterônimo dedicado à ficção científica de Nelson de Oliveira. Autor contemporâneo já consagrado, dono de uma produção literária consistente e volumosa, bem como de ampla fortuna

crítica, Oliveira nos últimos anos tem se cindido em heterônimos: Luiz Bras, Valerio Oliveira, Teo Adorno e Sofia Soft – além de Nelson de Oliveira “ele mesmo” continuar a aparecer.

Para reforçar o intertexto já anunciado no título *Máquinamacunaíma*, a epígrafe anuncia o nó específico de que cuida a relação intertextual: o contato entre o elemento humano e o tecnológico, tema recorrente em textos de Bras. Macunaíma reaparece, ainda, em outra coletânea do autor, *Pequena coleção de grandes horrores*; mais especificamente, nos contos “Máquina Macunaíma” e “Cabeças trocadas”. Se em *Máquinamacunaíma* o ponto fulcral é fazer a provocação de tomar como mote para a coletânea de ficção científica uma citação de um texto canônico da literatura brasileira, nos contos mencionados o intertexto se explicita e aprofunda, marcando uma diferença constitutiva e configurando um diálogo renovador com nossa tradição literária.

“Máquina Macunaíma” é composto de vários parágrafos sinalizados com o símbolo tipográfico “§” e comprimidos em um único bloco de texto. Ou seja, há o símbolo que indica o começo de um novo parágrafo, mas não o parágrafo propriamente dito – como já praticado anteriormente por Nelson de Oliveira “ele mesmo”, diga-se de passagem. A compressão formal equivale ao narrado no conto: embora breve, seu enredo percorre dez mil anos. Principia em um passado mítico indeterminado:

Mas dois curumins que entraram na mata pra colher coquinho de tucumã esbarraram numa criatura medonha, que rolava e urrava, como se tivesse um espinho envenenado dentro da cabeça. § O monstro, um grande txopokod de piroca grossa, abriu a bocarra e engoliu os curumins (BRAS, 2014, p. 126).

A linguagem, em certo sentido, evoca a de *Macunaíma* em seu uso de termos indígenas e coloquialismos. A presença do antagonista txopokod, espírito devorador de homens, indica já desde o começo do conto que a mitologia ameríndia vive nos indeterminados lugar e tempo em que circulam as personagens. Todo o narrado é, também como na rapsódia, permeado de fantasia e algo avesso a uma lógica racional estrita: os dois curumins sofrem metamorfoses, encontram cunhantãs (garotas) na barriga do espírito e são devorados por elas, que ficam grávidas. Os bebês, contudo, não querem nascer:

As cunhantãs mandavam, nasce, filhinho, e eles respondiam, não vou nascer, não, mãinha, aí fora é perigoso demais § As cunhantãs punham uma cuia de pirão perto da xoxotinha pra atrair ao menos a cabeça dos teimosos. Mas os teimosos continuavam teimando § Então as cunhantãs suplicaram ao grande txopokod de piroca grossa. Elas cantaram canções muito tristes, o grande txopokod ficou comovido e resolveu ajudar § Dez mil anos haviam passado fora da barriga do txopokod, porque o tempo anda mais rápido do lado maior, que é sempre o lado de fora § Não existiam mais florestas nem pajés, apenas o vazio branco § A cabeça já não doía, como se tivesse um espinho envenenado dentro § Tudo era tédio. Tudo era acaso ocioso. De vez em quando uns insetos-robôs zumbiam longe. Vibravam, vibraram. Ainda hoje vibram, esses insetos. O txopokod abriu sua bocarra e engoliu um enxame de besouros dourados § Reviravolta na maloca § Os besouros entraram na xoxotinha das cunhantãs e picaram os pequenos teimosos. Que resmungaram. Espernearam. E nasceram a contragosto § Nasceram dourados e eletrônicos iguais aos besouros (BRAS, 2014, p. 127).

Durante os milênios transcorridos enquanto os meninos não nasciam, o mundo se tornou outro, sem a natureza e sem os sábios (não havia mais “florestas nem pajés”), mas com insetos robóticos a voar. Conjugam-se na mesma narrativa duas temáticas tradicionais da ficção científica, a distopia tecnológica e a terra devastada. A despeito da passagem do tempo e da aparente extrapolação de tendências em curso hoje, a degradação ambiental e a padronização do pensamento, curiosamente o passado mítico não é abandonado: afinal, os insetos que zumbiam então vibram “ainda hoje”.

A conjugação entre a cultura indígena e a tecnologia futurista é colocada no centro desse novo mito fundacional. Não se trata, em Bras, de apresentar as contribuições étnicas distintas que teriam originado o povo brasileiro (como no nacionalismo romântico de José de Alencar em *Iracema*, *O Guarani* e *Ubirajara*, por exemplo); os curumins são frutos de duas contribuições aparentemente divergentes, a biológica e a robótica. Seres híbridos, capazes de agregar em seus corpos os arredores cambiantes, seres adaptáveis a um novo estado de coisas e aptos a nele perdurar.

A conclusão do conto revela o caráter cíclico do tempo:

As cunhantãs cozinharam chicha e ofereceram aos filhotes. Eles beberam, vomitaram, beberam mais um pouco, vomitaram e cresceram. Viraram curumins com sumo de jenipapo, enfeitaram com brincos e colares § As cunhantãs pintaram os curumins com sumo de jenipapo, enfeitaram com brincos e colares § As borboletas adejaram, alegres com a novidade § Que festa! Que luz! Mas dois curumins, que entraram na mata pra colher coquinho de tucumã, esbarraram numa criatura medonha, que rolava e urrava, como se tivesse um

espinho envenenado dentro da cabeça § O monstro, um grande tianoá de piroca grossa, abriu a bocarra e engoliu os curumins (BRAS, 2014, p. 127).

Um novo monstro surge, e o processo de transmutação do corpo pela tecnologia parece se reiterar. Ao contrário da percepção de Macunaíma acerca da civilização da máquina, os curumins não trocam de lugar com as engrenagens, e não se fazem subservientes a elas. A máquina intervém providencialmente no nascimento e impregna os corpos com suas características “douradas e eletrônicas”: serve aos curumins ao retirá-los da letargia, funde-se às suas origens até borrar os limites entre orgânico e inorgânico. Os curumins não se apresentam como humanos tomados pela máquina, mas como seres intercalares: humanos e máquinas a um só tempo. Bras, como se pode depreender de ensaios compilados no volume *Muitas peles*, chamaria esses seres de “pós-humanos”, mas a discussão acerca de qual a mais produtiva categoria para pensar o humano que se vale de melhoramentos tecnológicos é ampla e não cabe nos limites deste texto – deixemo-la para outra ocasião.

A relação com *Macunaíma* é explícita no conto “Cabeças trocadas”, que também dialoga especificamente com o contato do personagem com a máquina. Bras, fazendo uso da técnica modernista bricolagem, apropria-se de trechos da rapsódia desde as primeiras sentenças: “No fundo do mato virgem nasceu Macunaíma, herói da nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite” (ANDRADE, 2016, p. 7) em *Macunaíma* e “No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. – Era preto retinto e filho do medo da noite” (BRAS, 2014, p. 64) em

“Cabeças trocadas”. Além de um hífen entre “mato” e “virgem”, da substituição de “herói de nossa gente” por “herói da nossa gente” e da ausência do ponto, a alteração mais marcante é a presença de um travessão entre as frases. Tal traço se mantém no decorrer do conto, com os travessões a chamar a atenção para a brevidade de cada sentença e a aproximar o texto da cadência da poesia.

Alvo da inveja do pajé, o herói tem seu braço decepado por ele, mas não se abala: “Macunaíma riu e fez aparecer um braço novo, biônico, mais forte e mais rápido do que o braço original” (BRAS, 2014, p. 64). O metamorfismo do personagem vai além, aqui, da capacidade de se transformar na fauna e na flora brasileiras; abrange também o poder de recriar em definitivo partes do corpo, criando uma hibridização que reúne harmoniosamente traços biológicos e tecnológicos.

A situação se complica. Como uma espécie de Dr. Frankenstein indígena, o pajé tem a intenção de construir um novo ser com as partes do corpo de Macunaíma, e para isso ataca reiteradamente. Borrando a lógica da cronologia do tempo, o pajé desse passado imemorial cria uma cabeça fazendo uso de um laptop e de seu aparelho celular. Enquanto isso, sempre que perde um pedaço, o herói o recria ciberneticamente. Certa noite, o herói encontra o escravo criado pelo pajé:

Macunaíma vinha distraído, mastigando uma folha de macaxeira, quando deu de cara com o escravo de pajé – Macunaíma era inteiro máquina com cabeça de gente, o escravo do pajé era inteiro gente com cabeça de máquina – Os dois trocaram as cabeças e tudo ficou bem – Toda a maloca comemorou – Menos o pajé, que ficou furioso com a troca –

Uma noite o pajé segurou novamente Macunaíma e cortou mais uma vez seu braço esquerdo – A confusão se repetiu – O pajé cortava, Macunaíma ria e fazia aparecer, o pajé cortava, Macunaíma ria e fazia aparecer – Foram tantas idas e vindas que em pouco tempo não havia mais espaço – Milhares de escravos-máquinas habitavam a maloca (BRAS, 2014, p. 65)

Embora a perda dos membros não incomode Macunaíma, já que ele alegremente substitui a carne por circuitos eletrônicos, é sintomático que o espaço fique exíguo com a multiplicação da máquina. A recriação do corpo por meio de uma tecnologia de origem animista é a feliz resposta para contornar um problema e fazer-se ainda melhor do que antes, mas o resíduo do processo gera uma tensão que se vê provisoriamente resolvida com a restauração da circunstância original. Disponíveis os poderes mágicos, eles novamente serão movimentados quando o problema retornar. Embora indolor e mesmo bem-vinda, a fusão entre a máquina e o homem é provisória e acaba por gerar um resíduo que, em última instância, acaba por roubar o espaço da maloca. Não apenas o espaço literal, já que os escravos-máquinas podem tomar o lugar e as funções antes atribuídas ao homem que com eles se confundem.

Se na rapsódia a máquina tende a ocupar o lugar do elemento humano, e vice-versa, nos contos a troca não possui tal simetria. Nas borradas fronteiras entre o natural e o artificial, entre a carne e o circuito, habita um novo ser. Confundido o humano com a máquina, surge uma criatura rica de simultaneidades.

É promovido um olhar bastante positivo da imagem do ciborgue (esse ser que conjuga o orgânico com o inorgânico), e a simultaneidade

por ele representada possui uma destacada carga utópica, mas os contos não aderem acriticamente a um deslumbramento para com as mudanças e os avanços da tecnologia. Há a distopia tecnológica da terra devastada de “Máquina Macunaíma” e os resíduos de “Cabeças trocadas”.

Operando por meio do distanciamento cognitivo próprio dos textos de ficção científica¹, os contos configuram uma representação que em um mesmo movimento se distancia de nosso contexto imediato e o ilumina com novas luzes. De um lado, o entusiasmo para com as novas possibilidades de intervenção da tecnologia no corpo humano, como a implantação de próteses cada vez mais eficientes para substituir membros amputados, por exemplo. De outro, a carga distópica e os resíduos – transfigurações ficcionais da superpopulação que reduz os indivíduos a números e do lixo eletrônico que se acumula assustadora e insolúvelmente nos grandes centros urbanos.

O tipo de olhar intertextual construído se volta para uma espécie de renovação, deslocando a tradição para observá-la de outro lugar – o lugar da ficção científica. O ensaio “Convite ao mainstream”, de Bras, trata do ponto e expõe a orientação do heterônimo, ele próprio um construto ficcional de intenções definidas:

As grandes conquistas da sensibilidade modernista – o fluxo de consciência, a fragmentação da narrativa, as rupturas sintáticas, os jogos intertextuais, a mistura de diferentes vozes discursivas (polifonia) – romperam as

1 Conforme as proposições basilares de Darko Suvin em *Metamorphoses of Science Fiction*, segundo as quais a ficção científica é “um gênero literário cujas condições necessárias e suficientes são a presença e a interação de distanciamento e de cognição”, tradução livre de “*a literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition*” (SUVIN, 2016, p.20).

fronteiras que separavam os gêneros literários. Tais procedimentos surgiram com as vanguardas, mas não morreram com elas. Tais procedimentos são formas livres e maleáveis, sem cor ou valor intrínsecos, à espera de novos conteúdos. Eles são ferramentas cansadas de produzir sempre os mesmos objetos ficcionais. São ferramentas à procura de novos projetos.

O encontro amoroso desses procedimentos expressivos típicos do mainstream com as situações e os temas típicos do fandom [da ficção científica], esse encontro necessário vai revigorar os heróis da corrente principal da literatura brasileira. O ânimo e a motivação voltarão. A inteligência terá que lidar com novos esquemas, permutando, deslocando, condensando fatos e conflitos exóticos (convencionais na esfera da FC, mas absolutamente originais na esfera do mainstream) (BRAS, 2011, p. 29).

Tal intento se realiza nos contos aqui comentados: artifícios ficcionais oriundos da ficção científica, como a criação de membros sintéticos e insetos robóticos, são aplicados sobre a tradição literária estabelecida (o mainstream, no dizer de Bras). Não se trata, conforme a sugestão do ensaio, de um movimento de apenas uma via: também são aplicados sobre os artifícios ficcionais próprios da ficção científica os recursos expressivos, a tessitura textual que experimenta com novas possibilidades estéticas – ainda, notemos, portadora de bastante do espírito modernista do *Macunaíma* de Andrade a servir de orientação.

Trata-se de um ponto delicado, que necessita de maior exploração sob pena de promover um perigoso mal-entendido, segundo o qual o cuidado com a forma é atribuído ao domínio da tradição literária estabelecida e estranho à ficção científica.

Pelo contrário, os contos de Bras e as sugestões de seu ensaio são marcadas por especificidades avessas a uma tal generalização. Refere-se, como aqui tem sido reafirmado de diversas maneiras, à estética modernista, ou, melhor, a um novo manejo dela. Um manejo que pretende, entre outras coisas, levá-la a um novo lugar, no qual novos temas aguardam para serem explorados. O novo lugar, virtualmente alienígena à literatura brasileira institucionalmente considerada como tal, é a ficção científica e suas potencialidades latentes.

Realiza-se um tipo de renovação: se a rapsódia responde, dentro dos parâmetros modernistas brasileiros, à desenfreada urbanização, os contos de Bras transfiguram ficcionalmente os arredores imediatos – já não os mesmos que Mário de Andrade tinha diante de si. Diante da acentuada participação do eletrônico e do digital na cultura contemporânea, do avanço nas próteses corporais e da especulação acerca das consequências futuras possíveis, Macunaíma se faz um ciborgue.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de (1985). *O guarani*. 10.ed. São Paulo, Ática.
- _____. (1979). *Iracema*. Edição crítica de M. Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- _____. (1981). *Ubirajara*. 7.ed. São Paulo: Ática.
- ANDRADE, Mário de (2016). *Macunaíma*. São Paulo: Ateliê.
- BARBOSA, João Alexandre (1996). *A biblioteca imaginária*. São Paulo: Ateliê.
- BOSI, Alfredo (2015). *História concisa da literatura brasileira*. 50.ed. São Paulo: Cultrix.
- BRAS, Luiz (2014). “Cabeças trocadas”. In: _____. *Pequena coleção de grandes horrores*. São Paulo: Circuito.

_____ (2014). Máquina Macunaíma. In: _____. *Pequena coleção de grandes horrores*. São Paulo: Circuito.

_____ (2013). *Máquinamacunaíma*. São Paulo: Edição do autor.

_____ (2011). *Muitas peles*. São Paulo: Terracota.

MARTINS, Wilson (2002). *A ideia modernista*. Rio de Janeiro: TopBooks.

SUVIN, Darko (2016). *Metamorphoses of science fiction*. Bern: Peter Lang.

04

**MINICONTO E ABJEÇÃO:
A PASSAGEM DE FRONTEIRAS**

Mariana Silva Franzim (UEL)

*Recebido em 22 mai 2018.**Aprovado em 27 ago 2018.*

Mariana Silva Franzim é Graduada em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Londrina, especialista em Ilustração pela Universidade Norte do Paraná, Mestra e Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina. Docente nos cursos de graduação em Artes Visuais, Design e Arquitetura na Universidade Norte do Paraná, Universidade Anhanguera e Universidade Estadual de Londrina.

Resumo: No presente artigo iremos analisar a presença da abjeção no miniconto brasileiro contemporâneo. Refletiremos brevemente acerca da teoria do conto e do miniconto traçando um paralelo com o conceito de abjeção a partir de Julia Kristeva e Marcio Seligmann-Silva. A partir dessa reflexão, nos voltaremos para a análise da presença abjeta no miniconto “Os inocentes” de Rubem Fonseca e no texto “Ele canta” de Nuno Ramos. Por fim buscaremos demonstrar a pertinência entre o conteúdo da abjeção e a forma do miniconto.

Palavras-chave: Insólito; Miniconto; Abjeção; Rubem Fonseca; Nuno Ramos.

Abstract: In the present paper we will analyse the presence of abjection in Brazilian flash fiction. We

will reflect on the theory of the short story and the flash fiction drawing a parallel with the concept of abjection from Julia Kristeva and Marcio Seligmann-Silva. From this reflection we will analyse the abject presence in the flash fiction “Os Inocentes” by Rubem Fonseca and in the text “Ele canta” by Nuno Ramos. In conclusion we will demonstrate the pertinence between the theory of the abjection and the form of the flash fiction.

Keywords: Unusual; Flash Fiction; Abjection; Rubem Fonseca; Nuno Ramos.

*“O belo é podre e o podre, belo pode ser. Ambos pairam na cerração e na imundície do ar”
(William Shakespeare/Macbeth)*

No presente trabalho nos propomos a analisar comparativamente dois textos de autores brasileiros que não são comumente atrelados à literatura fantástica: Rubem Fonseca e Nuno Ramos. Conforme atestaremos ao longo da nossa reflexão, pontos centrais do fantástico contemporâneo podem ser problematizados a partir de determinados textos dos autores em questão.

Remo Ceserani, em *O Fantástico* (2006), ao apresentar uma breve história da análise crítica dedicada ao fantástico entendido enquanto forma literária iniciada no século XIX, mostra duas principais tendências críticas. A primeira, tendo como principal representante o estruturalista Tzvetan Todorov, chega a uma definição fechada do fantástico enquanto gênero, tendo como principal parâmetro para análise elementos intratextuais. Contraposta a esta, e aqui representada por Irène Bessière, há outra vertente crítica exposta por Ceserani. Essa, mais aberta, postula que o fantástico, enquanto forma ou modo, abarca uma ampla gama de

gêneros, não se restringindo a limitações regionalistas ou de época. Irène Bessière (*Apud* CESERANI, 2006) entende que não há uma linguagem fantástica por excelência, sendo assim, esta pode estar presente no seio de diversas outras linguagens. Sua existência seria afirmada pelo seu poder de desconstrução discursiva concebida a partir da ambiguidade. A autora afirma que

este elemento de desconstrução e de inversão comporta a ideia de que, diferente da narração maravilhosa, iluminista ou onírica, não se pode relacionar a narração fantástica ao universo, pois ela priva de cada significado fixado todos os símbolos [...] A narração fantástica é tética; ela enuncia a realidade daquilo que representa: condição própria da narração que intui o jogo do nada e do excesso, do negativo e do positivo. (BESSIÈRE *Apud* CESERANI, 2006, p.65)

Bessière não concorda com a tomada do fantástico enquanto linha divisória entre gêneros, mas o compreende “pela via da falsidade obscurecida, o lugar de convergência da narração tética (romance dos *realia*) e daquela não tética (maravilhoso, fábula de magia)” (BESSIÈRE *Apud* CESERANI, 2006, p.65). A autora contradiz a concepção que toma o fantástico redutivamente como o negativo do racionalismo iluminista. O fantástico seria conjugador de elementos opostos, não figurando a divisão, mas sim a

polivalência dos signos intelectuais e culturais. (...) O fantástico põe em relevo a distância constante do sujeito do real e por isso ele está sempre ligado às teorias sobre o conhecimento e às crenças de uma época. (...) o fantástico assinala a medida do real através da desmedida. O ceticismo que só marca a intimidade da razão e da desrazão é o

ingrediente obrigatório do imaginável (BESSIÈRE *Apud* CESERANI, 2006, p.65).

Ceserani aponta que a tomada de Bessière do fantástico, enquanto modo literário, permite que este se liberte de uma delimitação temporal e possa ser identificado de maneira persistente ao longo da história da literatura. Neste trabalho iremos adotar esta segunda concepção, na qual o fantástico, entendido como modo e não como gênero, pode ser identificado em diversas obras a partir de certas similaridades que as aproximam. Entender o fantástico enquanto modo nos permite analisar obras de autores que tradicionalmente não são vinculados ao fantástico enquanto gênero, isto posto, introduziremos os autores que figuram o centro da atual investigação.

Rubem Fonseca, mineiro nascido em 1925, publica seu primeiro livro de contos em 1963. Ao longo de sua carreira produz contos, minicontos, crônicas e romances e com o passar dos anos sua obra continua atual:

Observando os caminhos tomados pelo Brasil a partir da década de 60, em que a esperança no milagre da industrialização provocou o inchaço das cidades e a geração de legiões de excluídos que rapidamente se tornaram marginais, é possível dizer que a literatura de Fonseca evidencia o próprio desenvolvimento da violência urbana no país (PELLEGRINI, 1999), indo além da temática da pobreza ao mostrar, de forma mais ampla, a vida oprimida e automatizada de qualquer classe social das cidades de homens sem nome. (GONÇALVES, 2006, p.12)

Petar Petrov reconhece três linhas temáticas na obra de Fonseca:

a da alienação generalizada, tanto dos “miseráveis sem dentes”, como dos da camada à qual pertence

a “gente fina e nobre”; a da violência exacerbada, exercida tanto pelo poder instituído como pelos marginais; a das sexualidades ilegítimas, nas suas várias manifestações, com a incidência da prostituição e da homossexualidade. (PETROV, 2000, p. 89 *apud* Apud GONÇALVES, 2006 p.14)

Da obra do autor selecionamos o conto “Os inocentes”, que aparece na obra *Lucia McCartney*, publicada pela primeira vez em 1969. O livro apresenta uma seleção de contos que possuem uma linguagem irônica e dura que se assemelha à das manchetes de jornais e se direciona às angústias cotidianas de forma ácida e incisiva. “Os inocentes” é composto por pouco mais trinta linhas nas quais o autor emprega recursos que remetem aos movimentos de uma câmera cinematográfica e apresenta ao leitor uma cena onde um cadáver surge estendido aos olhos dos banhistas na areia da praia.

Nuno Ramos, nascido em São Paulo em 1960, é um artista que explora múltiplas linguagens: desenho, pintura, escultura, instalação, vídeo e a escrita. *O pão do corvo*, lançado em 2001, apresenta uma coletânea de estranhas narrativas curtas. O texto aqui analisado, “Ele canta”, publicado na obra em questão, não se desenvolve através da narração das ações de diferentes personagens, mas sim na apresentação de um estranho e enigmático corpo. O leitor é guiado através deste corpo a partir de desconexas e ambíguas caracterizações que impedem que criemos uma imagem completa e definida a respeito da identidade do corpo descrito. A crítica de Pádua Fernandes (2004) denota a dificuldade de definição do caráter das narrativas que compõem a obra citada:

Nuno Ramos – um dos grandes artistas plásticos e poetas brasileiros – lançou seu segundo livro

de poesia, abstrusamente classificado na ficha catalográfica como ‘ficção brasileira’. Bernardo Carvalho, em sua coluna no jornal *Folha de S. Paulo*, conseguiu enxergar contos na prosa poética desse livro; não sei que romances veria em *Pequenos poemas em prosa* de Baudelaire... Chega de apropriações indébitas de gênero: *O pão do corvo* (São Paulo: Editora 34, 2001) é um livro de poesia como o anterior *Cujo* (Editora 34, 1993), também escrito em prosa. Não sei a quem atribuir a apropriação, que certamente não fará diferença alguma no destino da obra no mercado; contudo, fato é que, na *Folha de S. Paulo*, Nuno Ramos publicou anteriormente um dos textos desse livro, ‘Ele canta’, em prosa como todos os outros, como poema. Ademais, não fosse poesia, o livro seria uma obra filosófica, e não ficção. (FERNANDES, 2004, p.137)

A crítica de Fernandes expõe a fragilidade das fronteiras no momento da tentativa de definição de um texto de caráter ambíguo. O descompasso entre as definições apresentadas pelo autor e por diferentes críticos demonstra que o texto resiste, de alguma forma, a cada uma das categorias a ele vinculadas. À primeira vista “Ele canta” parece possuir todos os requisitos para ser classificado enquanto um conto curto ou, como algo paradoxal, como “miniconto extenso”.

Ao nos lançarmos à análise de um texto curto, percebemos logo de início a dificuldade da definição do miniconto enquanto forma literária. Uma teoria voltada para o estabelecimento do miniconto como gênero parece ainda estar em elaboração. Nas análises do miniconto, percebemos a busca da teoria do conto na tentativa de compreender e estabelecer aproximações e fronteiras entre a forma

mais extensa e a mais curta da narração. Por conta disto, quando necessário, iremos nos apropriar de textos teóricos dedicados ao conto em busca de suporte para lidarmos também com o miniconto. Alfredo Bosi em *O Conto Brasileiro Contemporâneo* destaca o lugar do conto na literatura contemporânea:

Posto entre as exigências da narração realista, os apelos da fantasia e as seduções do jogo verbal, ele tem assumido formas de surpreendente variedade. Ora é o quase-documento folclórico, ora a quase-crônica da vida urbana, ora o quase-drama do cotidiano burguês, ora quase-poema do imaginário às soltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa voltada às festas da linguagem (BOSI, 2002, p.7)

Na fala de Bosi percebemos que mesmo o conto assume uma pluralidade de formas e tem como característica a multiplicidade de temas. O miniconto encontra destaque na produção contemporânea brasileira na década de 1990 na produção de autores como Dalton Trevisan. Miguel Vieira, em *Origens do miniconto brasileiro contemporâneo* (2015), destaca entre os principais nomes da escrita do miniconto brasileiro contemporâneo autores como Fernando Bonassi, Ivana Arruda Leite, João Gilberto Noll, Marina Colasanti e Verônica Stigger.

Encontrar diversas denominações para os textos curtos em prosa, tal qual miniconto, microconto, microrrelato, ou poema em prosa, atesta a dificuldade da categorização de tais produções em um gênero fixo e bem definido. Ao resistirem à classificação exata, esses textos apresentam um desafio para o crítico e para o teórico, que se colocam no trabalho de atestar as dessemelhanças entre o texto analisado e as delimitações dos gêneros já bem definidos,

aos quais o miniconto parece nunca se adequar. O trabalho de análise nesse sentido se torna um trabalho de negação, de apontar todos os motivos pelos quais o miniconto escapa dos moldes pré-estabelecidos e demanda algo para além da simples definição de gênero. Marcelo Spalding, em *Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século e a Reinvenção do Miniconto na Literatura Brasileira Contemporânea* (2008) comenta a respeito desta dificuldade: “estudar positivamente o conto é sempre um grande problema devido às suas tênues fronteiras, e, como esse estudo lida com um limite estético, tal problema se torna mais evidente” (SPALDING, 2008, p.10).

Sobre o assunto, Vieira (2015) questiona: “Mas é algo, mesmo, indispensável para o miniconto, a divisão clara de procedimentos de gênero? Ou seria a hibridação um passo adiante dessa forma de textualidade, seu tom de genuinidade específica?” (p.78). O caminho apontado por Miguel Vieira nos parece até então o mais adequado, visto que, ao enquadrar determinado texto em uma definição fechada de gênero, o encerramos em uma gaveta. Encontrar uma única categorização que viesse a servir a todos os minicontos e desse conta de elucidar sua construção formal seria uma maneira de aniquilar a potência da hibridação, visto que boa parte da força de um bom miniconto parece residir justamente na ambiguidade. Justamente a ambiguidade parece ser um ponto comum encontrado entre minicontos dos mais diversos autores. A concisão exigida pela forma curta acaba por criar espaços vazios que serão preenchidos pelo leitor. Isto posto, podemos afirmar que, em uma forma de narração sucinta, as imagens e sentidos são estabelecidas tanto por aquilo que é dito quanto pelo não dito. Os

vazios do texto são repletos de significação e potência. “Ele canta” exemplifica essa questão. Toda a força de estranhamento reside na ausência de definição do corpo apresentado no texto. Lemos uma descrição de algo que nunca saberemos o que é. O narrador nos priva de um nome, de uma espécie. Cada frase que se segue despeja sobre o leitor uma série de informações que acaba por afastá-lo cada vez mais do ponto-chave: o que é esse corpo? Quanto mais sabemos dele, menos nos sentimos capazes de nomeá-lo, mais aumenta o vazio entre nós e ele.

Em um texto em que muito pouco é dito, sua força deve residir em determinados detalhes e estratégias que tomem o leitor de assalto. Já nas teorias do conto aparece a exigência de uma intensificação do fato narrado. A fim de alcançar o arrebatamento do leitor, o contista deve se valer de alguns artifícios. Cortázar (2004) analisa três categorias próprias do conto relacionadas aos seus efeitos no leitor: a significação, intensidade e tensão. A significação do conto está relacionada à ordem temática. Para pensar acerca do tema, Cortázar se propõe a ir até o momento anterior ao surgimento do conto. Para que um bom conto seja realizado é necessário que seu tema seja *excepcional*. O autor explica: “O excepcional reside numa qualidade parecida à do ímã; um bom tema atrai todo um sistema de relações conexas, coagula no autor, e mais tarde do leitor” (CORTÁZAR, 2004, p.154). Para Cortázar deve haver um “sequestro momentâneo do leitor” (CORTÁZAR, 2004, p.157), o qual se dá pelo o que o autor define enquanto *ofício do escritor* que produz os efeitos de intensidade e tensão. A intensidade tem a ver com a eliminação de tudo aquilo que excede ao essencial da trama e está diretamente relacionada à ação. A tensão é outra ordem de

intensidade e se liga a uma aproximação lenta da situação central e à criação de uma certa atmosfera. No miniconto, porém, não há espaço para tal lentidão, o autor necessita encontrar meios para instaurar a tensão logo nas primeiras palavras.

Ceserani (2006) busca em Roger Caillois uma definição do fantástico como a manifestação de

um escândalo, uma laceração, uma irrupção insólita, quase insuportável, no mundo da realidade [...] O fantástico é, assim, ruptura da ordem reconhecida, irrupção do inadmissível dentro da inalterável legalidade cotidiana, e não substituição total de um universo real por um exclusivamente fantasioso (CAILLOIS, *Apud* CESERANI, 2006, p.47).

Caillois entende como procedimento central do fantástico a *aparição*. O autor define que só é possível a manifestação do fantástico em um universo previsível e banal, tido como salvo de qualquer espécie de mistério. Nesse universo, subitamente ocorre a manifestação do inadmissível, tal *aparição* é aquilo “que não pode aparecer, mas aparece” (CAILLOIS, *Apud* CESERANI, 2006, p.47). Partindo do estudo de Caillois, Louis Vax propõe o *inexplicável* como central na formulação do fantástico. Assim introduz a noção do “‘conflito’ entre ‘real’ e ‘possível’; introduz enfim a ideia de que o fantástico contém em si um forte elemento de ‘sedução’” (CESERANI, 2006, p.47).

Em “Os inocentes” o leitor já é tomado de surpresa nas primeiras linhas do texto, quando algo de incomum se revela: “O mar tem jogado na praia pinguim,/ [tartaruga gigante, cação, cachalote./ Hoje: mulher nua” (FONSECA, 1999, p.171). O mesmo acontece em “Ele canta”, a curiosidade do leitor é ativada logo nas

duas primeiras frases: “Não pode tocar. Acho que ainda está mole e vivo” (RAMOS, 2001, p.13). A tensão está relacionada àquilo que é interno à narrativa. Cortázar liga as duas categorias, intensidade e tensão, afirmando que ao elaborar um bom conto é necessário “escrever tensamente, mostrar intensamente” (CORTÁZAR, 2004, p.159). O ficcionista deve escrever tendo em vista a criação da atmosfera e de determinadas situações ao mesmo tempo em que deve mostrar apenas aquilo que esteja diretamente ligado à ação. A fim de refletir acerca de uma construção textual na qual a narração e a ação devam coincidir tanto quanto possível, tendo em vista gerar um abalo no leitor a partir de uma linguagem sucinta, tomamos emprestado o que escreveu Alexandre Eulálio ao analisar a produção do contista mineiro Murilo Rubião (1916 – 1991):

Na linguagem, esse elemento monstruoso se insinua pé ante pé, através da deformação cuidadosa da frase corrente, cuja sobriedade ostensiva vai sendo aos poucos desgastada pelo sinônimo raro, pelo termo técnico, pela palavra exata demais, que abrem na oração aparentemente sem recursos a trilha para o elemento insólito. A dosagem sábia dessas mutações quase imperceptíveis pode acelerar-se até à mesma explosão da frase. Colocando em questão a própria univocidade vocabular e conceitual, acaba por desmembrar o raciocínio lógico com o mesmo minucioso furor frio do menino que destroça um inseto – primeiro uma asa, depois uma pata, depois uma antena – até que o raciocínio ‘roto, baço, vil’ sucumbe de vez. (EULÁLIO, 1965, p.3)

A bela imagem do destroçar um inseto pode também funcionar como metáfora do trabalho empreendido por Rubem Fonseca em seus

minicontos. Rachel Gonçalves, em sua dissertação “Pequenas criaturas e o efeito do real: a estética da crueldade em Rubem Fonseca” (2006), caracteriza seu texto enquanto “cru, sintético e brutal” (GONÇALVES, 2006, p.9). A escrita de Fonseca acaba por produzir um efeito único no leitor, que, após a leitura, se vê tomado por um estranho incômodo gerado pelo texto. A fim de elucidar o efeito gerado por uma boa narrativa curta, podemos resgatar o comentário de Cortázar: “Os contos dessa espécie incorporam-se como cicatrizes indeléveis em todo leitor que os mereça: são criaturas vivas, organismos completos, ciclos fechados, e respiram. *Eles respiram, não o narrador*” (CORTÁZAR, 2004, p.235 - grifo do autor).

A afirmação de Cortázar aponta para uma característica muito específica das narrativas curtas: a viscosidade. Obras como a de Fonseca e a de Nuno Ramos apresentam uma construção formal e temática que atingem em cheio o leitor. Não há como se manter impune após a leitura de suas obras. Mesmo depois de fechadas as páginas do livro, algo de incômodo parece ter se arrastado das letras impressas em direção ao leitor e o acompanha indefinidamente. Para refletirmos acerca do estranho efeito causado pelos recursos empregados nos textos desta categoria, iremos buscar as teorias acerca da abjeção.

Já no final do século XVIII, Friedrich Schiller constata que “é um fenômeno geral na nossa natureza que aquilo que é triste, terrível e até horrendo nos atraia com irresistível fascínio; que nos sintamos repelidos e atraídos com a mesma força por cenas de dor e de terror” (SCHILLER, *Apud* ECO, 2007, p.279). Umberto Eco, em *A História da Feiura* (2007), enumera os horrores que vemos no nosso cotidiano: imagens da fome, violência urbana, atos de terrorismo,

cenas de guerra, do holocausto e conclui que nesses casos estamos frente ao feio moral e físico, situações nas quais:

Nenhuma consciência da relatividade dos valores estéticos elimina o fato de que, nestes casos, reconhecemos sem hesitação o feio e não conseguimos transformá-lo em objeto de prazer. Compreendemos então porque a arte dos vários séculos tem voltado com tanta insistência a representar o feio. Por mais marginal que seja, sua voz tenta recordar que há neste mundo algo de irreduzível e maligno. (ECO, 2017, p.436)

É justamente esta a temática que povoa a obra de Rubem Fonseca:

Na linha que Antonio Candido e Alfredo Bosi denominaram *realismo feroz* (BOSI, 1975), Fonseca vale-se de dicção rápida e traço forte para mostrar de forma incisiva, seca e dolorosa a brutalidade que se apresenta de diversas formas nos países subdesenvolvidos e tecnocratas: revela-se em sua prosa de ficção a miséria econômica, as explosões violentas de vingança do marginal, a busca pela sobrevivência, o apagamento da individualidade que cede lugar às máscaras sociais, à reificação do indivíduo. (GONÇALVES, 2006, p.8)

Tais temáticas nos remetem àquelas exploradas através das teorias da abjeção. Em *O local da diferença* (2005), Márcio Seligmann-Silva analisa a estética do sublime, da abjeção e do papel da dor na arte contemporânea. A partir dessa obra é possível notar a maneira pela qual as teorias do sublime foram subvertidas através do tempo resultando em uma estética do abjeto. A noção da abjeção, tal como é teorizada pela psicanalista Julia Kristeva (1980), se faz fundamental para a análise da produção das artes visuais e da literatura contemporânea.

Conforme aponta Seligmann-Silva, é possível encontrar já em Aristóteles o início de uma reflexão sobre o tema em questão. O filósofo já afirmava que “das coisas cuja visão é penosa temos prazer em contemplar a imagem quanto mais perfeita; por exemplo, as formas dos bichos mais desprezíveis e dos cadáveres” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.31). Seligmann-Silva aponta, a partir da teoria do filósofo iluminista alemão Moses Mendelssohn (1729 - 1786), “a importância do abalo que a obra de arte deveria gerar no seu receptor” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.36). A perda dos sentidos gerada no espectador deveria atuar “como um desvio da norma e como algo que nos leva para fora de nós mesmos; algo para o qual ‘não temos palavras’” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.35). Essa noção nos remete diretamente aos efeitos que Cortázar exige do bom conto.

Seligmann-Silva percebe que a partir da modernidade o abalo gerado pela obra de arte se relaciona diretamente com a condição do homem:

o homem moderno é o homem que deseja, vale dizer: que não é capaz de fechar a ferida aberta no seu corpo com a separação da ‘natureza’. A arte passa aos poucos a ser o campo do novo e do *chocante*; nela concretiza-se a busca de um abalo que é gerado por aquilo que não tem limites, [...] O campo da arte moderna estende-se cada vez mais – desde o final do século XVIII, ou seja: desde o Romantismo – entre o ‘grito’ de dor diante do real-como-morte e o silêncio: reflexo da incapacidade de se abarcar o mundo de modo conceitual. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.36-37)

Deslocada a condição do homem moderno para o contemporâneo, tal noção expressa por Seligmann-Silva nos

remete ao tratamento temático de Fonseca, destacado por Hélio Pólvora, voltado para o “homem contemporâneo em todos os seus apocalipses, desenraizado geograficamente, varrido pelas mudanças sociais, políticas e econômicas ainda não sedimentadas inteiramente em todas as suas consequências” (PÓLVORA, 1971, p.38-39).

A principal teórica a debruçar-se sobre o conceito do abjeto é a psicanalista Julia Kristeva na obra *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection* (1980). A partir desta é definido que “o abjeto não é o objeto, é uma espécie de primeiro não-eu, uma negação violenta que instaura o eu; trata-se em suma de uma fronteira” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.36). A fim de compreender a delimitação do conceito de abjeção é interessante buscar as aproximações e dessemelhanças apontadas por Seligmann-Silva entre o sublime e o abjeto, sendo este último considerado

um não-sentido que nos oprime – assim como o sublime é um sobre-sentido que nos escapa. Diferente do sublime, a manifestação privilegiada do abjeto é o cadáver [...] A abjeção, não obstante, assim como o sublime também está intimamente ligada à falta: ela revela a falta como fundadora do ser; e, ainda, tal como o sublime, ela nos amedronta [...] Como o sublime, também o abjeto é uma manifestação de uma ausência de limite – mas diferente dele, a abjeção representa esse não-limite, por assim dizer, ‘para baixo’. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.39-40)

Considerando que ambos os conceitos referem-se ao inominável e ao sem-limites, é possível notar seu distanciamento ao perceber que o sublime está ligado ao espiritual “e o abjeto ao corpo.

Ambos são conceitos de fronteira marcados pela ambiguidade e que nos abalam: o abjeto nos remete para baixo – cadáver, vem do latim *cadere*, cair: um corpo que cai.” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.40 - grifo do autor). O autor também destaca que a função das manifestações do abjeto nas artes seria a de “violentar os limites – os tabus [...] Uma das características marcantes dessa arte abjeta seria o *voyeurisme*” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.40 - grifo do autor). Tanto no texto selecionado de Fonseca quanto no de Nuno Ramos, o narrador assume uma posição semelhante a do *voyeur*, carregando o leitor com ele. Ao acessar o texto são apresentados ao leitor os pormenores vislumbrados por um olhar que percorre curiosamente a superfície de um corpo.

Seligmann-Silva define “a teoria do abjeto como escritura do corpo enquanto elemento central da nossa contemporaneidade” (2005, p.42). Definir a presença do corpo na arte como suporte para a fruição estética faz com que alcancemos o contrário do anunciado por Gotthold Ephraim Lessing em *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia* (1766), obra que delimita a representação da dor enquanto um limite para que uma escultura fosse considerada ou não uma obra de arte. Se antes o extremo, o chocante e o asqueroso estavam situados fora do campo das artes “*agora o extremo é a regra [...] o que conta agora é justamente o anti-ilusionismo do asqueroso como realidade tout court*. Ele bloqueia a nossa imaginação, mas estimula a nossa reflexão” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.42-43 - grifo do autor). Distante dos limites estabelecidos pela noção de Belo renascentista e em consequência da mudança de paradigma iniciada com a estética do sublime,

a verdade parece residir agora no trauma: no corpo como anteparo dessa ferida; num corpo-cadáver que é visto como uma protoescritura que testemunha o trauma. Nessa nossa cultura fascinada pelo trauma estabelece-se uma nova ética e estética da representação. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.43 - grifo do autor)

A obra de Rubem Fonseca se enquadra nesta nova estética, visto que o autor

toca nas dores humanas mais profundas; acredita que o papel do escritor seja justamente desvelar aquilo que incomoda, aquilo que agride ao ser posto no centro da cena. Diante disso, é possível dizer que a brutalidade é tanto tema quanto opção estética de Fonseca; a violência não está somente na matéria narrada, mas também na própria forma de narrar, que é crua, sintética, desprovida de supérfluos e comentários moralizantes, edificantes. (GONÇALVES, 2006, p.8-9)

O abjeto propõe um apagamento de fronteiras, uma inquietação causada pela negação da forma, pela deformação. A ambiguidade expressa nos temas abjetos pode estabelecer uma ponte com a ambiguidade formal do miniconto, por exemplo: a forma através da qual o miniconto “Os inocentes” é estruturado se assemelha à poesia, reforçando o caráter ambivalente do miniconto enquanto gênero. O tema da morte ora é acentuado, ora atenuado. Primeiramente o autor joga uma lente de aumento sobre o cadáver, nos apresentando cada um dos pormenores físicos da superfície do corpo em putrefação de maneira crua e direta. Em seguida todo o horror da imagem lentamente construída do cadáver é suavizado de maneira irônica que beira o humor com a

chegada em cena da família que se regozija a ocupar, sem saber, o espaço deixado pelo corpo putrefato recém-carregado. A agilidade característica do miniconto não se apresenta neste caso. Ao invés de uma ação rápida, nós temos uma apresentação lenta. Ao invés do *fast-forward* temos a impressão de ver a cena através das lentes de uma câmera congelada, em *close*, fechada no corpo. Depois da retirada do corpo da praia, o tempo se acelera e rapidamente o local é tomado por uma infinidade de pessoas e, finalmente, pela família que passará a ocupar o lugar do corpo. Gonçalves comenta a respeito da estratégia do autor:

A escolha dos narradores ilustra a maneira como o autor é sintético na construção dos contos: [...] a história corre sem que haja uma voz exterior à trama a interpretar e comentar os fatos. É como se eles acontecessem por si próprios, diante do leitor, em tempo real, com a ficção assumindo um caráter performativo. É o que Hélio Pólvora (1971) chama de ‘coisa acontecendo’. (2006, p.66)

Algo semelhante se passa em “Ele canta”. Atestamos uma narração que se desenrola no tempo presente da ação do olhar do narrador, como pode ser visto no seguinte trecho: “No final da tarde, quando está mais fresco, os parasitas sobem até lá. Pode reparar. Estão lá agora, comendo a polpa de cal e de cinza” (RAMOS, 2001, p.13). O narrador parece não ter tempo para avaliar as informações que apresenta ao leitor, está tão desamparado quanto nós frente a algo inominável. Durante a leitura assumimos o lugar de testemunha, somos postos frente a frente com algo inefável, que não pode ser falado, mas apenas mostrado, assim como tudo aquilo que é abjeto. Fernandes compara a obra plástica

de Nuno Ramos, repleta de materiais orgânicos, e sua obra escrita: “Em seus poemas, ele canta materiais análogos ao que emprega em sua obra plástica com efeito oposto, porém: escrita a matéria, ela torna-se no inorgânico, no desarticulado, no inanimado; a palavra, pois, rebaixa, ultraja” (FERNANDES, 2018, p.138).

Através da tentativa de circundar o inominável a partir da escrita podemos retornar à teoria do fantástico. Roas se apropria de uma sentença de Bioy Casares, que define de forma belíssima a condição do texto fantástico: “Na borda das coisas que não compreendemos plenamente, inventamos contos fantásticos para aventurar hipóteses ou para compartilhar com outros as vertigens da nossa perplexidade” (CASARES, *Apud* ROAS, 2014, p.89). Perplexidade esta direcionada à nossa própria realidade. Bessière afirma que

o fantástico dramatiza a constante distância que existe entre o sujeito e o real [...] fato de que sua ocorrência, positiva ou efetiva, apareça questionada explícita ou implicitamente, apresentada como transgressora de uma noção de realidade enquadrada dentro de certas coordenadas histórico-sociais muito precisas. (*Apud* ROAS, 2014, p.47)

Roas conclui que o fantástico, permanecendo no tempo através de suas modificações formais e temáticas, “é literatura pós-moderna” (ROAS, 2014 p.106). O autor afirma que o conflito continua a constituir o centro do modo narrativo, mesmo levando em consideração as novas concepções acerca da realidade. Roas afirma: “Os autores atuais se valem do fantástico não apenas para denunciar a arbitrariedade de nossa concepção do real, mas

também para revelar a estranheza do nosso mundo” (ROAS, 2014, p.106). Por fim, o autor conclui:

o mundo da narrativa fantástica contemporânea continua sendo nosso mundo, e nós continuamos nos vendo representados no texto. Nossos códigos de realidade [...] não apenas deixam de funcionar quando lemos textos fantásticos, como também atuam sempre como contraponto, como contraste de fenômenos cuja presença impossível problematiza a ordem precária ou a desordem em que fingimos viver mais ou menos tranquilos. (ROAS, 2014, p.108)

Jorge Schwartz afirma que o acontecimento fantástico

vive apenas através da linguagem. Sua existência [...] é puramente linguística, criando assim um paradoxo em relação com mundo real que a constitui. Fundamentado num universo empírico, sobrevive apenas na dimensão da escritura, tornando-se paradoxal pela sua capacidade de nomear aquilo que é e *não é* ao mesmo tempo. (1981, p.54-55 - grifo do autor)

A fim de dar conta de tal tarefa, o escritor do fantástico necessita empregar uma série de recursos linguísticos. Ao analisar os contos fantásticos, Roger Bozzetto (*Apud* ROAS, 2014), David Roas (2014), Remo Ceserani (2006) e Rosalba Campra (*Apud* ROAS, 2014) percebem o uso recorrente de uma série de ferramentas literárias que permitem a apropriação do irreal no interior do texto. Cada um desses autores construiu uma categorização dos elementos formais recorrentes no gênero. Rosalba Campra (*Apud* ROAS, 2014) está entre os autores que buscaram estabelecer uma diferenciação entre os textos fantásticos, tradicionais e contemporâneos, tendo como

foco a reelaboração da linguagem. A autora delimita a transgressão linguística como elemento do fantástico. Campra afirma que houve uma importante mudança na linguagem fantástica a partir do século XX:

a passagem do fantástico como fenômeno da percepção (em que o componente semântico domina), próprio do século XIX, ao fantástico como fenômeno da escrita, da linguagem. Um predomínio do nível verbal que está diretamente relacionado com uma tendência geral do contexto literário. (*Apud* ROAS, 2014, p.72-73)

A impossibilidade de verificação empírica do evento insólito nos remete de volta a Roas, quando este afirma que as manobras literárias do conto fantástico visam anunciar o indizível, a alteridade, porém,

sem poder enunciá-lo [...] e por isso se converte em uma forma de oposição social subversiva que se contrapõe à ideologia do momento histórico em que se manifesta. O fantástico revela as relações problemáticas que se estabelecem entre a linguagem e a realidade, pois tenta representar o impossível. (ROAS, 2014, p.175)

Roas resgata em Bellemin-Noël a noção de uma “retórica do indizível” (BELLEMIN-NOËL, *Apud* ROAS, 2014, p.172), referente aos recursos narrativos necessários para dar conta, textualmente, do indescritível. Esta escrita marca o incrível, o excepcional. Já Roger Bozzetto (*Apud* ROAS, 2014, p.172) elenca uma série de “operadores de confusão”, configurados por recursos discursivos e temáticos “que intensificam a incerteza diante da percepção do fenômeno impossível” (BOZZETTO, *Apud* ROAS, 2014, p.172) e que são recorrentes na escrita do fantástico:

metáforas, sinédoques, comparações, paralelismos e expressões ambíguas do tipo ‘pensei ter visto’, ‘acho que vi’, ‘era como se’, assim como a utilização reiterada de adjetivos de forte conotação, como ‘sinistro’, ‘fantasmagórico’, ‘aterrorizante’, ‘incrível’ e outros desse mesmo campo semântico. (BOZZETTO, *Apud* ROAS, 2014, p.172)

Roas aponta que a utilização de tais recursos é chamada por Mellier de “fantástico da indeterminação” (ROAS, 2014, p.172). Como exemplo, o autor cita as construções impossíveis de Lovecraft:

O autor americano costuma recorrer a construções em oximoro ou paradoxo nas descrições dos seres e fenômenos sobrenaturais que povoam seus contos: ‘arquitetura obscena’, ‘ângulos obscenos’, ‘antiguidade maléfica’, ‘campanários leprosos’, ‘pestilentastempestades’, ‘concertonauseabundo’... Sintagmas que sugerem algo impossível em nossa realidade por meio de substantivos e adjetivos que, de forma independente, correspondem a objetos e propriedades provenientes dessa realidade. (ROAS, 2014, p.174)

Por fim, podemos concluir que tanto no texto de Rubem Fonseca quanto no de Nuno Ramos encontramos uma temática da abjeção. O texto de Fonseca apresenta uma narração em prosa diagramada de maneira a se assemelhar a um poema. Já o texto de Nuno Ramos é enquadrado enquanto poema, tanto pelo autor quanto pela crítica, mas é diagramado de maneira semelhante a um texto em prosa. A partir destas reflexões concluímos que a hibridação, a indeterminação, a ambiguidade e o apagamento das fronteiras tornam o miniconto um espaço privilegiado para a presença do tema da abjeção na literatura e se apresenta enquanto uma boa opção para demarcar tanto o texto de Rubem Fonseca, quanto o de Nuno Ramos.

REFERÊNCIAS

- BOSI, Alfredo (2002). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Ed. Cultrix.
- CESERANI, Remo (2006). *O fantástico*. Curitiba: UFPR.
- ECO, Umberto (2007). *História da feiura*. Rio de Janeiro: Record.
- EULALIO, Alexandre (1965). “Animais de estimação”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 23 ago. p.3.
- FERNANDES, Pádua (2004). “Ele cala: a poesia de Nuno Ramos”. *Rodapé*. São Paulo, 3, 137-144.
- FONSECA, Rubem (1999). *Lúcia McCartney*. São Paulo: Companhia das Letras.
- GODOY, Abilio M (2009). *Negatividade, fatalidade e aporia: uma visão trágica do mundo nos contos de Rubem Fonseca*. (Dissertação de Mestrado em Letras). Universidade de São Paulo. São Paulo.
- GONÇALVES, Rachel V. de M (2006). *Pequenas criaturas e o efeito de real: a estética da crueldade em Rubem Fonseca*. (Dissertação de Mestrado em Letras). Universidade Estadual Paulista. Araraquara, São Paulo.
- HOHLFELDT, Antonio Carlos (1988). *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado aberto.
- KRISTEVA, Julia (1980). *Pouvoirs de l’horreur: Essai sur l’abjection*. Paris: Éditions du Seuil.
- PÓLVORA, Hélio (1971). “Rubem Fonseca”. In: *A força da ficção*. Petrópolis: Vozes.
- RAMOS, Nuno (2001). “Ele canta” In *O pão do corvo*. São Paulo. 34.ed, p.13-14.
- ROAS, David (2014). *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp.
- SCHWARTZ, Jorge (1981). *Murilo Rubião: a poética do uroboro*. São Paulo: Ática.
- SELIGMANN-SILVA (2005). *O local da diferença*. São Paulo, 34.ed.
- SPALDING, Marcelo (2008). *Os cem menores contos brasileiros do século e a reinvenção do miniconto na literatura brasileira contemporânea*. (Dissertação de Mestrado em Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-africanas) -. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- VIEIRA, Miguel Heitor Braga (2015). “Origens do miniconto brasileiro contemporâneo”. *Revista Língua & Literatura*, 17, 66-80.

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 *Rúmino-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 Amilcar 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 Campra (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; Amilcar 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 Amilcar 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 esquarterado 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 arditosa, 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 espraia 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 (Amilcar 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 butique 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 butique 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 em 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 incumbe 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, destroçando, 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 descontraíu 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 esvaziamos 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 Amilcar 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, inculindo 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. Ouvei 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, Italo (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.

06

MERGULHANDO NO INSÓLITO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: UMA ANÁLISE DO CONTO “LEVIATÃ” (2018), DE CRISTHIANO AGUIAR

Daniele Aparecida Pereira Zaratín (UPM – Mackenzie)
Rodrigo de Freitas Faqueri (UPM – Mackenzie)

Recebido em 24 jun 2018.
Aprovado em 30 ago 2018.

Daniele Aparecida Pereira Zaratín é Doutoranda em Letras (UPM – Mackenzie) e bolsista dedicação exclusiva pela CAPES. Em parceria com Rodrigo de Freitas Faqueri, colaborou, em 2017, com o livro *Fantástico e seus arredores: figurações do insólito*, organizado por Maria Zilda da Cunha e Lígia Menna, publicando capítulo intitulado “Reverberações rubianas no fantástico brasileiro contemporâneo: um olhar sobre a escrita de Amílcar Bettega”. No mesmo ano, publicou artigo na Revista Contraponto (PUC-MG) intitulado “Borrão de Silviano Santiago: reflexões sobre a construção do espaço ficcional”. Em 2015, “La mujer que camina para atrás, de Alberto Chimal” foi o título de seu artigo publicado pelos Cadernos de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Participa, desde 2011, do grupo de pesquisa “Fantástico e Mitologismo: presença e limites na literatura latino-americana contemporânea”, coordenado pela Prof^a. Dr^a. Ana Lúcia Trevisan e financiado pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Seu foco de pesquisa abrange especialmente as literaturas hispano-americana e brasileira dos séculos XX e XXI. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9017594931294100>. E-mail: daniele_zaratin@yahoo.com.br

Rodrigo de Freitas Faqueri é Doutorando em Letras (UPM–Mackenzie). Em coautoria com Daniele Aparecida Pereira Zaratín, participou, em 2017, da publicação do livro *Fantástico e seus arredores: figurações do insólito*, organizado por Maria Zilda da Cunha e Lígia Menna, com o capítulo intitulado “Reverberações rubianas no fantástico brasileiro contemporâneo: um olhar sobre a escrita de Amílcar Bettega”. Em 2015, publicou o artigo intitulado “A desestabilização do (ir)real: leituras da narrativa contística de Rodrigo Rey Rosa” nos Cadernos de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Participa, desde 2014, do projeto de pesquisa “Encontros Interculturais na EaD: Narrativas de Vidas dos Diferentes Brasis”, coordenado pela Prof^ª. Dr^ª. Cielo Griselda Festino e financiado pela CAPES. Possui experiência em estudos da área de Letras, com ênfase em literaturas de língua espanhola, principalmente a centro-americana contemporânea, assim como em Estudos Culturais. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9695208949895236>. E-mail: rodrigofaqueri@hotmail.com

Resumo: Este artigo tem como objetivo principal trazer à luz o universo ficcional construído a partir de elementos insólitos no conto “Leviatã”, do paraibano Cristhiano Aguiar, presente em seu livro *Na outra margem, o Leviatã* (2018). Participante da antologia *Granta: Os melhores jovens escritores brasileiros* (2012), Aguiar apresenta, em sua última publicação, uma coletânea de contos ornamentados pela esfera do insólito em diversos aspectos. No conto analisado neste estudo, temos a experiência de Faustine ao ministrar oficina de texto numa comunidade de desalojados e de Natanael, escritor que relata a seus amigos a experiência de mergulhar no poluído rio Tietê em São Paulo. Com uma linguagem característica que remete ao universo insólito, ancorada na ambiguidade, o que provoca dúvida e hesitação, em um jogo constante entre o limiar da realidade e da ficção, utilizando-se muitas vezes de elementos

intertextuais, constrói-se dentro da narrativa um ambiente marcado pela presença de elementos urbanos contemporâneos que compõem o cenário da aparição do Leviatã. A partir dessa perspectiva, utilizamos como bases teóricas para a referida análise autores como Filipe Furtado, Remo Ceserani, David Roas e Irlemar Chiampi para corroborar os aspectos do universo insólito anteriormente assinalados.

Palavras-chave: Insólito; Intertextualidade; Leitor; Leviatã.

Resumen: Este artículo tiene como objetivo principal sacar a la luz el universo ficcional construido a partir de elementos insólitos en el cuento “Leviatã”, del paraibano Cristhiano Aguiar, presente en su libro *Na outra margem, o Leviatã* (2018). Participante de la antología *Granta: Os melhores jovens escritores brasileiros* (2012), Aguiar presenta, en su última publicación, una recopilación de cuentos ornamentados por la esfera del insólito en diversos aspectos. En el cuento analizado en este estudio, tenemos la experiencia de Faustine al ministrar un taller de creación textual en una comunidad de desalojados y de Natanael, escritor que relata a sus amigos la experiencia de zambullir en el contaminado río Tietê en São Paulo. Con un lenguaje característico que remite al universo insólito, basada en la ambigüedad, lo que provoca duda y hesitación, en un juego constante entre el límite de la realidad y de la ficción, utilizándose muchas veces de elementos intertextuales, se construye dentro de la narrativa un ambiente marcado por la presencia de elementos urbanos contemporâneos que componen el escenario de la aparición del Leviatã. A partir de esa perspectiva, utilizamos como bases teóricas para referida análisis, autores como Filipe Furtado, Remo Ceserani, David Roas e Irlemar Chiampi para corroborar los aspectos del universo insólito anteriormente señalados.

Palabras-llave: Insólito; Intertextualidad; Lector; Leviatã.

INTRODUÇÃO

Ao longo dos últimos anos é notável o aumento de jovens escritores que estão produzindo seus enredos em diálogo com as distintas vertentes do insólito ficcional. Cristhiano Aguiar é um desses escritores. Nascido na Paraíba em 1981, ele formou-se em Letras pela Universidade Federal do Pernambuco. Mudou-se para São Paulo há alguns anos, onde cursou seu Doutorado em Letras e trabalha como professor de Literatura na Universidade Presbiteriana Mackenzie.

Tem um texto selecionado para participar da primeira edição nacional da *Revista Granta* (2012), uma das mais renomadas publicações voltadas à literatura infanto-juvenil do Reino Unido e dos Estados Unidos, que reuniu narrativas dos “20 melhores escritores brasileiros” com menos de 40 anos. Em 2006, publica a coleção de contos *Ao lado do muro*. Em 2017, lança o estudo acadêmico *Espaços e narrativas ficcionais: uma introdução* e, no ano seguinte, o volume de contos *Na outra margem, o Leviatã*, que também permite sua leitura como novela, já que existem diversos elos que interconectam as narrativas.

Com personagens do meio intelectual, registro da vida contemporânea, sobretudo em São Paulo, mas também em outras cidades, como Recife, além do realismo do espaço urbano colocado em xeque pelo surgimento do elemento incomum, desestabilizador, *Na outra margem, o Leviatã* apresenta um panorama diferenciado da ambientação e construção narrativa presente na obra deste autor.

Nessa chave está o conto “Leviatã”, texto centrado em duas personagens (Faustine e Natanael), cujo enredo traz em sua

estrutura a bifurcação de histórias, pontos de vista, universos. O primeiro relato é o de Faustine, personagem que, ao chegar numa comunidade para ministrar oficina de texto, depara-se com o caos: pessoas amontoadas em igrejas e escolas, onde faltava tudo: “remédios, água, comida, assistência psicológica” (AGUIAR, 2018, p.94). Nesse ambiente de privação, ela mergulha em si, favorecendo o acontecimento do evento insólito. Já no segundo relato, conhecemos a história de Natanael, escritor e performer que deseja mergulhar no Rio Tietê como parte de uma experiência a ser narrada em seu futuro livro. Ao emergir do mergulho, ele se depara com a manifestação do insólito.

O “Leviatã” é, portanto, um conto que desafia o leitor a repensar os distintos discursos, as diferentes ambientações bem como propõe uma série de reflexões acerca dos limites entre realidade e imaginação, engajamento e descrença política, realismo e insólito. A partir desse enredo, analisaremos a composição do insólito ficcional e sua relação intertextual com outros textos. Para tanto, utilizaremos como referencial teórico os estudos desenvolvidos por Filipe Furtado, Remo Ceserani, David Roas e Mircea Eliade.

ALGUMAS PERSPECTIVAS TEÓRICAS DO INSÓLITO NA CONTEMPORANEIDADE

Especialmente a partir da segunda metade do século XX, houve uma ampliação significativa de teóricos que refletiram sobre o insólito ficcional, acrescentando importantes contribuições aos estudos dessa vertente literária. Na contemporaneidade, nomes como o de Filipe Furtado, David Roas e Remo Ceserani, por exemplo, ganham destaque justamente porque são pesquisadores que

buscaram, levando em consideração teorias anteriores, expandir horizontes interpretativos acerca das distintas manifestações do insólito na literatura, especialmente sobre o fantástico. A partir do que preconizaram esses estudiosos mais contemporâneos, destacaremos alguns pontos assinalados por eles que acreditamos contribuir para uma reflexão mais abrangente e enriquecedora do conto “Leviatã”, nosso objeto de análise.

O primeiro ponto sublinhado diz respeito à ambiguidade necessária ao relato do insólito. Partindo principalmente das reflexões propostas por T. Todorov em seu *Introdução à literatura fantástica* (1970), Filipe Furtado, em sua obra *A construção do fantástico na narrativa* (1980), analisa o insólito dando especial ênfase para a composição da “ambiguidade” necessária ao texto fantástico. Seguindo um caminho distinto ao trilhado por Todorov, quem propôs ser a “hesitação” elemento definidor do texto fantástico, o resultado da impossibilidade tanto da personagem quanto do leitor de explicar racionalmente o evento sobrenatural, Filipe Furtado argumenta que a “ambiguidade”, um dos traços caracterizadores do texto fantástico, reside na utilização estratégica da ambivalência da linguagem. Em suas palavras: “a primeira condição para que o fantástico seja construído é o discurso evocar a fenomenologia meta-empírica de uma forma ambígua e manter até o fim uma total indefinição perante ela” (FURTADO, 1980, p.36).

Para Furtado, a ambiguidade se ancora na construção ardilosa do texto, é interna a ele e não o resultado da postura hesitante da personagem e do leitor diante do fato insólito. Por essa perspectiva, ela se caracteriza como a causa e não a consequência

da hesitação de personagem e leitor diante do evento sobrenatural, como postulou Todorov. Dessa forma, temos tal postura hesitante por meio da plasticidade da linguagem e de artifícios linguísticos (reticências, mudança inesperada de pronomes, alternância de vozes e tempos verbais), pois o narrador constrói um relato ambíguo, verossimilhante, mas, ao mesmo tempo, movediço, ancorado na capacidade de duplicidade da linguagem e, por extensão, da própria realidade empírica.

Além da ambiguidade, outro aspecto fundamental para a configuração exitosa do texto insólito é a verossimilhança. Nas palavras de Furtado, “o verossímil supõe antes a sua simulação artificial, o seu falseamento furtivo, procurando levar a que a acção que cauciona pareça (e seja considerada sem resistência) algo que de facto não é” (1980, p.45). Apesar da ambiguidade ser um elemento significador do relato do insólito, a verossimilhança se configura como condição *sine qua non* para que ele exista, sendo ambiguidade e verossimilhança traços complementares e indissociáveis para a construção do insólito. Para que a verossimilhança ocorra efetivamente, é preciso que o narrador “dissimule” a construção de uma realidade crível para o leitor, prime pela atmosfera de veracidade do que está narrando, fazendo com que o leitor aceite o relato, mergulhe junto com ele na história e tenha sua percepção de realidade empírica desestabilizada por meio da manifestação do insólito.

Outro ponto central na construção do insólito ficcional diz respeito à “integração do leitor no mundo das personagens” (TODOROV, 2007, p.37). Por meio de conscientes e arditos jogos narrativos, o narrador do relato insólito explicita, muitas vezes,

o narratário do texto, cujo objetivo é o de aproximá-lo do leitor externo, fazendo com que haja certa identificação entre ambos, o que contribui para intensificar a inquietação do último diante da manifestação do insólito. No entanto, se por um lado o narrador do insólito utiliza distintos recursos para capturar o leitor externo em sua astuciosa trama ficcional, por meio de “mecanismos da surpresa, da desorientação e do medo” (CESERANI, 2006, p.71), por outro, ele lembra ao leitor, com frequência, “de que se trata de uma história” (CESERANI, 2006, p.69).

Além dos aspectos mencionados acima, a questão do medo também ganha destaque nas narrativas do insólito. Diversos teóricos trataram da possibilidade de personagem e leitor sentirem medo diante da provável ou efetiva manifestação do elemento insólito. Para Todorov, por exemplo, o fator medo deveria ser rejeitado em detrimento da hesitação e da dúvida do leitor (TODOROV, 2007, p.40-41). Entretanto, estudos posteriores reconsideraram essa argumentação e afirmam que as narrativas do insólito não devem se basear unicamente no efeito psicológico do medo, mas também não devem tampouco descartá-lo completamente, como preconizou Todorov. Um dos teóricos que se propuseram a refletir sobre o tema foi a pesquisadora brasileira Irlema Chiampi. Segundo ela, é válida a análise do medo produzido pelo insólito ficcional a partir de uma “[...] acepção intratextual, como efeito discursivo (um modo de...) elaborado pelo narrador, a partir de um acontecimento de duplo referencial (natural e sobrenatural)” (CHIAMPI, 1980, p.53), já que ele, completa a estudiosa, “é o temor do não-sentido: o leitor representado é a figuração da perplexidade diante de uma significação ausente” (CHIAMPI, 1980, p.55).

Ao tratar do mesmo tema, David Roas explica que existe certa plausibilidade em relacionar o medo aos relatos do insólito. Em sua obra *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico* (2011), o teórico espanhol faz a distinção entre dois tipos de medo. O primeiro deles é o “físico” ou “emocional”, o qual:

Tiene que ver con la amenaza física, la muerte y lo materialmente espantoso. [...] está presente en las obras literarias [...] donde se consigue atemorizar al lector por medios naturales [...]. Se trata de una impresión experimentada por los personajes que también se comunica – emocionalmente – al lector [...], y que es producto de lo que sucede en el nivel más superficial del texto, el de las acciones. (ROAS, 2011, p.95)

Enquanto o primeiro tipo de medo se relaciona à ameaça ao físico-emocional, o segundo vincula-se ao “metafísico” ou “intelectual”. Segundo Roas, embora essa modalidade de medo nem sempre esteja presente nas personagens, ela “[...] atañe directamente al receptor, puesto que se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar, cuando perdemos pie frente a un mundo que antes nos era familiar” (ROAS, 2011. p.96). Sendo assim, existe nessa modalidade do medo um envolvimento mais explícito do receptor externo ao texto, o leitor empírico.

Um último ponto que gostaríamos de destacar e que acreditamos iluminar perspectivas interpretativas acerca do insólito apresentado no conto “Leviatã” diz respeito ao surgimento da figura sobrenatural na narrativa. Ao tratar dos aspectos temáticos frequentes nos textos do fantástico, Ceserani destaca, entre outros temas, “a aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível” (CESERANI, 2006, p.84).

Segundo o autor, a “aparição repentina e inesperada de um estrangeiro no espaço doméstico” (CESERANI, 2006, p.84) é um lugar-comum no universo ficcional de maneira geral que aparece com frequência nos mais distintos textos do insólito. Ceserani complementa tal ideia ao afirmar que:

a súbita intrusão de um estrangeiro, dentro do espaço reservado e protegido [...] torna-se plena de aspectos inquietantes, suscita reações de profunda perturbação psicológica e não tem como consequência apenas a simples exclusão do elemento estranho. Há nestes casos uma inversão [...]: o evento se move na direção “de fora para dentro” [...]. nos casos mais extremos e mais inquietantes, há sempre a presença disforme, irreconhecível, impalpável que tem a consistência vaga do pesadelo e a substancial e corpórea animalidade mais inquietante, nefanda e abjeta. (2006, p.84-85)

A manifestação desse Outro no espaço doméstico, reconhecível por personagem e leitor, envolve diretamente os pontos que viemos destacando até aqui. Em outras palavras: a narrativa do insólito, construída sobretudo baseada na verossimilhança, vai, por meio da linguagem, deixando vestígios de ambiguidade em todo o texto, de modo a preparar a atmosfera. Uma vez que ela consegue captar o leitor por meio da estratégia de explicitação do narratário, ela revela a “aparição” do sobrenatural, o que pode desencadear o medo, seja emocional ou intelectual. Claro que isso não é algo fixo, pelo contrário, já que a literatura escapa, na maioria das vezes, das teorizações. No entanto, o conto que analisaremos logo abaixo tem uma arquitetura bem próxima disso que afirmamos. Ambiente fundado na verossimilhança, na percepção de uma realidade lógica,

que vai, pouco a pouco, sendo desestabilizada pela ambiguidade da linguagem utilizada pelos narradores. Explícitos seus narratários, o leitor imerge no relato e, quando emerge, em diante de si a aparição do Leviatã. Sem mais delongas, passemos à análise.

FAUSTINE NA PLANÍCIE: INTERTEXTUALIDADES, COSMOGONIA E A EXPERIÊNCIA DISFORME

No conto “Leviatã” (2018), encontramos uma narrativa construída a partir do engendramento de fios narrativos entrelaçados discursivamente por elementos internos e externos ao texto. As referências externas ficam por conta das características aplicadas na construção da narrativa, além das temáticas intertextuais com outros contos presentes no livro de Aguiar. Já o entrelaçamento interno é proporcionado por uma linguagem narrativa que pretende confundir constantemente o leitor quanto ao narrador central do enredo, permitindo interferências de outras personagens em sua fala sem uma divisão clara dos turnos discursivos assim como a criação de um universo ficcional que joga frequentemente com os seus limites bem como do real. Por meio dessas estratégias discursivas internas e externas ao texto e, pela presença de personagens com nomes significativos e pela aparição de Leviatã, o leitor se vê mergulhando nas águas insólitas dessa narrativa ao acompanhar Natanael em sua jornada pelo poluído rio Tietê.

Dividido em duas partes, o conto apresenta diversas relações intertextuais que jogam constantemente com a percepção do leitor quanto à sua construção textual. Na primeira parte, intitulada “Faustine na planície”, o leitor se depara com um diálogo entre a personagem que dá nome a esta seção do conto e Lucas, seu amigo,

mas de uma maneira unilateral, em que somente se tem a narrativa contada pelo discurso proferido pela moça, sem interferência direta de seu interlocutor. Em forma de relato, Faustine conta sua experiência ao encontrar Daniela no abrigo dos desalojados da comunidade de Lagoa D'Água, onde ministraria oficina textual. A experiência narrada remete a dois aspectos cruciais que permearão a narrativa até o seu desfecho: a presença do monstro Leviatã e a referência à obra homônima do inglês Thomas Hobbes.

Primeiro, temos a menção ao sistema político existente no conto que frustra Faustine por seu constante fracasso no que diz respeito a melhorias das políticas públicas que beneficiam a população em geral. Ao chegar no local do encontro com Daniela e ser cobrada por esta acerca de sua participação em movimentos sociais, Faustine exterioriza sua descrença no sistema político vigente:

Nada muda, defendi. Obedecemos às leis por força e por hábito; é ilusão pensar que qualquer nova lei ou instituição será muito melhor do que a antiga. Agenda política? Só vejo brigas de famintos pelos farelos da mesa do Rei. O homem é mau e fraco; concluí. Eu sei, Lucas. Ainda quero fazer algo. Só não sei para onde vou. (AGUIAR, 2018, p.94)

Nesse trecho, percebemos a tentativa de Faustine em mostrar a Lucas não só a sua frustração com o momento político relatado no conto, mas também sua posição quanto à necessidade de mudanças nesse sistema, o que acaba servindo de elemento intertextual para aproximar o conto de Aguiar às ideias contidas no livro do filósofo inglês.

Em seu livro, Hobbes afirma que o estado da natureza, de todos contra todos (*Bellum omnium contra omnes*) só será superado e

existirá maior tranquilidade quanto ao sistema político quando houver um governo centralizador e autoritário. Adepto e defensor da monarquia, o inglês deixa claro que um governo descentralizado e com divisões de poder enfraquece a estrutura governamental e arruína o Estado. Para o autor, a monarquia seria a solução, porque uniria o poder em uma única figura, como uma espécie de monstro temível e indestrutível, referenciando, assim, essa imagem ao monstro Leviatã.

No conto, Faustine não sugere a volta da monarquia e a instauração de um regime totalitário, mas deixa claro que talvez exista nesse momento um regime dessa esfera ao fazer a referência às migalhas que os esfomeados buscam da mesa do Rei. Também podemos entender como uma possível crítica aos movimentos sociais que conseguem, muitas vezes, apenas uns poucos recursos oferecidos pelos governos para a assistência social de determinadas comunidades, como é o caso dos desabrigados de Lagoa D'Água. Em outro trecho, a presença desse sistema político e as lutas sociais ganham destaque mais uma vez:

Depois, conheci a turma mais próxima da Daniela, o pessoal diretamente ligado a partidos e aos movimentos sociais. As conversar trataram de advogados, tribunais internacionais, direitos humanos, articulações, *impeachment*. Eu tentava interagir, mas sabia o que queria. Eu queria ver terra. (AGUIAR, 2018, p.95)

No fragmento acima, o engajamento político é mostrado ao leitor, mas podemos perceber que as ações listadas se tornam sugestões distantes da realidade da comunidade que foi desalojada de suas casas e, por isso, vive dentro de barracões em uma escola

estadual. A morosidade dos processos elencados e a dificuldade em se obter resultados por conta da burocracia imposta minam a eficiência do sistema público vigente. Assim, a metáfora do monstro do sistema político é referenciada por Faustine em sua frustração, pois a personagem não é capaz de apontar um caminho a ser seguido e tampouco está satisfeita com o panorama atual apresentado no conto. Ainda neste excerto, pode haver um primeiro estranhamento do leitor: dispara-se o primeiro mecanismo de surpresa, como diria Ceserani, diante da afirmação da personagem, que, absorvida por aquele ambiente caótico da comunidade devastada, afirma querer “ver terra”.

A materialização do monstro mítico na narrativa pode começar a se tornar evidente para o leitor já nesta primeira parte do conto quando a moça narra seu encontro rápido com um fotógrafo estrangeiro:

Lá na frente, encontramos um fotógrafo gringo, de alguma agência internacional. Ele coletava pedaços de bonecos deixados para trás pelas crianças. Uma mão ali, uma cabeça vazada e parcialmente queimada, um abdômen, outra mão. E mais uma perna. Trocamos algumas ideias rápidas. Depois nos despedimos. Já um pouco distante, olhei para trás, na sua direção e vi quando ele amontoou tudo no chão e decidiu tirar uma foto. (AGUIAR, 2018, p.96)

No excerto acima, podemos notar a criação de um ser disforme, construído a partir de pedaços de bonecos deformados e queimados, que servem de matéria-prima para a arte final do fotógrafo, imagem que alude ao monstro do Dr. Frankenstein e sua tentativa de criação a partir de partes humanas, encaminhando o leitor a deparar-se com o grotesco, uma das vertentes do insólito. Essa imagem do

fotógrafo reunindo as partes de bonecas, representações do corpo humano, para fotografá-las reflete a tentativa do ser humano de conseguir levar a cabo o processo do processo de criação do ser humano. Se na obra de Mary Shelley encontramos um doutor obcecado pela ideia de ser um criador, no conto de Aguiar temos a presença desse fotógrafo que consegue eternizar a sua criação disforme ao capturar aquela imagem ali representada e perpetuá-la em uma fotografia. Assim como o Dr. Frankenstein, o estrangeiro é o criador de um simulacro de vida no espaço e no tempo.

A intertextualidade presente no conto não se detém a essas duas obras mencionadas, vai além, permitindo uma aproximação à obra do argentino Bioy Casares, *A invenção de Morel* (2006). Nessa obra, a máquina de Morel tem a capacidade de perpetuar a presença das personagens para sempre no lugar onde estão. Para isso, deverão se submeter a um processo que inclui uma onda radioativa que lhes retira a vida, mas os eterniza como projeções vistas por todos para sempre. Nessa obra argentina, o protagonista se apaixona pelo holograma da personagem Faustine e por isso acaba aceitando se tornar mais uma projeção para poder alcançar o mesmo patamar de sua amada.

Além do nome das personagens, a atmosfera do insólito e a intertextualidade entre as narrativas ficam por conta da tentativa constante do ser humano em se manter eterno dentro da sua realidade. No conto “Leviatã”, ao fotografar o amontoado de pedaços de bonecas, o ato da personagem resulta ser tanto a tentativa incessante do ser humano em criar um ser quanto simboliza a necessidade de eternizar aquilo que foi criado. Trata-se de uma investida permanente de se aproximar do divino em sua

manifestação criativa. É interessante destacar que nas três obras citadas, *Frankenstein* (1823), *A Invenção de Morel* (1974) e “Leviatã” (2018), remetem ao processo de criação pelo viés do grotesco, característica pertencente ao insólito ficcional. O estranhamento causado pelas figuras apresentadas nessas obras remonta a esfera ficcional ancorada nos elementos incomuns à realidade assim como o desejo obsessivo dessas personagens em se aproximar de uma presença divina pelo ato de criar, não algo perfeito, mas algo produzido a partir do disforme e do rechaçado.

Esse desejo de ser criador também está presente na personagem Faustine. Logo após a descrição da imagem do fotógrafo e sua criatura, a narrativa apresenta ao leitor uma experiência da personagem em que o ato de criação se atrela ao caráter primordial divino ao mesmo tempo que invoca o caos por meio do sensorial:

Um tempo que julgo longo transcorreu enquanto eu esfregava minhas digitais na pedra, tentando memorizar cada irregularidade, cada pixel. Uma pedra barata, um pedaço de rosto. Mordi os lábios enquanto contemplava, resignada, as minhas mãos se transformarem em pedra, em areia, em pontos. Aquilo que está embaixo está acima: enxerguei a todos nós distantes, a circunferência achatada rodopiando em meio a uma escuridão esculpida a partir de sobras dos deuses. É desta achatada circunferência que parte um grito; o grito perfura a atmosfera e se cristaliza em contato com o frio sideral. As cristalizações, inquietas, impróprias, rodopiam em torno do próprio eixo. Tudo se arrasta, sem tempo algum. Aí algo se inclina sobre as Profundezas: há uma luz no vazio. Há uma luz sem rei. Me vi apontando as coisas, mas de um jeito discreto, desconfiada de Daniela. Me vi apontando

as coisas para dizer os nomes verdadeiros. Isto é isto. Aquilo é aquilo. Este é este. Você vai se chamar “Ela”. Você vai se chamar “Ele”. [...] (AGUIAR, 2018, p.96)

Do ponto de vista do insólito, esse longo excerto tende a mergulhar o leitor na incerteza manifesta pela subjetividade da fala da personagem (“um tempo que *julgo* longo transcorreu”) e pela instauração de uma outra atmosfera, distinta da que estava sendo apresentada, ou seja, a comunidade Lagoa D’água. Faustine, após explicitar o desejo de “ver terra” e contemplar o fotógrafo eternizando, por meio da arte imagética, a grotesca boneca, imerge numa outra dimensão e a pedra é o instrumento que possibilita sua entrada nesse outro lugar. Por meio da sinestesia, do tato principalmente, a personagem vai se deslocando cada vez mais da realidade representada inicialmente para uma outra, a do onirismo, da presença naturalizada do insólito, numa visão de um mito-relato referente à cosmogonia.

Dessa forma, a personagem se vê diante do universo disforme ao mesmo tempo em que faz parte deste universo em construção quando olha para sua mão metamorfoseando-se em areia e integra-se à pedra que ela segurava. Além disso, a partir da visão de Faustine, o leitor pode adentrar nesse ato cosmogônico relatado e fazer parte dessa criação, pois ele se vê diante de algo sem forma e vazio que pouco a pouco vai adquirindo forma para ser nomeado pela personagem. Como mencionamos anteriormente, essa é uma estratégia recorrente nos relatos do insólito, capturar o leitor por meio de artifícios narrativos que o inserem dentro da história e sinta as consequências disso junto ao ter sua percepção lógica desestabilizada.

Nesse contexto, podemos afirmar que o mito-relato, que é a solidificação do mito vivente, tem a função de explicar os fatos que ocorreram e, que para o homem em determinada época, eram surpreendentes ou incompreensíveis, pois ele adquire a ideia do mito quanto ao conteúdo, à narrativa e à teoria: “O mito é pois a história do que se passou *in illo tempore*, a narração daquilo que os deuses ou os Seres divinos fizeram no começo do tempo” (ELIADE, 1963, p.84). Assim, os mitos ajudam o homem a conhecer o segredo da origem do mundo e da sua própria origem, pois recordam as histórias das sociedades e atualizam suas próprias narrativas sobre seus deuses, heróis e antepassados.

Na narrativa de Aguiar, observamos que o relato de Faustine projeta o leitor para um tempo além do histórico e profano e o aproxima de uma realidade que não poderia ser alcançada no plano humano comum. Por esse motivo, a narrativa apresenta uma descrição complexa porque o ato cosmogônico é uma realidade inserida em uma cultura que pode ser entendida de muitas formas e de ângulos distintos.

O mito relata um fato sagrado, conta um momento que está no tempo antigo e através das ações dos Seres Sobrenaturais algo passou a existir. Ainda mais, pois conforme Eliade (2001, p. 13):

O mito só fala daquilo que realmente aconteceu, daquilo que se manifestou plenamente. As ações dos Seres Sobrenaturais é o que cria tudo. Toda realidade de criação é vinda deles por meio de seus atos sagrados e é graças a eles que nasce o Mundo e o homem, assim como todas as características humanas.

Gusdorf (1980, p.32) atenta-nos para um dado importante, afirmando que “[...] é preciso reconhecer que o mito não constitui

um abandono puro e simples de um pensamento fabulador e gratuito análogo ao do sonho ou da poesia.” Assim, o mito possui essa necessidade de transitar entre o real e o ficcional para validar sua narrativa. A partir disso, inserem-se a personagem e o leitor em um universo que vai transitar por veredas insólitas e reais, trazendo para a narrativa a inquietação pela explícita fusão entre esses dois universos.

Conforme a narrativa avança, a hesitação e a ambiguidade das palavras utilizadas por Faustine imergem ainda mais o seu relato no insólito, deixando o leitor hesitante frente ao relato narrado. Em duas ocasiões, a personagem titubeia quanto aquilo que está narrando e o leitor, por identificação, se vê imerso na mesma dúvida manifesta pela linguagem da personagem:

Apesar da avenida ao nosso lado, apesar dos automóveis, apesar dos prédios, de uns morros mais adiante, apesar das casas e dos comércios, eu sabia, Lucas, eu senti, ao pôr meu pé no terreno da desocupação, eu senti que... Me chamou a atenção umas árvores carregadas de frutas. [...] (p.95)

[...]

Eu estava seduzida, seduzida, mas... Mas graças a uma lucidez passageira, despertei com o toque no meu ombro. (AGUIAR, 2018, p.97)

No fragmento acima, a fala da personagem Faustine evidencia a mudança de sua percepção da realidade ao chegar à comunidade Lagoa D'água, cujo sugestivo nome se insere no campo semântico do lugar onde Natanael encontrará o Leviatã, às margens do Rio Tietê. Faustine, ao narrar o episódio a Lucas, deixa entrever, por meio da linguagem, essa espécie de cruzar de umbral. O uso reiterado do “apesar” junto aos elementos empíricos marca a expansão

inevitável desse universo insólito diante dela. Significativo também é a utilização dos verbos “senti” junto às reticências.

Remo Ceserani afirma que as elipses são um recurso que contribuem para ampliar o suspense na narrativa e completa: “no momento culminante da narração, quando a tensão está alta no leitor, e é forte a curiosidade de saber, se abre de repente sobre a página um buraco branco, a escritura povoada pelo não dito” (CESERANI, 2006, p.74).

É justamente isso que ocorre no relato de Faustine: no momento clímax do relato dela, Lucas, e por identificação o próprio leitor, tem diante de si a proliferação de lacunas discursivas, dando maior subjetividade ao relato de Faustine e contribuindo, portanto, para a intensificação do insólito na narrativa. No entanto, ela, mesmo imersa nesse universo indizível, destaca dele uma imagem bastante sólida, palpável, empírica: árvores carregadas de frutas. Simbolicamente representativa, essa imagem das árvores pode remeter ao próprio jardim do Éden e a contemplação da árvore com o fruto proibido, o que explicaria o uso do verbo “seduzir”. Mas não: não há resposta possível, já que se abre mais uma elipse, mais um não dito se manifesta no relato, e, embora Faustine complete seu raciocínio na sequência (“Mas graças a uma lucidez passageira, despertei com o toque no meu ombro”), o que permanece tanto para Lucas como, possivelmente, para o leitor são os questionamentos. O toque em seu ombro é elemento chave pois parece despertar Faustine do estupor causado por esse momento cosmogônico, porém seu retorno efetivo para a realidade concreta narrada não se explicita no conto, já que o relato tem seu desfecho nesse momento.

A personagem transita entre os dois universos a partir do próprio ambiente que ela descreve, a planície em que se encontra:

Diante dos meus olhos, uma planície, abstrata, muda, se revelava e a tudo envolvia, dando inclusive voltas sobre si mesma. Escutei um ruído nos segundos finais. Um barulho pertencente aos interiores do corpo, um barulho de uma coluna vertebral se partindo, mas o que se partiu em mim, Lucas, o que se quebrou foi mais da consistência dos sopros. (AGUIAR, 2018, p.97)

Dessa forma, Faustine relata um momento cosmogônico ao mesmo tempo em que faz parte dele como regente e matéria-prima dessa mesma cosmogonia, num ambiente completamente sem forma. A experiência da personagem na planície “abstrata” e “muda” contrasta com a urbanidade e com o cenário de caos da comunidade devastada, cenário da prevalência do disforme, do surreal. No excerto acima, ganha destaque ainda a ideia da “coluna vertebral se partindo”. Se retomarmos o diálogo inicial entre Faustine e Daniela sobre engajamento político e o cepticismo manifestado pela primeira, podemos pensar que essa coluna vertebral se partindo poderia ser sua própria convicção política, que, embora parecesse uma coluna vertebral, ou seja, elemento de sustentação do corpo, era tão efêmero quanto a “consistência dos sopros”.

O relato de Faustine acaba por si só sendo tudo e nada ao mesmo tempo, referindo-se a todas as causas e não se designando a nenhuma em específico, fazendo girar a engrenagem de um universo em que a constante transformação é trazida pela linguagem utilizada, pelas imagens descritas e pelos seres criados a partir dessa massa narrativa.

Nesse sentido, o conto ganha mais uma relação intertextual com o livro de Hobbes que tem em sua introdução o trecho a seguir:

Do mesmo modo que tantas outras coisas, a natureza (a arte mediante a qual Deus fez e governa o mundo) é imitada pela arte dos homens também nisto: que lhe é possível fazer um animal artificial. Pois vendo que a vida não é mais do que um movimento dos membros, cujo início ocorre em alguma parte principal interna, por que não poderíamos dizer que todos os autômatos (máquinas que se movem a si mesmas por meio de molas, tal como um relógio) possuem uma vida artificial? Pois o que é o coração, senão uma mola; e os nervos, senão outras tantas cordas; e as juntas, senão outras tantas rodas, imprimindo movimento ao corpo inteiro, tal como foi projetado pelo Artífice? E a arte vai mais longe ainda, imitando aquela criatura racional, a mais excelente obra da natureza, o Homem. (HOBBS, 2013, s.p.)

Esse excerto do texto de Hobbes retoma as ideias apresentadas até aqui ao destacar a necessidade humana de recriação da realidade por meio da arte. Faustine o faz ao narrar sua história a Lucas. O fotógrafo o faz com as partes das bonecas. O autor o fez ao construir esse conto. Nós, leitores, o fazemos ao ler e ressignificar o texto e suas diversas lacunas a partir de nossas experiências.

A relação do conto com a obra do filósofo inglês vai além da discussão sobre o sistema político em debate e se aprofunda nos processos de criação sejam eles referidos à Arte ou sejam eles no quesito do relato da criação como acontece no conto do escritor paraibano. Tanto Aguiar quanto Hobbes enfocam a criação artificial

em contraste com a criação natural, não escolhendo entre uma delas, mas mostrando as aproximações possíveis entre ambas e fazendo seu leitor questionar-se a cada instante sobre tais aspectos mencionados.

NATANAEL E O RIO: O LEITOR DE ESCAFANDRO IMERSO ENTRE O INSÓLITO E O REAL

Na segunda parte do conto, diferentemente do que ocorre na primeira, há uma alternância de vozes: Natanael, Lucas e Faustine ganham espaço na trama. O primeiro conta aos outros dois sua experiência ao mergulhar no Tietê e, por meio dessa explicitação dos narratários Lucas e Faustine, o leitor é convidado a acompanhar a personagem na imersão por este rio poluído, num mergulho sinestésico nesse ambiente inquietante, disforme e desconhecido.

A experiência de Natanael começa a ser contada a partir de uma hesitação da personagem quanto à exatidão do lugar em que ela se encontra. Nessa parte da narrativa, a descrição do ambiente é fundamental para se compreender a construção do universo insólito dentro da história, pois, num cenário que contrasta realidade empírica (urbanidade) e expectativa da personagem do que encontrará no fundo do poluído rio, tece o fio narrativo que prende e puxa o leitor para dentro desse universo ficcional:

Quando Natanael chegou, a primeira pergunta que se fez foi: “estou no lugar certo?”. O taxista não conseguia entender por que meu amigo queria descer naquele ponto aparentemente aleatório da Marginal Tietê.

Meu amigo se encontrava em pé no estreito acostamento de terra, que logo se transformava em um declive de concreto descendo até as margens do rio morto-vivo. [...] Não demorou muito

e encontrou aquilo que procurava: a bandeira branca, acoplada a uma boia que flutuava nas águas. A sua ponta caída escurecia no rio. Estava tudo certo, então. (AGUIAR, 2018, p.97)

[...]

[...] os olhos fixos em direção a uma imensa pilastra de concreto, uma das inúmeras a compor o viaduto dava a impressão de ser a paródia de algum animal extinto. (2018, p.98)

Nesses fragmentos, encontramos a dúvida de Natanael quanto à exatidão do lugar que ele deveria estar para realizar seu mergulho e sua visão referente ao viaduto que recupera em sua memória a forma de um animal que já não existe mais. A partir dessa ideia, temos a percepção de que a personagem não se encontra em um ponto exato, trazendo ao leitor uma perda de percepção espacial, mesmo que exista o viaduto como referência. A falta de informações exatas sobre onde realmente está Natanael é o que já proporciona ao leitor uma hesitação quanto ao universo em que está adentro, pois, a partir de elementos pertencentes à esfera do real, a narrativa mostra um ambiente flutuante e incerto. A menção à exatidão do lugar fica por conta de uma bandeira branca que a personagem procurava como ponto de referência, mas tal elemento não é suficiente para situar o leitor em um lugar concreto e claro em sua mente. Assim, o leitor se vê obrigado a confiar naquilo que situa Natanael na narrativa por falta de elementos que o levem a situar-se concretamente em um plano real. Como a informação dada utiliza alguns itens da esfera real, temos a vaga sensação de que a narrativa está no limiar do universo real, porém a incerteza da localização proporciona a dúvida, abrindo caminho para o insólito,

que, por meio da ambiguidade linguística manifesta, vai, pouco a pouco, apresentando elementos disformes, grotescos, imagens inquietantes, como: “rio morto-vivo”, a ponta da bandeira branca escurecendo no rio poluído, o que nos permite pensar, inclusive, numa transição do estado de paz para guerra, a própria ideia do “animal extinto”, remetendo ao Leviatã.

A ambientação do lugar em que se encontra Natanael continua em outro trecho da narrativa e acrescenta dados interessantes sobre o rio em que ele irá mergulhar. A relação com o incerto, as divagações tanto do narrador quanto de Natanael, acompanhadas das constantes comparações abstratas na tentativa de se definir o lugar em que se encontra a personagem continuam a ampliar a esfera insólita da narrativa:

Ele continuava a observar as partes metálicas do viaduto. Sabe quando vamos, teria, se bem recorde, exemplificado Natanael, para uma praia, ou para um lugar turístico qualquer, e sempre tem um artesanato vendendo objetos como, por exemplo, um Dom Quixote feito de peças antigas retiradas dos mais diversos aparatos mecânicos, ou um castelo construído apenas com espinhas de peixe? Depois de se cansar do viaduto, ele voltou sua atenção para o outro lado do rio, no qual o conjunto de arranha-céus da região também o remeteu àquele tipo de artesanato, ou aos cenários de papelão e isopor da série original do *Star Trek*, aquela com o cara das orelhas pontudas. O rio, por sua vez, corria lento e oleoso. Coloridos fios gordurosos escorregavam e refletiam cores do arco-íris. No entanto, apesar da meia-vida, Natanael sentiu que a qualquer momento dali do fundo uma revelação aconteceria – o Tietê abriria as próprias entranhas e cuspiria de volta alguma coisa exilada. (AGUIAR, 2018, p.100)

Nesse excerto acima, o narrador segue intensificando a atmosfera de dúvidas sobre o experienciado por Natanael ao utilizar o “se bem recordo”. Essa frase condicionante e as comparações que se seguem conferem ao relato e, por consequência, ao cenário narrado nuances de incerteza quanto à paisagem vista pela personagem, fazendo o leitor buscar referências que constroem um universo ficcional paralelo ao narrado.

A analogia usada com a imagem de Dom Quixote é um exemplo claro: o narrador menciona a criação de um boneco de partes metálicas com inspiração na personagem romanesca espanhola ao mesmo tempo em que remonta na memória do leitor que esta mesma personagem imaginava adversários, reformulava paisagens, ilusionava em sua própria narrativa criada dentro de um universo ficcional totalmente novo, mas amparado por elementos da realidade. Além disso, as referências a outros cenários ficcionais para a tentativa de construção de um ambiente próximo do real são utilizadas nesta descrição ao citar os arranha-céus e compará-los ao universo ficcional futurista de *Star Trek*.

A atenção do leitor também pode ser direcionada para a descrição do rio no fragmento anterior, pois, enquanto a paisagem ao redor parece ser estática e não possuir traços de vida, somente elementos mecânicos, concreto e estruturas metálicas, a descrição do rio é mostrada de forma a recuperar a imagem de um ser vivo, como este sendo uma entidade maior que sobrevivia, mesmo com tanta sujeira e poluição em si, a duras penas em um ambiente tão inóspito e agressivo. A sensação de Natanael quanto à vida que ainda pulsava nas veias leitosas e caudalosas do rio Tietê (“apesar da meia vida”) evidencia que naquele lugar algo estranho ainda existia

e compunha o cenário descrito: a imagem de monstro abrindo suas entranhas e cuspidando algo de dentro de si é construída na narrativa e corrobora o elemento sinestésico presente no enredo na elaboração do universo insólito.

O suspense criado nesse fragmento é seguido pelo surgimento de uma figura disforme de dentro do rio oleoso e gorduroso: Batista, o mergulhador profissional, aparece naquele momento e o modo como sua saída do rio é narrada ao leitor chama a atenção, assim como a descrição de sua roupa de mergulho:

De fato, a água se agitou: círculos se sobrepuseram uns sobre os outros e produziram centenas de bolhas; logo, uma presença emergiu da água maciça; e a presença era um corpo, o corpo de um homem, que nadou até se aproximar da boia. [...] Seu rosto estava protegido por um capacete dourado, porém nada revelava da face; no lugar dos olhos, dois círculos de vidro; no alto do capacete, uma lanterna ainda acesa. Na mão direita, segurava um objeto parecido com uma pistola. [...]. (AGUIAR, 2018, p.100)

Nesse trecho, o escafandro usado pelo mergulhador é descrito de forma a proporcionar a sensação de aquele corpo recém-saído do rio não é natural, pois não se nomeia de maneira exata a roupa que a figura está usando assim como seu surgimento, entre círculos e bolhas na água, aumenta o suspense e a hesitação da personagem e do leitor quanto à identidade daquele ser.

A descrição verossimilhante da realidade é minada pela constante ambiguidade apresentada no discurso do narrador, aumentando a sensação de dúvida quanto à veracidade do que está sendo narrado ao passo que envolve o leitor em uma esfera

da qual ele não consegue se desvencilhar, já que o narrador utiliza estratégias que envolvem o leitor dentro de seu relato, como mostram os fragmentos a seguir:

Se acreditarmos em Natanael, a grande lição das aulas frequentadas na escola de mergulho onde Batista ensina é: “lá embaixo, toma cuidado com o medo”. (AGUIAR, 2018, p.102)

[...]

Penso que havia tudo isto no escuro visitado por Natanael. Dentro do rio, meu amigo duvidava se realmente tinha aberto os olhos, ou se conseguiria abri-los. (2018, p.105)

Nos trechos acima, a hesitação do narrador reforça uma desconfiança naquilo que lhe fora narrado por Natanael, transferindo a dúvida para a sua própria narrativa agora recontada ao seu leitor. O limiar entre a veracidade do relato e a imaginação ficcional entrelaçam o fio narrativo e prendem o leitor em uma teia narrativa que não o deixa com outra alternativa a não ser acreditar naquilo que está sendo narrado, pois a desconfiança e a interferência direta do narrador na história de Natanael (“penso que havia”) abre as possibilidades de interpretação que estão presentes nas esferas do insólito e do real.

Outro elemento na narrativa que intensifica o sentimento do insólito está no medo de Natanael em mergulhar no rio, ambiente desconhecido e inquietante justamente por isso:

Na noite anterior ao suposto mergulho, acordou com um pesadelo: eram duas da manhã do pior verão dos últimos tempos. A garganta ardia. Natanael deu alguns soquinhos no ventilador – o vento morno aliviou seu rosto e seus cabelos

ensopados. Vai ser rio cheio, pensou, preocupado. (AGUIAR, 2018, p.102)

[...]

Suas duas mãos agarraram os ombros franzinos de Natanael:

- Pra um mergulhador, medo chama problemas. Quer dizer... Um pouquinho de medo faz bem. Medo de se machucar, ou medo da morte. Tem que se cuidar. Mas um medo maior, um medo assim mais de alguma coisa, um medo de expectativa, esse daí você joga fora, rapaz! (2018, p.103)

[...]

A matéria apagava, centímetro após centímetro, Batista. Natanael, como a mulher de Ló, olhou à sua volta. A luz dos prédios vazou direto por dentro de seu visor – espinhos metálicos e os ossos de cimento e rajadas e a água estacionada. As mãos, soltas, tentaram se agarrar em algo sólido.

- Calma, calma. (2018, p.104)

[...]

Por instinto, a mão direita tocou o próprio rosto: sentiu toda a parafernália de plástico e metal. Afundado, movimentos circulares em meio às trevas, uma força o expulsava na direção da luz exterior; seu corpo, porém, reagiu e conseguiu afundar ainda mais. E Batista?

Nenhum sinal.

Tudo estava fechado. Encontraria a serpente albina? Haveria crocodilos? Aqueles crocodilos monstruosos dos piores filmes do mundo e que assombram os esgotos; Tiamat aberta, do pescoço às patas; as sanguessugas; e os jacarés cegos, branquíssimos, cujas presas adquiriram,

com o passar do tempo, formatos e tamanhos excêntricos? Nada disso. Nada apareceu. Nenhuma ameaça. Nenhum movimento, nenhuma presença, nenhum Outro. Houve apenas um silêncio de mãos cheias. (2018, p.106)

Nos fragmentos expostos acima, mais uma vez a interferência desestabilizadora da veracidade do relato pelo narrador (“suposto mergulho”) e o medo, cuja repetição (sete vezes) acentua a sensação de temor pelo desconhecido. “Medo físico”, do qual fala Roas, por aquilo que poderia acontecer ou encontrar dentro do rio Tietê.

A intervenção do narrador e o acentuado medo da personagem podem acentuar o entre-lugar do leitor, que poderá cogitar a inverdade dos fatos narrados, mas talvez não conseguirá, ao mesmo tempo, deixar de acompanhar os detalhes sobre a experiência de Natanael, temendo inclusive por sua integridade física. Tudo isso colabora para enriquecer a narrativa com exemplos carregados de elementos pertencentes à esfera do real como a luz dos prédios próximos ao lugar do mergulho.

Além de um pesadelo na noite anterior ao mergulho, a personagem recupera diversos elementos monstruosos para tentar imaginar quem ou o que habitaria as profundezas poluídas daquele rio. O suspense criado a partir da falta de visão da personagem nas águas turvas e do desaparecimento de Batista pela falta de luz dentro do rio aumenta a hesitação do leitor e instaura o medo de se encontrar algum ser sobrenatural.

No entanto, após todo esse temor, há uma racionalização da narrativa (“Nenhum movimento, nenhuma presença, nenhum Outro”), a personagem não encontra nada e o silêncio ganha

espaço na cena descrita, o que tiraria o leitor de um possível estado de tensão e funcionaria como espécie de preparação para a aparição final, que, ao surgir, poderá encontrar o leitor totalmente despreparado, intensificando, dessa forma, o efeito do insólito. Por isso, esse não encontrar nada além do silêncio prorroga a experiência da personagem nesse universo incomum e acentua a cena encontrada após sua saída.

Se houvesse se deparado, nesse instante, com algum monstro supracitado, como a deusa babilônica associada ao oceano ou mesmo um crocodilo gigante, a expectativa se encerraria e a narrativa se encaminharia para outras vertentes para construir seu desfecho. Entretanto, isso não acontece, a narrativa continua e as experiências de Natanael dentro do rio continuam a ser reveladas ao leitor. Dentro dessas águas poluídas, a personagem perde a noção de espaço e tempo, o que aumenta a sensação de um deslocamento da personagem entre os universos real e insólito por meio dos elementos estranhos encontrados em sua jornada:

Encontrou todo tipo de objetos acumulados no rio, mas assim que a luz se acendeu, nada conseguiu reconhecer; movia a cabeça e os raios de luz lhe revelavam vislumbres de uma paisagem que Natanael só conseguiu nos descrever utilizando a palavra “carnificina”. Algo brilhou na altura próxima ao seu joelho. Uma extremidade metálica, ereta em meio a uma massa formada por plástico, papel e uma substância melosa, estava a ponto de rasgar sua roupa protetora.

- Ali embaixo, ali embaixo, eu parecia estar no mais distante futuro, ou no mais distante passado. [...]. (AGUIAR, 2018, p.106-107)

[...]

Não sei por quanto tempo fiquei daquele jeito e não me lembro de ter me mexido um centímetro que fosse. Mas meu corpo ainda era meu e me movi, sei lá pra onde, até porque “onde” não me ajudaria em nada. [...]. (2018, p.108)

Nos trechos apresentados acima, o estranhamento naquele ambiente continua e o fato de saber existir vários objetos no fundo do rio (não nomeados) e não conseguir vê-los uma vez que a luz se acende sublinham essa imersão no desconhecido, a falta de compreensão da personagem quanto ao tempo e ao espaço em que se encontrava. Sem a noção espaço-temporal exata, a personagem parece descolada da realidade e se vê amparada por uma percepção de um vazio que a envolve.

Confluindo com essa sensação de parada no tempo e no espaço, Natanael faz a descrição de uma imagem que só consegue qualificar como “carnificina”. O não nomear inicialmente os objetos e citar, posteriormente, o substantivo carnificina contribuem para ressaltar a ideia do grotesco e do insólito naquele ambiente. Nesse sentido, a característica do disforme ganha destaque mais uma vez quanto aos objetos encontrados e às comparações realizadas pela personagem para ilustrar seu relato.

Cabe também levarmos em consideração que a ilustração da narrativa também passa pelo crivo do narrador, que recebeu tais informações de Natanael e não as vivenciou como o fez, *supostamente*, o seu amigo. Assim, todo o fio condutor do enredo se pauta nas suposições e na imaginação de ambas as personagens e na constante tentativa de aproximar toda a história da realidade

por meio de elementos verossímeis. Contudo, quanto mais narram a história, mais o leitor tem a percepção de que está se deparando com uma narrativa que perpassa os limites do real e se encontra colada à esfera do insólito.

O desfecho do conto traz ao leitor mais um elemento para expandir suas dúvidas sobre o que aconteceu com Natanael, pois ali se tem o vislumbre do que não se encontrou dentro das águas do rio Tietê:

- Minha luz do capacete não voltou, mas uma luz apareceu, lá nas profundezas. Mas não fiquei aliviado, ou algo assim. A luz me deu raiva. A luz, essa foi a sensação, não trazia boas novas, ela me devolvia um “onde”, ela me devolvia dia e noite. Sem outra escolha, subi.

*

Imaginei o corpo de Natanael surgindo disforme da água. Batista, sentado na calçada, o esperaria com uma garrafa de rum.

E, na outra margem, o Leviatã. (AGUIAR, 2018, p.108-109)

Toda a expectativa criada para o leitor no que Natanael poderia encontrar dentro do rio e sua reação temerosa pela iminência do desconhecido em um lugar inóspito acaba sendo atenuada quando ele, “sem outra escolha”, sobe. Sentindo que a luz, contrário a toda a sua simbologia comum, não representava algo bom, ele se vê forçado a subir, também contrariando a expectativa do leitor de sua vontade de sair daquele lugar. Uma vez que ele sobe e o leitor sente que se aproxima um desfecho racional, a primeira imagem mostrada na emersão é do Leviatã, corroborando o que

havia dito Ceserani sobre a frequente “aparição do monstruoso” nos textos do insólito.

Dessa forma, quando o mergulho da personagem é narrado e parece que terá desfecho esperado, principalmente pelo fato de o rapaz não ter encontrado nada além de objetos dentro do rio, a narrativa traz a presença de Leviatã fora do rio e instaura novamente o ambiente insólito: “E, na outra margem, o Leviatã”, frase de desenlace que remete, inclusive, ao conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa. A narrativa de Aguiar se encerra sem dizer ao leitor algo o que aconteceu a Natanael depois de sua emersão do rio. Ele sai do rio morto-vivo e o leitor imerge em questionamentos e reflexões acerca do insólito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em um dos seus muitos estudos sobre o insólito ficcional, David Roas é categórico em afirmar que o fantástico se constitui, desde suas origens, pelo debate constante com a realidade empírica, a realidade do leitor. Ainda segundo o pesquisador espanhol, o objetivo principal do fantástico “ha sido y es reflexionar sobre la realidad y sus límites, sobre nuestro conocimiento de esta y sobre la validez de las herramientas que hemos desarrollado para comprenderla y representarla” (ROAS, 2011, p.31).

No conto de Aguiar, notamos essa dinâmica de reflexões acerca da realidade extratextual. Com uma arquitetura bifurcada e ambígua, que ora destaca e ora apaga os limites entre a realidade e a criação artística, o enredo de “Leviatã” apresenta ao leitor um mundo verossímil, carregado pelo sentimento distópico do que poderia ser e não foi. Faustine, cujo nome remete à própria personagem de A

invenção de Morel (Adolfo Bioy Casares), não encontra motivação na realidade em que está inserida e, como professora de criação de textos, concatena ela própria a sua realidade paralela.

Já o escritor Natanael (conhecedor da escritura como o da Bíblia), ao fazer o experimento de mergulhar no Tietê, cuja experiência comporia seu novo livro, nota que ele, de sujeito detentor da voz, transforma-se em personagem narrado e questionado, imerso numa trama discursiva e empírica que assinala todo o tempo o seu limitado poder de apreensão da realidade literária e da própria realidade empírica. Tanto o episódio vivido por Faustine na comunidade Lagoa D'água quanto o surgimento do Leviatã diante dos olhos de Natanael em plena urbe apontam: o insólito forma parte da realidade, mas é preciso, antes, mergulhar e chegar até uma outra margem (uma terceira, talvez?) para percebê-lo.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Cristhiano (2018). "Leviatã". In: *Na outra margem, o Leviatã*. São Paulo: Lote 42. p.93–109.

BIOY CASARES, Adolfo (2006). *A invenção de Morel*. Samuel Titan Jr. (Trad.) 3.ed. São Paulo: Cosac Naify.

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

CHIAMPI, Irlemar (1980). *O Realismo Maravilhoso: Forma e Ideologia nos Romance Hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva.

ELIADE, Mircea (1963). *Aspectos do mito*. Lisboa: Edições 70.

_____ (2001). *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes.

FURTADO, Filipe (1980). *A Construção da Narrativa Fantástica*. Lisboa: Livros Horizonte.

GUSDORF, George (1980). *Mito e metafísica*. São Paulo: Editora Convívio.

HOBBS, Thomas (2014). *Leviatã ou matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil*. São Paulo: Martins Fontes.

ROAS, David (Org.) (2011). *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma.

SHELLEY, Mary (2017). *Frankenstein*. Rio de Janeiro: Darkside.

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

07

**O APOCALIPSE APÓCRIFO DE JOCA REINERS
TERRON EM *NÃO HÁ NADA LÁ*¹**

Elenara Walter Quinhones (UFSM)

*Recebido em 23 mai 2018.**Aprovado em 25 jul 2018.*

Elenara Walter Quinhones é Mestra em Letras - Literatura, pela UFSM, atualmente Doutoranda em Letras – Literatura, pela UFSM, atua como docente na rede municipal de ensino de Esteio – RS. CV_Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5135076289658171> E-mail: elenarawalter@gmail.com

Resumo: Este artigo tem como objetivo discutir sobre a metaliteratura encontrada na obra ficcional de Joca Reiners Terron, *Não há nada lá* (2001). A literatura será a protagonista do romance de Terron; sua importância é tamanha que a inexistência dela causaria o fim do mundo. O autor cria uma analogia entre o fim da literatura e o fim do mundo a partir do livro bíblico do *Apocalipse*, pautando-se na intertextualidade. Esse fim da literatura já foi anunciado por muitos especialistas da área, e pode ser entendido como o fim da literatura concebida na modernidade. Seria o final do romance tradicional com uma sequência linear bem conhecida com: início, meio e fim, pertencente a um gênero apenas. Terron preconiza esse término utilizando um romance inovador estruturalmente, com

1 Este artigo foi desenvolvido a partir de um ensaio crítico, apresentado na disciplina de Aspectos da Literatura Contemporânea, ministrada pela Prof^a. Dr^a Renata de Fellipe, no curso de Doutorado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria, no primeiro semestre de 2016, entretanto a submissão para publicação é inédita.

fortes características do gênero fantástico, mas sem abrir mão de uma multiplicidade de outros gêneros encaixados ao longo da narrativa. Essa condição faz com que muitos especialistas considerem o romance como gênero híbrido, porém nós escolhemos analisá-lo como fantástico contemporâneo. Para sistematizar esta discussão, a dividimos em três tópicos: a primeira, que tratará da metaliteratura, pautada nas concepções de Hélder Gomes (2010), Leyla Perrone-Moisés (2011) e Linda Hutcheon (1980; 1988). A segunda abordará a autoconsciência autoral. Para essa abordagem, utilizamos como aporte teórico Karl Schollhammer (2011) e Beatriz Resende (2008). Quanto ao gênero, ressaltamos o viés do fantástico contemporâneo e para isso nos pautamos nas concepções de Jean-Paul Sartre (1968). Por fim, será tratado do apocalipse apócrifo criado por Terron, com base nos conceitos de intertextualidade de Kristeva (1969).

Palavras-chave: Não há nada lá; Metaliteratura; Joca Reiners Terron.

Abstract: This article aims to discuss the metaliterature found in the fictional work by Joca Reiners Terron, *Não há nada lá* (2001). Literature is the main character of Terron's novel, it's so important that the inexistence of it may have caused the end of the world. The author creates an analogy between the end of literature and the end of the world from the biblical book of Revelation, based on intertextuality. The literature's end has already been announced by many experts in the field and can be understood as the end of literature conceived in modernity. It would be the end of the traditional novel with a well-known linear sequence: beginning, middle and end, belonging to a single genre. Terron advocates this term using a structurally innovative novel, with strong characteristics of the fantastic genre, but without giving up a multiplicity of other genres embedded throughout the narrative. This condition causes many

experts to consider romance as a hybrid genre, but we choose to analyze it as a fantastic contemporary. To systematize this discussion, we split it into three topics: the first one, which deals with metaliterature, based on the conceptions by Hélder Gomes (2010), Leyla Perrone-Moisés (2011) and Linda Hutcheon (1980, 1988). The second one will deal with the authorial self-consciousness. For this approach, we use as theoretical contribution Karl Schollhammer (2011) and Beatriz Resende (2008). As for the genre, we emphasize the bias of the fantastic contemporary and for this we are guided by the conceptions by Jean-Paul Sartre (1968). Finally, it will be treated of the apocryphal apocalypse created by Terron, based on the concepts of intertextuality by Kristeva (1969).

Keywords: Não há nada lá; Metaliterature; Joca Reiners Terron.

INTRODUÇÃO

Durante um longo período da história literária, os romances seguiram uma lógica linear: com começo, meio e fim. Os enredos seguiam uma estrutura mais ou menos complexa, que envolviam acontecimentos da vida e do cotidiano dos protagonistas e o enlace com outras personagens secundárias. Os conflitos com antagonistas, geralmente, eram o clímax do romance, e, em sua maioria, o desfecho era bem amarrado. Algumas tramas mostravam-se com conteúdo histórico, outras mais políticas, mas em termos de estruturas não se modificavam das demais.

Na modernidade, o fluxo de consciência tomou grande parte das narrações. Os fatos já não eram apenas narrados, mas elaborados a partir de uma ótica introspectiva e complexa seguindo a lógica do pensamento humano. A linearidade oscilou, os objetos e o mundo

perderam o valor para serem mimetizados. O pós-guerra teve uma repercussão na forma de criar a arte literária, afinal, diante do horror da guerra, o sujeito não era o mesmo e seu jeito de contar histórias também não.

Dessa forma, a literatura vem se modificando até a contemporaneidade. Muitas mudanças são observadas a partir das décadas finais do século XX. Nesse sentido, o romance *Não há nada lá*, de Joca Reiners Terron, serve como modelo vivo para a literatura contemporânea, cuja fragmentação e intertextualidade são expostas de uma forma complexa e diferente. Este artigo tem o objetivo de expor essas mudanças refletindo sobre o intrincado jogo construído por Terron.

Em um primeiro momento pensaremos na protagonista da história – a própria literatura. Logo em seguida, analisaremos as questões autorais dentro da lógica contemporânea. Por fim, verificaremos a análise do romance análogo ao livro apocalíptico da Bíblia Sagrada. O inusitado paralelo aguça nossa curiosidade e faz com que pensemos a obra também de uma forma inusual tratando-a como um livro apócrifo criado por Terron.

A LITERATURA PÓS-REALISMO FORMAL: METALITERATURA

No final da década de 1970, apresentou-se uma nova forma de compreender e teorizar alguns textos literários que se desvinculam da noção de romance realista do século XIX. Segundo Hélder Gomes (2010), foi nesse período que William Gass denominou esses textos de *metaficções*², em que o conceito de metaliteratura estaria

2 Algumas correntes teóricas utilizam os termos *metaficção* e *metaliteratura* como sinônimos, outras os diferenciam. Para fins deste artigo, optei por colocá-los como sinônimia, privilegiando o termo metaliteratura coerente ao conceito utilizado por

inserido. Gass (1974) criou o termo metaficção para aplicá-lo aos textos que a crítica norte-americana chamava de antirromances, por modificarem a forma mimética tradicional.

Conforme Gomes (2010), essa literatura terá como características fundamentais a desdogmatização, a desconstrução, a sátira, a paródia dos limites sociais, estéticos e artísticos. Em consonância com Ian Watt (1990), estudioso do romance realista formal, a literatura realista procurava apresentar a veracidade dos fatos, aproximando a vida da arte literária. Já na metaliteratura acontece uma reescrita da realidade através da literatura, “e uma denúncia ao artifício e à tentativa de fabricar realidades quase laboratoriais, que de reais quase nada tinham” (GOMES, 2010, *online*).

A metaliteratura (ou metaficção) estaria atrelada também à própria mudança na concepção de sujeito social. Conforme Stuart Hall (2010), na pós-modernidade acontecerá o que se denomina de *a crise do sujeito*, quando se perde a noção de identidade, como unidade centrada e invariável, para tornar-se um sujeito cuja identidade é fragmentária e contraditória.

Da mesma forma, na literatura muda-se a concepção do narrador clássico. Não há mais uma preocupação em narrar a vida humana, o cotidiano, mas a produção literária em si. Pode-se dizer, então, que metaliteratura seria uma literatura que se autorreferencia. Ela caracteriza-se por uma autoconsciência tanto no que diz respeito ao texto propriamente dito, como na forma em que ocorre a construção linguística, que geralmente manifesta-se como narrativa de encaixe (*mise en abyme*).

Leyla Perrone-Moisés. Para autora, metaliteratura se refere ao tipo de literatura contemporânea em que se misturam diversos gêneros, incluindo a própria crítica literária (PERRONE-MOISÉS, 2011, *online*).

Diferente da narração inscrita no romance realista, em que é importante *disfarçar* o processo envolvido na criação do texto e na própria linguagem, para acentuar a impressão de realidade, a metaliteratura deixa visível o processo de concepção do texto, expõe, por vezes, até uma autocrítica. Além disso, ela se utiliza de outros processos de representações os relacionando, o que resulta em um profundo grau de intertextualidade com outros textos literários ou com outras manifestações artísticas como cinema, música, teatro, etc.

Linda Hutcheon em seu livro *Narcissistic narrative: the metafictional paradox* (1980), demonstra como a narrativa metaficcional expande o conceito inicial de *mimesis*, como apenas *imitação* através da história contada, para um conceito que abrange a *como* essa história é contada. Já no seu livro *Poetics of postmodernism* (1988), Hutcheon aborda o conceito de metaficção sempre pelo viés político. Ela menciona que, ao tratar-se de metaficção historiográfica, os paradoxos entre ficção e história, particular e geral, presente e passado, o eu e o outro parecem confrontar-se, porém não há como escolher qualquer parte dessa dicotomia.

Embora já houvesse textos metaficcionalis no passado, a metaliteratura se desenvolve especialmente após a Segunda Guerra Mundial, quando ganhou um estatuto existencialista, conforme Hutcheon (1980). A desconstrução dos paradigmas da modernidade, ocasionado pelo pós-guerra teve reflexo expressivo na arte de narrar, que se afastou profundamente das formas tradicionais do realismo. Acentua-se, assim, uma literatura de caráter autorreflexivo e autoconsciente.

A autorreflexividade na metaliteratura, conforme Hélder Gomes (2010), se encontra na reflexão de sua própria condição ao parodiar ou criticar qualquer dogma existente no entorno textual (inter e intra-textual). Gomes comenta que a metaliteratura é

o espaço do outro, do marginal, daquele que não teve lugar como herói numa literatura dogmatizada e ao serviço de uma ordem social cheia de *pre(-) conceitos*. São desta feita chamados para contar a sua história gays, lésbicas, loucos, mulheres, nativos e até pequenos vermes. (2010, *online*, grifo do autor)

Quanto à autoconsciência, trata-se de consciência do autor e do texto, no que se refere a sua própria identidade ficcional, exposta de forma incisiva.

Finalmente, pode haver na metaliteratura uma mescla de gêneros literários, uma polifonia de vozes e múltiplas perspectivas narrativas. Como explicado por Gomes, ela

[expande] os limites da sua gênese através, entre outras, de técnicas narrativas que contemplam a intromissão autoral, estruturas narrativas não lineares no que concerne ao espaço, tempo e discurso, pastiche e paródia intertextual, não só pela estilização crítica de textos pertencentes ao mesmo gênero literário, como também de textos inscritos noutros gêneros literários, e até textos que normalmente nem sequer são tidos como literatura, como é o caso dos documentos históricos. (2010, *online*)

Notoriamente, a literatura atual constitui-se muitas vezes de hibridismos em sua estrutura, no caso de *Não há nada lá*, isso também acontece. Há no romance uma mistura de linguagens que

variam do coloquial até a norma-padrão, de gêneros textuais, como cartas, discursos e profecias. Porém, do ponto de vista de gênero literário há a predominância do fantástico. Para Sartre (1968), o fantástico contemporâneo difere-se do fantástico exposto por Todorov, ele será a forma que os autores utilizam para mostrar a realidade através do absurdo. Vejamos como isso se desenvolve dentro desse texto metaliterário criado por Terron.

AUTOCONSCIÊNCIA AUTORAL DE JOCA REINERS TERRON EM *NÃO HÁ NADA LÁ*

Conforme exposto até aqui, a metaliteratura, por uma multiplicidade de fatores, rompe com as estruturas dos romances realistas. Ela apresenta uma nova forma de narrar, em que a autorreflexividade e a autoconsciência são elementos fundamentais. A autorreflexividade pode ser entendida de duas formas: no sentido exposto por Hélder Gomes (2010), de reflexão (pensar) sobre si mesma; ou no sentido de refletir a si de forma especular, autoespelhamento, verificável na estrutura de *mise in abyme*. Neste tópico, adentraremos a autoconsciência, no que concerne ao processo autoral, especificamente no romance *Não há nada lá* (2001), de Joca Reiners Terron.

Na metaliteratura se perde a pretensão de descrever o mundo, o que toma lugar de destaque nessas narrativas é tudo o que envolve o processo criativo em si. No caso do romance *Não há nada lá*, o que ganhará ênfase é a própria literatura. Segundo Schollhammer (2011), Terron não se distancia da literatura, ele “convive com os escritores [, com as] suas vidas e obras, cria enredos que nos introduzem em segredos por trás da criação, converte os personagens literários em

personagens de outros dramas, sem escrever biografias ou propor explicações ao sentido das ficções” (p.131). Conforme Cristovão Tezza (2002, *online*), “a narração de *Não há nada lá* é um canto de paixão à literatura”.

O autor de *Não há nada lá* subverte a narrativa realista, tanto temporal, como espacialmente. Segundo Beatriz Resende (2008), comentando a respeito das obras de Terron, mais especificamente *Curva de rio sujo*, porém aplica-se também a *Não há nada lá*,

[e]m seu último livro, permanece uma espécie de desfazimento do espaço, mas predomina uma certa *trip* atemporal, um atravessar tempos de outros gostos e outras escritas, de repertórios diversos criados em espaços e tempos inacabados ou, ostensivamente, deslocados. (RESENDE, 2008, p.132).

Não há uma sequência linear na capitulação do romance, ele começa no capítulo 48 (quarenta e oito) decrescendo até o 0 (zero) e termina com uma espécie de índice enciclopédico sobre as personagens, acrescido ao livro publicado em 2001.

Quanto ao tempo da narrativa, não há uma linearidade cronológica como nas narrativas mais tradicionais, traço bastante comum na literatura contemporânea. Há uma união temporal entre as diversas personagens através da aparição do Tesseract, um hipercubo que aparece de forma fantástica já no primeiro capítulo. Cristovão Tezza (2002) fornece um pequeno resumo do encontro dessas personagens, como uma espécie de mosaico montado por Terron:

[...] Daí em diante, montando azulejos cortados com precisão no tempo e no espaço, tendo sempre

o livro mágico como referência, Terron promove o encontro de Papa Pio XI com Raimundo Roussel em 1926, faz Torquato Neto conversar com Jaime Hendrix em 1970, flagra Ducasse no compartimento de um trem em 1867 furtando um exemplar de *As flores do mal*, “com um brilho fantasmagórico na capa”, de um “pederasta ancião”, assiste ao encontro de Rimbaud com o xerife Patrício Garret em 1881, vê Alistério Crowley se aproximando de Fernando Pessoa em 1930 e daí por diante. (TEZZA, 2002, *online*)

Em um primeiro olhar, parece-nos que *Não há nada lá* é criado a partir da simples sobreposição de pequenos relatos que não tem muita coerência nem unicidade, porém essa fragmentação é profundamente aparente.

Embora os capítulos possam ser lidos quase aleatoriamente, há uma sequência exata de capítulos e de personagens que terão como pano de fundo uma “mitologia maldita da literatura” (SCHOLLHAMMER, 2011, p.132). Nesse sentido, podemos afirmar que quanto mais autoconsciente o autor se torna, mais ocorrerão transformações na sua forma de criar. Coerente com o que expõe Schollhammer (2011), “Joca Reiners Terron rompe com todas as tendências tradicionais da literatura brasileira, escreve no campo minado entre ensaio e ficção, usando entrevistas, diários, anotações e fragmentos, sem abrir mão da liberdade imaginária e do atrevimento transgressivo na realização” (p.134). O romance de Terron não apresenta apenas um descompasso com a narrativa tradicional na temporalidade, na espacialidade, e na estrutura composicional, mas também na mistura de múltiplos gêneros e na utilização de imagens, o que não deixa de apresentar o traço ligado com sua biografia como artista gráfico.

O fantástico é habitado por seres humanos e naturais, no entanto, o homem é apresentado às avessas, o que exporia a condição humana. Porém, essa condição humana não é adentrada pelo uso de ideias morais ou filosóficas ao longo das narrativas, mas pela condição implícita do próprio absurdo inerente aos fatos humanos. Em *Não há nada lá* temos o fim do mundo ou o fim da literatura, ambos convergindo de ações humanas cotidianas. No romance não há a hesitação do leitor ante ao elemento fantástico, mas um estranhamento desses elementos, por esse motivo o fantástico pensado por Todorov (2006) não se adequa ao romance de Terron. Outra definição do fantástico contemporâneo, diferente do exposto por de Todorov, é que não há uma acentuação da ambiguidade. Entidades mágicas não são mais necessárias nesse tipo de fantástico, fadas, duendes, gênios, seriam convenções inúteis e velhas.

Mas por qual motivo Terron recorreria ao fantástico em sua obra? Talvez Borges possa nos responder essa questão, para o autor o fantástico não seria uma fuga da realidade, mas sim a expressão de uma outra visão de realidade que não a trivial. Como falar do fim do mundo sem parecer profeticamente religioso? Como decretar o fim da literatura em meio aos teóricos literários tão fechados em sua redoma de Letras? Como comparar o fim do mundo com o fim da literatura? Terron responde a todas essas dúvidas em seu romance. Ele vê a realidade de uma forma diferenciada, decreta o fim de sua matéria-prima de forma profeticamente escondida sob a capa da literatura fantástica.

De acordo com Beatriz Resende (2008), o que faz com que Joca Terron crie uma literatura tão bem trabalhada, tendo como temática

central a própria literatura, não se deve apenas a sua erudição, ou a sua intertextualidade com outras mídias e seu conhecimento de crítica literária em geral, mas deve-se ao fato dele conseguir percorrer um *caminho do meio* entre o repúdio à cultura de massa e o hermetismo erudito do moderno. O autor parece se apropriar de ambos, sem, no entanto, deixar de ter uma forma única de compor seu texto.

Não há nada lá apresenta uma profunda ligação com os poetas malditos a partir de Baudelaire, do decadente Rimbaud, sem excluir a cultura *pop* com a figura de Jimi Hendrix, acrescido da mitologia cristã com as personagens Papa Pio XI e a pastorinha Lúcia. Todos esses elementos são misturados, de forma a parecer aleatória, mas que na verdade terão como fio condutor a profecia de *Apocalipse* (livro atribuído ao profeta cristão João, pertencente ao *Novo Testamento*) sobre o fim do mundo, vejamos de que forma isso acontece.

O APOCALIPSE APÓCRIFO EM *NÃO HÁ NADA LÁ*

Não há nada lá inicia com uma de suas personagens, Guilherme Burgos, escritor aposentado, sentado em sua casa, refletindo sobre o livro que tem em mãos, ele afirma: “Não me parece restar tempo para você neste mundo, meu velho. A perfeição simplesmente, de uma hora para outra, deixou de existir para nós. Pergunto-me como seria a morte do livro. Diga, como morrem os objetos perfeitos?” (TERRON, 2011, p.153). Logo em seguida, o escritor joga o livro para o céu, comparando-o com um pássaro, esse voo é suspenso pela aparição fantástica do hipercubo, que o faz permanecer suspenso no ar e depois desaparecer.

Assim começa o *jogo* de Terron. A história de Burgos só continuará após seis capítulos. Temos a seguinte sequência: 7 (sete)

personagens, que ganharão a continuidade de suas histórias de 7 (sete) em 7 (sete) capítulos. Essa reiteração do número 7 (sete) poderia parecer mero acaso, porém o sétimo capítulo (41, quarenta e um) apresentará uma referência bastante significativa para uma das possíveis leituras da obra do autor. Esse capítulo narra o aparecimento do livro jogado por Burgos, que é arremessado novamente em seu quintal, mas com rasuras em suas palavras e selado com 7 (sete) selos.

Na tradição judaico-cristã, encontramos uma menção aos 7 (sete) selos no livro do profeta João, o livro do *Apocalipse*. Todo o livro narra as visões proféticas do escritor sobre o fim do mundo, a luta final entre o bem e o mal e a situação da humanidade nesse ínterim. Na profecia mística, João vê Deus, que está sentado em um trono celestial, acompanhado por anjos, e em seu entorno há sete candelabros (que representam sete igrejas da Ásia), e os sete espíritos de Deus. Vejamos o que dizem os três primeiros versículos do capítulo 5 (cinco) de *Apocalipse*:

- 1) Então vi na mão direita daquele que está assentado no trono um livro em forma de rolo escrito de ambos os lados e selado com sete selos.
- 2) Vi um anjo poderoso, proclamando em alta voz: “Quem é digno de romper os selos e de abrir o livro?”
- 3) Mas não havia ninguém, nem no céu nem na terra nem debaixo da terra, que podia abrir o livro, ou sequer olhar para ele. (APOCALIPSE, 5:1-3, *online*)

Podemos ressaltar dois elementos importantes nesse fragmento bíblico: o fato de estar nas mãos de Deus um livro; e de ninguém

ser digno o suficiente para abri-lo. Na obra de Terron, Guilherme Burgos abre o livro, rompendo os sete selos, embora inebriado pela presença mística do Tesseract.

Após o capítulo 41 (quarenta e um) há um subcapítulo, sem numeração, intitulado *Da consideração*, nele há uma explicação superficial do que seria o hiper cubo:

O Tesseract é um cubo quadridimensional, também conhecido como **hipercubo**. [...]

A maioria dos leigos está familiarizada com as três dimensões do espaço (largura, profundidade e altura), mas qual deve ser a quarta dimensão para que um simples cubo se torne hiper cubo? Essa dimensão é o tempo. [...]

A principal característica de tal Tesseract seria sua impermanência, pois o cubo viajaria através do espaço e, simultaneamente, viajaria no tempo, existindo, como volume cúbico, apenas durante o tempo necessário para atravessar o espaço. (TERRON, 2011, p.145; 144; 143 - grifo do autor)

Embora a explicação não seja explícita, o Tesseract pode ser entendido como uma espécie de entidade celestial, ou como uma metáfora para uma divindade. A epígrafe que inicia o subcapítulo citado anteriormente é a seguinte frase, de São Bernardo de Claraval: “O que é Deus? É longitude, largura, altura e profundidade” (TERRON, 2011, p.143), todas as dimensões abarcadas pelo hiper cubo.

Essa passagem de limite fronteiro entre o real e o irreal, do cotidiano familiar para o improvável perturbador, que é permitida na literatura fantástica é o que possibilita a inserção desse elemento mágico, o hiper cubo, no romance de Terron. O leitor acostumado com a literatura moderna terá de reavaliar

seus conceitos e ver esse texto a partir de uma dimensão longe da costumeira, para orientar-se e compreender o funcionamento dele. Embora não utilizemos as noções formuladas por Todorov, sobre o fantástico, cabe lembrar que o teórico enfatizou que os “distúrbios da personalidade, os jogos do visível e invisível, as alterações de causalidade, do espaço e do tempo; a regressão” são típicos elementos do fantástico (TODOROV, 2006, p.108). A presença o hipercubo mágico está sempre ligada ao tempo. Toda a vez em que ele aparece as barreiras tempo e espaço se desfazem e temos o encontro de personagens do passado e do presente convivendo simultaneamente e interagindo entre si.

O leitor do romance é levado a sair do seu mundo familiar para acreditar em uma quase *entidade* divina, que influenciaria nas ações das personagens. Porém o narrador não é explícito sobre o quê ou quem é essa divindade. Isso resulta em um efeito de surpresa, de desorientação e de humor no leitor. Trata-se de um sinal de forte empenho cognitivo de Terron em dissimular a seriedade expressa em *Apocalipse* e mesmo assim manter o tom profético de extermínio que o fim do mundo apregoa.

Ao retornarmos à leitura da profecia sobre os 7 (sete) selos, do *Apocalipse* (capítulos 6 (seis) e 7 (sete)), vão sendo revelados quem abrirá os selos e o que significa cada um deles. Na profecia bíblica, quem abrirá os selos será o cordeiro, essa metáfora é utilizada para indicar a Jesus Cristo, que se sacrificou pela humanidade, segundo a escatologia cristã. A ele também se refere a expressão “o leão da tribo de Judá”, mencionada por um dos anciões que rodeiam o trono celestial.

Os 4 (quatro) primeiros selos referem-se aos 4 (quatro) cavaleiros do *Apocalipse*: o cavalo branco cavalgado pelo Anticristo; o cavalo vermelho que simboliza as guerras; o cavalo negro que representa a fome; e o cavalo amarelo que indica as pragas que consumiriam a humanidade decorrentes das guerras e da fome. O quinto selo corresponderia aos que sofreram e morreram pela fé cristã, tornando-se mártires. O sexto selo representa os terremotos que aconteceriam nos fins dos tempos, e por fim, quando Cristo rompe o sétimo selo, 7 (sete) anjos tocam 7 (sete) trombetas para anunciar o juízo final.

Mas que associação tem tal profecia apocalíptica com a obra de Joca Reiners Terron? A resposta para essa pergunta encontra-se somente no subcapítulo anterior ao último capítulo do livro, intitulado *O Bispo de Macau*, e no capítulo final (0, zero). Quando um burocrata, Paulo José Tavares, é escolhido para ler a carta deixada por Lúcia, pastorinha que presenciou a aparição da Virgem Maria e após adulta tornou-se freira, na qual estava transcrito o terceiro segredo de Fátima referente à aparição.

O burocrata havia chegado ao bispado por conhecer tal segredo, porém tinha-o abandonado, e agora morava no Brasil com uma mulata, sendo dono de um bar no subúrbio de São Paulo. O bispo, agora alcoolista, narra sobre o terceiro segredo de Nossa Senhora de Fátima, que revelava a aparição do Tesseract e do livro com os 7 (sete) selos que seria devolvido para Guilherme Burgos, cada um dos selos seria rompido pelos escolhidos (escritores e poetas que formam o mosaico de personagens de *Não nada lá*). Essa carta formaria uma espécie de Apocalipse apócrifo, em que Lúcia seria a responsável pela transcrição profética do final dos tempos, tal como João. Conforme o seguinte excerto:

Lúcia observa o livro que a Senhora [Nossa Senhora de Fátima] traz fechado nas mãos. Sua capa de couro de carneiro traz sete selos, cada um deles uma diferente imagem. O primeiro tem um velho [Guilherme Burgos] estirado numa cadeira, no céu sobre sua cabeça há um cubo de luz idêntico ao que envolve a Virgem. No segundo selo, há um senhor [Raimundo Roussel] distintamente vestido ao lado de um estranho carro em forma de caracol, carregando em sua traseira algo semelhante a uma casa, ao fundo há um deslumbrante palácio. No terceiro selo, dois rapazes [Torquato Neto e Jaime Hendrix] de cabelos compridos, um branco e outro negro, e há um raio unindo os punhos que apontam um em direção ao outro. No quarto selo aparece a imagem do outro jovem [Isidore Ducasse] observando o trem distanciar-se, ele está de costas, mas é visível um livro embaixo de seu braço. O quinto selo mostra um moço [Arthur Rimbaud] espadaúdo em mangas de camisa que carrega dois baldes à margem de um riacho, ao longe um círculo de pessoas envolve um homem de revólver na mão com aspecto triunfante. No sexto selo há um imenso despenhadeiro, sobre ele um cavaleiro [Fernando Pessoa] luta contra o vento impiedoso. O sétimo selo reproduz a cela do Convento das Irmãs Dorotianas onde Lúcia se encontra, nele a freira vê-se ajoelhada. Diante dela há um admirável cubo de luz que gira em velocidade alucinante, dentro do cubo há um livro levitando no ar, na capa do livro existem sete selos [...]. (TERRON, 2011, p.16-17)

Após esse excerto a narrativa continua parafrazeando o livro bíblico do *Apocalipse*, porém o fim do mundo de *Não há nada lá* se diferencia ao do narrado pelo profeta João. O mundo criado por Terron acabaria com a morte do livro, conforme é

possível averiguarmos nos diversos excertos proféticos inseridos aleatoriamente ao longo da narrativa. Esses relatos aparecem no meio das histórias das personagens, somente identificáveis pela alternância de fonte (itálico) e descontextualização temática: *“um viva à literatura, somente a literatura, fundadora da realidade que conhecemos através da linguagem, construtora de mundos, somente a literatura poderia deflagrar o fim de algo que ela mesma erigiu”* (TERRON, 2011, p.30 - grifo do autor).

Não há nada lá tem como protagonista a própria literatura, em toda a sua extensão e o seu fim. As personagens ficam em um papel secundário, girando ao redor do eixo centralizador que é a própria literatura. Na obra, o livro toma ares de divindade, de local sagrado em que está inscrito a vida e a morte, a própria entidade que o segura perde seu encanto místico diante do “objeto perfeito” (TERRON, 2011, p.153). O jogo de intertextualidade produzido por Terron, entre o livro bíblico e o apocalipse apócrifo, deixa o leitor perplexo. Ele precisa encontrar respostas, porém fica preso à falta de recursos para buscá-las. Como o romance é fragmentado e não há uma personagem principal como condutora aparente, é natural que haja um estranhamento inicial. Essa condição é bastante comum no fantástico contemporâneo.

O tom satírico e bem humorado das historietas não nos lembra em nada as previsões sombrias do profeta João. A intertextualidade, conforme Julia Kristeva (1969), tem o caráter de desconstruir a subjetividade autoral. No entanto, Terron consegue manter uma marca autoral bastante singular, mesmo utilizando como personagens pessoas reconhecidas. Segundo Schollhammer (2011), “[t]odas as histórias reinventadas da mitologia maldita da

literatura são costuradas por fenômenos que revelam a potência oculta da literatura de tomar posse da realidade e criar suas redes e estruturas, cuja lógica apresenta temporalidades descontínuas” (p.32). *Não há nada lá* consegue manter em sua trama a união de universos distintos e distantes temporalmente.

Leyla Perrone-Moisés (2011), aborda o anunciado fim da literatura em um ensaio nomeado “O Longo Adeus à Literatura”, na *Folha de São Paulo*. Esse fim é na realidade o fim da literatura concebida na modernidade. Dessa forma, quebra-se com a sequência tradicional do romance, cujo clímax apresenta o momento de maior aprisionamento do leitor e varia apenas o final que poderá ser, em alguns casos, em aberto. Podemos pensar que seja esse fim que Terron preconiza em *Não há nada lá*, o fim de um fazer literário de fórmula quase pronta. Para Perrone-Moisés, os leitores não querem mais ler livros que os teóricos do século XX consideravam literatura. Ela mudou, embora se utilize cada vez mais da literatura do passado através de diferentes graus de intertextualidade, no entanto não poderá ser vista da forma original. O romance de Terron é justamente um modelo desse novo fazer literário, um livro que exige conhecimento da literatura por parte do seu leitor.

Em última instância, a obra de Terron fala-nos da finalidade da literatura, da impossibilidade de um mundo sem livros, e de como somente a própria literatura pode por fim a ela mesma. Em *Não há nada lá* a religião permitida e praticada é a literatura, “pela língua, pelos olhos e pelo livro, assim deve ser, prega a ordem máxima dos Sagrados Corações de Meremme, o livro nos vincula, o livro nos recorda de nossa humanidade, nos religa” (TERRON, 2011, p.65 - grifo do autor). Lembremo-nos aqui da etimologia da palavra religião, re-

ligare, ligar de novo, somente o livro liga o autor ao leitor. Não parece ter ocorrido por acaso a escolha da passagem dos 7 (sete) selos, pelo autor, Deus só poderia estar segurando um livro. Por diversas passagens do *Apocalipse* trata-se do Livro da Vida, onde se encontra o nome das pessoas que serão salvas no juízo final, os livros são sagrados e é sobre isso que fala o romance de Terron.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em 1941, em Mar do Prata, Jorge Luis Borges profetizava:

Talvez me enganem a velhice e o temor, mas tenho a suspeita de que a espécie humana – a única – está prestes a extinguir-se e que a Biblioteca perdurará: iluminada, solitária, infinita, perfeitamente imóvel, armada de volumes preciosos, inútil, incorruptível, secreta. (1999, p.42)

Para Borges o mundo é o livro, e o livro é o mundo. Para o autor nada é mais perfeito que o livro, e por consequência a própria literatura.

Joca Reiners Terron inverte um pouco a ideia de Borges, ele cria o fim do mundo, leia-se: o fim dos livros, sua personagem, o bispo de Macau, comenta: *“somente a literatura pode terminar o que começou, não seria suficiente, o fim do livro e, em consequência, o fim do mundo, ao menos deste mundo, como conhecemos?”* (TERRON, 2011, p.1, grifo do autor). Enquanto para Borges a humanidade se autodestruiria e apenas o que permaneceria seriam os livros, para Terron a literatura desencadearia o seu próprio fim, e como consequência o fim do mundo. Entretanto, para ambos o livro é o único objeto capaz de dar sentido para a existência. Beatriz Resende (2008) comenta, a respeito da obra literária de Terron: “[t]al apologia [ela se refere a um fragmento de uma obra do autor em

que a literatura é sugerida como o único antídoto] da obra literária não se faz, porém, como expressão de qualquer utopia, de redenção pela arte, pelo sublime” (p.133). Terron tem uma visão pessimista da arte literária, embora seja visível a sua paixão pela literatura.

De acordo com Schollhammer (2011), “[o] romance de Terron é uma fantasia maldita da literatura, reescrita de sua genealogia viva e uma declaração de amor a essa face bem romântica, marcada por uma certa marginalidade, e a vocação de viver de sua arte e fazer dela uma vida” (p.133). A obra *Não há nada lá* é composta por personagens peculiares, os poetas malditos Baudelaire, Rimbaud, Fernando Pessoa, Aleister Crowley e os escritores bizarros tais como William Burroughs, Raymond Roussel e, se existiu, conforme Terron, Isidore Ducasse. Não deixando de ser bem exótica a profetisa católica Lúcia. Na metaliteratura produzida no romance de Terron, alinham-se matizes do decadentismo, do simbolismo, do surrealismo e do fantástico, porém com a singularidade humorística e paródica dos autores contemporâneos.

Conforme vimos até aqui, a literatura contemporânea, ou pós-moderna, se afastou do realismo formal, perdeu-se a preocupação de representar o mundo nas obras ficcionais. Nesse paradigma, muitos autores optam por criar um texto ficcional que reflita uma literatura voltada para si mesma, autoconsciente e autorreflexiva. Joca Reiners Terron escolhe esse caminho, a preocupação com a criação literária e a sua recepção torna-se mais relevante que a transposição mimética da realidade. Em última instância, a opção pela metaliteratura, obrigatoriamente perpassada pela intertextualidade, feita pelo autor evidencia seu profundo gosto e entendimento da arte literária.

REFERÊNCIAS

BIBLIA. *Novo testamento: Apocalipse*. Versão online. In <https://www.bibliaonline.com.br/acf/ap/5>. Acesso em 12.Mai.2018.

BORGES, Jorge Luis (1999). “Biblioteca de Babel”. In: _____. *Obras Completas de Jorge Luis Borges*. v I. São Paulo: Globo. p.38-42. In <http://site.ufvjm.edu.br/cafeliterario/a-biblioteca-de-babel-jorge-luis-borges/>. Acesso em 12.Mai.2018.

GASS, William (1974). *A ficção e as imagens da vida*. São Paulo: Cultrix.

GOMES, Hélder. Metaliteratura (2010). In: CEIA, Carlos. *E-Dicionário de termos literários de Carlos Ceia*. In <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/metaliteratura/> Acesso em 12.Mai.2018.

HALL, Stuart (2010). *A identidade cultural da pós-modernidade*. Belo Horizonte: UFMG.

HUTCHEON, Linda (1988). *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. Londres: Routledge.

_____ (1980). *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. Ontario: Wilfrid Laurier University Press.

KRISTEVA, Júlia (1969). *Introdução à Seminálise*. São Paulo: Debates.

PERRONE-MOISÉS, Leyla (2011). O longo adeus à literatura. São Paulo: *Folha de São Paulo*, 10.Jul. In <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/941210-o-longo-adeus-a-literatura.shtml>. Acesso em 18.Mai.2018.

RESENDE, Beatriz (2008). *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa das Palavras: Biblioteca Nacional.

SARTRE, Jean-Paul (1968). *Situações I*. Lisboa: Publicações Europa-América.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik (2011). *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

TERRON, Joca Reiners (2011). *Não há nada lá*. São Paulo: Companhia das Letras.

TEZZA, Cristovão (2002). O terceiro segredo de Fátima: *Não há nada lá*, de Joca Reiners Terron. In *Revista Cult*, 54. In http://www.cristovaotezza.com.br/textos/resenhas/p_0201_cult.htm Acesso em 16.Mai.2018.

TODOROV, Tzvetan (2006). *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva.

WATT, Ian (1990). *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras.

08

**PROFECIAS NO MUNDO-BIBLIOTECA:
O DÉJÀ-DIT¹ EM NÃO HÁ NADA LÁ,
DE JOCA REINERS TERRON**

Renata Farias de Felipe (UFSM)
Anselmo Peres Alós (UFSM)

Recebido em 13 jun 2018.
Aprovado em 14 ago 2018.

Renata Farias de Felipe é Pós-doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (2017) e professora adjunta (nível 4) da Universidade Federal de Santa Maria. Autora, entre outros, dos artigos “O boom do subalterno na literatura mexicana recente: olhares sobre a animalidade” (Revista *Aletria*, 2018) e “O melodrama *queer* em Roberto Bolaño - notas sobre a mobilidade e a mobilização dos afetos” (Revista *Ipotesi*, 2014) é também pesquisadora dos grupos de pesquisa “Trânsitos teóricos e deslocamentos epistêmicos” e “Leituras Contemporâneas-Narrativas do século XXI”. Suas áreas de interesse são Literatura Contemporânea; Literatura Brasileira Contemporânea; Gêneros; Crítica Latino-Americana. Lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4766563U6#ProducoesCientificas>
E-mail: renatfelippe@yahoo.com.br

1 Expressão que retoma os pressupostos de Silviano Santiago explorados no clássico ensaio “O entre-lugar do discurso latino americano”, de 1978. Sobre a “assimilação inquieta e insubordinada, antropófaga” realizada pelos escritores dos países marcados pelo passado colonial, o crítico revela: “[a] segunda obra [a do escritor latino-americano] é, pois, estabelecida a partir de um compromisso feroz com o *déjà-dit*, o já-dito, para empregar uma expressão recentemente cunhada por Foucault [...]. Precisemos: com o já-escrito” (SANTIAGO, 2000, p.20).

Anselmo Peres Alós é Pós-doutor pelo Programa de Pós-Gaduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (2016) e professor adjunto (nível 4) da Universidade Federal de Santa Maria. Autor dos livros *A Letra, O Corpo, O Desejo: Masculinidades subversivas no romance latino-americano* e *Leituras a contrapelo da narrativa brasileira: Redes intertextuais de gênero, raça e sexualidade*. Lidera o grupo de pesquisa “Trânsitos teóricos e deslocamentos epistêmicos” e é pesquisador do grupo “Construções socioculturais da Tríplice Fronteira”. Suas áreas de interesse são Teoria Literária, Literatura Comparada, Literatura Brasileira, Literaturas Latino-Americanas, Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, Crítica Feminista, Estudos de Gênero e Teoria Queer. Lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4762706A8> E-mail: anselmoperesalos@gmail.com

Resumo: A partir de *Não há nada lá* (2001), de Joca Reiners Terron, narrativa de tom profético, feição borgiana e atravessada por metáforas “revanchistas”, este trabalho pretende redimensionar as problemáticas da leitura e da produção literárias, especialmente as conotações que essas estratégias assumiram, e ainda assumem, dentro do que entendemos por literatura “latino-americana”. Se pensar uma “latinoamericanidade” e mesmo uma “brasilidade” são questões, aparentemente, ultrapassadas e/ou irrelevantes, em *Não há nada lá* as velhas irresoluções são ressignificadas pelo viés escatológico e profético.

Palavras-chave: Biblioteca; Profecias; *Déjà-dit*.

Abstract: Starting from *Não há nada lá*, novel written by Joca Reiners Terron and first published in 2001, this paper aims at discussing strategies when it comes to reading as well as literary production, especially the connotations that those strategies had assumed (and still assume) in the constructo that we use to name

as “Latin American” literature. *Não há nada lá* is characterized by its prophetic tone and by its Borgian traces, and it is also trespassed by metaphors of revenge. Once we consider a certain “Latin American condition”, or even a certain “Brazilian condition” as apparently old-fashioned or irrelevant questions, in *Não há nada lá* these (not solved) resolutions are ressignified by the eschatological and prophetic way.

Keywords: Library; Prophecies; *Déjà-dit*.

Eu queria mostrar que a literatura é uma forma de se adiantar aos fatos e de fazer, por meio da ficção, previsões que soariam disparatadas na boca de alguém que se dispusesse a alardeá-las [...]. Queria provar a tese de que a literatura é (ou foi) uma forma de profetizar no mundo da razão, um mundo esvaziado de mitos; que ela é (ou foi) um substituto moderno das profecias, agora que elas se tornaram ridículas, antes que a própria literatura também se tornasse ridícula. (CARVALHO, 2007, p.23)

Nos termos de Bernardo Carvalho, hoje, a ressignificação do literário e a de sua relevância estaria na sua capacidade de predizer, de estar à frente dos acontecimentos, em um mundo esvaziado de mitos e de paradigmas sólidos, potencialidade que singularizaria o seu espaço, que edificaria a sua “trincheira” na arena de códigos contemporânea. Constantemente - e, diria, intimamente - desafiada quanto à sua importância, a literatura atual lança a mesma interrogação de forma insistente para si própria, reincidência que acaba por erigir um mundo-biblioteca, como “se o mundo devesse ser lido como uma biblioteca e a biblioteca, qualquer livro em realidade, vivido como se fosse um mundo” (SCHØLLHAMMER, 2011, p.131).

Tornada hoje um lugar comum, a metaficção, cujo histórico evoca *As mil e uma noites*, *Dom Quixote*, *Hamlet* e passa pela obra monumental de Jorge Luís Borges, corre o risco de incorrer, senão no “ridículo” referido por Carvalho, na gratuidade, o que sinalizaria a insignificância e/ou a incapacidade de revitalização do literário. Sobre a insistência metaficcional/metaliterária, Schøllhammer faz um alerta relevante:

os procedimentos metaliterários e autorreflexivos parecem ter chegado a um limite de exaustão, perigam converter-se em brincadeira intelectual de professores de literatura com ambições criativas e muito raramente são capazes de questionar as suas próprias premissas. (2011, p.137)

Se, por um lado, banalização autorreflexiva “brinda” o leitor com o *déjà-dit*, com o já-dito, por outro, o uso do recurso, mais do que demonstração de uma erudição decorativa, pode assumir a densidade de um embate discursivo, em especial, no caso da produção dos escritores latino-americanos.

No ensaio seminal “O entre-lugar do discurso latino-americano” (1978), Silviano Santiago alerta para o fato de que “as leituras do escritor latino-americano nunca são inocentes” (2000, p.22). Jamais poderiam sê-lo, segundo o crítico, já que o passado colonial, bem como o imperialismo legaram (legam?) aos escritores do continente a condição de devoradores de livros, que fizeram (e que fazem) da leitura uma produção. Assim, a leitura-escrita, resultado de uma “meditação silenciosa e traiçoeira sobre o primeiro texto” (SANTIAGO, 2000, p.20), nortearia o trabalho do escritor latino-americano, sujeito “entre o amor e o respeito pelo já-escrito, e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue”(SANTIAGO, 2000, p.23).

Décadas depois das considerações de Santiago, as interpelações midiáticas se multiplicaram, as fronteiras reais e simbólicas das nações se flexibilizaram e as questões nacionais, caras à modernidade, cederam lugar às problemáticas étnico-raciais e de gênero. Como argumenta Octavio Paz, os homens têm experienciado, recentemente, “uma espécie de intempérie espiritual” (2017, p.88), têm deixado de viver, como antes, à sombra de sistemas religiosos e/ou políticos utópicos que, simultaneamente, oprimiam e consolavam. Diante dessa realidade, o “dever lúcido e consciente” do escritor latino-americano parece estar voltado para embates renovados, o que não significa que demandas recentes escapem às antigas irresoluções. Segundo Néstor Garcia Canclini (1989):

Trata-se de ver como, dentro da crise da modernidade ocidental – da qual a América Latina é parte –, são transformadas as relações entre tradição, modernismo cultural e modernização socioeconômica. [...]. Uma primeira tarefa é levar em conta as discrepantes concepções da modernidade. **Enquanto na arte, na arquitetura e na filosofia as correntes pós-modernas são hegemônicas em muitos países, na economia e na política latino-americanas prevalecem os objetivos modernizadores.** As últimas campanhas eleitorais e os discursos políticos [...] julgam prioritário que nossos países incorporem os avanços tecnológicos, modernizem a economia, superem nas estruturas de poder as alianças informais, a corrupção e outros ranços pré-modernos.

O peso cotidiano dessas “deficiências” faz com que a atitude mais frequente perante os debates pós-modernos seja, na América Latina, a subestimação irônica. (2015, p.24, grifos nossos)

Se as mudanças provocadas pela globalização e pela denominada pós-modernidade (ou modernidade tardia) alteram a própria ideia de cultura, tais alterações também redimensionam a problemática da dependência cultural, tão cara aos escritores e aos críticos que produzem no/ao Sul. Consta-se, por exemplo, “a transformação das teorias ligadas à dependência, em virtude da quebra do conceito de linearidade temporal da história universal, e a sua substituição pela ideia de ‘simultaneidade espacial das histórias locais’” (SOUZA, 2007, p.47). Nesse sentido, torna-se necessária o que Eneida Maria de Souza (2007) denomina “ressementização conceitual” (p.47), direcionada não só às confluências globais, mas também às diferentes reciclagens operadas nas culturas nacionais.

Ao tratar sobre o fenômeno da transculturalidade que desafia os Estados-nação europeus no momento pós-moderno, Rosi Braidotti propõe que “façamos a transferência dos debates políticos das diferenças *entre* culturas para diferenças *dentro* da mesma cultura” (2002, p.2). Pensar as diferenças internas, como propõe Braidotti, não é uma problemática nova no âmbito da cultura e da literatura brasileiras: o projeto do denominado “romance de 30”, por exemplo, foi movido pela questão. Se o reconhecimento da multiplicidade norteou/norteia tanto as problemáticas de construção identitária quanto a recente dinâmica das identificações, uma abordagem transcultural da literatura produzida atualmente no Brasil pode partir das recorrências que aproximam multiplicidades, ainda que a proximidade em questão esteja longe de uniformizar as diferenças.

Neste trabalho pretendemos discutir o caráter além do *déjà-dit*, as conotações políticas que a abordagem metaficcional/

metaliterária pode assumir na literatura dos anos 00, especialmente, na literatura brasileira – em sua interface com as literaturas latino-americanas. Nesse sentido, a narrativa *Não há nada lá* (2001), de Joca Reiners Terron, pode oferecer um importante ângulo analítico à proposta, já que nela a questão metarreflexiva, permeada pelo insólito, ressignifica o que Silviano Santiago denomina no clássico ensaio de 1978 de “escrever contra”, ato que assumiria conotações combativas no caso dos escritores latino-americanos. Na novela, ainda que o aspecto apontado pelo ensaio pareça deslocado, o aspecto metaficcional, por outro lado, ultrapassa a simples “brincadeira intelectual” apontada por Schøllhammer, problemática que parece delinear um outro entre-lugar, no qual as metáforas revanchistas anteriores se expandem para além das tensões pós-coloniais. Acreditamos que as múltiplas referências em *Não há nada lá* **performatizam**² o complexo turbilhão de influxos sobre o imaginário pós-moderno tanto quanto a (pretensa) voracidade combativa do(s) leitor(es)-escritor(es) latino-americano(s), ultrapassando a banalização metarreflexiva. Em *Não há nada lá o fim* da literatura e da cultura letrada são anunciados a cinco escritores-personagens, porém, dois deles interessam particularmente à nossa análise: Isidoro Ducasse, escritor uruguaio de ascendência francesa, autor de *Les chants de Maldoror* (1874), e o poeta e compositor brasileiro Torquato Neto (1944-1972). Os referidos escritores-personagens incorporam, contundentemente, as tensões da leitura-produção, dinâmica que evoca os argumentos

2 Neste trabalho, a performance é entendida como uma “repetição estilizada” (AZEVEDO, 2007, p.139), como uma espécie de citação, portanto, como uma estratégia discursiva oportuna para se tratar a complexidade das relações entre os escritores, sobretudo os latino-americanos, e a tradição literária; entre os escritores e a linguagem, entre os textos e os leitores.

de Santiago voltados para o que o crítico define como “busca dom-quixotesca” dos escritores latino-americanos (2000, p.18).

Revestida pelo profético e pelo escatológico, em *Não há nada lá* a estratégia metaliterária desloca também a utilização do insólito, se considerarmos que nas literaturas latino-americanas dos anos 60/70 a exploração do *macro-gênero*³ e dos seus desdobramentos estava intimamente implicada à busca dom-quixotesca referida. Na novela de Terron, ao contrário, a utilização de elementos “desnorteadores”, “anti-naturalistas” anunciam o fim da literatura. Porém, longe de ser literal, a desapareição anunciada, parece erigir uma espécie de culto, cuja existência, por si só, “cava” uma trincheira simbólica na arena de códigos e de fabulações contemporâneas.

PROFECIAS LITERÁRIAS

Em *Não há nada lá*, escritores de uma espécie de cânone maldito – William Burroughs (Guilherme Burgos), Raymond Roussel (Raimundo Roussel), Torquato Neto, Isidoro Ducasse/Conde de Lautréamont, Arthur Rimbaud – e Fernando Pessoa são tornados personagens e as suas trajetórias, entrelaçadas ao escatológico, alternam o abjeto, o profético e o apocalíptico. Outras figuras de existência real são também personagens da novela, como o mago Aleister Crowley (na narrativa, Alistério Crowley); a freira portuguesa

3 Empregamos a denominação (e a grafia) utilizada por Flávio García (2008). Segundo o autor, o insólito seria uma espécie de *macro-gênero* composto pelo “Maravilhoso, Fantástico, Sobrenatural, Estranho, Realismo Maravilhoso, Absurdo e outros demais gêneros cujas narrativas se estruturam a partir da manifestação de eventos insólitos não-ocasionais, ou seja, que funcionam como seus móveis propulsores” (p.10). O objetivo deste trabalho, no entanto, não é de discutir as categorizações dos gêneros, mas o de refletir sobre os seus “usos” no início deste século, quando o fim da literatura (e do livro impresso) foi reiteradamente alardeado. Nos anos 00, os conceitos de nação e de latinoamericanidade pareciam também demasiadamente desgastados diante da experiência (ilusória) da “aldeia global” hiperconectada.

Lúcia, que teria presenciado a aparição de Nossa Senhora, em 1917, e revelado o chamado Segredo de Fátima; o lendário foradalei Billy The Kid (Gui-O-Guri) e o guitarrista Jimi Hendrix (Jaime Hendrix). O que une personagens tão díspares é o *Tesseract*, o cubo quadridimensional, o hipercubo que, na narrativa, anuncia o fim dos tempos.

O Tesseract, forma geométrica grafada em maiúscula, como substantivo próprio, assume, na narrativa, a relevância e a consistência de uma personagem. Composto por 4 dimensões, sendo a quarta delas o *tempo* (além da *largura*, da *profundidade* e da *altura*), mais do que ponto de convergência das diversas narrativas que compõem a novela, o hipercubo assume, além da referida conotação apocalíptica, o sentido divino, se considerarmos a epígrafe do capítulo “Da consideração”: “O que é Deus? É *longitude*, *largura*, *altura* e *profundidade*”. Tais palavras, da autoria de São Bernardo Claraval⁴, revelam a existência de um Deus composto por quatro medidas, por quatro dimensões, as quais remetem à existência material da deidade. O fato de a primeira aparição do hipercubo, na narrativa, se dar no capítulo de abertura, de número 48, número múltiplo de 4, não parece casual. No capítulo, Guilherme Burgos - no dia que corresponde à morte real do escritor William Burroughs, 2 de agosto de 1997 - lança um livro, objeto visto como perfeito e imortal pelo personagem, para o alto, e este, à semelhança de um “pombo negro”, abre suas asas formando um “ângulo exato”.

Nesse instante em torno às nuvens que cobrem o quintal de sua casa estrutura-se um cubo

4 Abade francês do século XII e principal figura da denominada Ordem de Cister, foi canonizado em 1174. Tornado personagem em *A Divina Comédia* (1321), São Bernardo é o último guia de Dante pelo Paraíso.

gigantesco. O voo do livro é interrompido, mas ele permanece suspenso no ar, exatamente no centro do feixe de luz. Após alguns segundos, o objeto geométrico começa a girar e o livro desaparece, como se nunca houvesse existido.

Guilherme Burgos fica ali, estupefato. Tudo ali permanece claro ante o Tesseract surgindo no céu. (TERRON, 2011, p.153)

O Tesseract, parte do sonho de Burgos/Burroughs, faz do personagem o primeiro “anjo anunciador” da revelação sobre fim da literatura e são os capítulos protagonizados pelo personagem, voltados ao encontro entre o escritor norte-americano e uma espécie de livro sagrado, de livro-relíquia, que contêm as máximas mais especificamente voltadas à problemática do livro enquanto suporte, bem como à questão da leitura e dos sujeitos por ela envolvidos.

A violência do livro se volta contra o livro; palavra sem piedade. Escrever talvez signifique explicar, na palavra, as fases inesperadas desse combate, onde Deus, uma insuspeitada horda de força agressiva, é a estaca não mencionável.

Livro, nome rebelde do **abismo**. (TERON, 2011, p.113 - grifos nossos)

Escritor e Leitor, os dois estão no livro e *ambos estão morrendo*. (TERRON, 2011, p.57)

O mundo está em uma palavra: mundo. **Morte da palavra, morte do mundo**. O Universo contido em um verso. Morte do verso, morte do universo. (TERRON, 2011, p.56)⁵

Uma das “mortes” profetizadas pelos fragmentos parece ser a do suporte livro – “A violência do livro se volta contra o livro;

5 No livro a numeração das páginas ocorre em ordem decrescente, sendo a primeira página de número 154.

palavra sem piedade” - extinção, até o momento, não realizada, problemática que esteve em voga, sobretudo, na virada deste século (convém destacar que a primeira edição de *Não há nada lá* é de 2001). Se tal referência revela a proximidade entre a novela e as circunstancialidades do seu tempo de inscrição, por outro lado, o questionamento referente à relevância e ao futuro da cultura letrada – entrevisto na passagem “Morte da palavra, morte do mundo” - não é novo no âmbito da literatura produzida na América Latina: remete à ficção ensaística de Jorge Luís Borges e de Ricardo Piglia; à crítica de Beatriz Sarlo e de Eneida Maria de Souza.

Em *Não há nada lá* as implicações da “morte” ficcionalmente anunciada da literatura estão, hiperbolicamente, implicadas ao fim do mundo. Se essa hipérbole reitera a alegoria borgesiana do mundo-biblioteca e remete à metarreflexividade insistentemente abordada pelas manifestações da literatura dita pós-moderna, o *déjà-dit* na novela de Terron está além da mera brincadeira intelectual, se considerarmos o fato de a reincidência evocar, simultaneamente, as indagações borgesianas e algumas das questões-chave para a crítica ensaística latino-americana (mais especificamente, ibero-americana). Entre as questões nodais da referida tradição crítica está a problematização da relevância do leitor incessante, condição a qual, historicamente, o escritor latino-americano esteve sujeito e que Santiago elevou à estratégia de resistência e de produção.

Sobre o leitor contemporâneo, o escritor e crítico argentino Ricardo Piglia nos lembra a sua condição de sujeito “perdido em uma rede de signos”, situado “perante o infinito e a proliferação” (2006, p.27). Se essa condição pode parecer desafiadora para o leitor de

hoje, o seria ainda mais para o leitor latino-americano, sobre o qual incidiu, e ainda incide, o peso da tradição literária ocidental? Talvez a interrogação não tenha resposta ou talvez a resposta para as inquietações de todos os leitores, indistintamente, seja continuar a ler, o que, diante de tantos influxos, significa continuar a resistir. De qualquer forma, o que fica evidente é que para os escritores e leitores latino-americanos o peso da Biblioteca não é novidade. Ao problematizar a relevância histórica, simbólica e social do literário, Néstor Garcia Canclini revela:

Quando Hölderlin escrevia, a pergunta era como viver na época dos deuses que se foram e do deus que ainda não chega; na época de Dostoiévski, a interrogação foi se, não havendo deus, tudo está permitido. **Hoje, quando a disputa pelo todo ocorre entre os equivalentes profanos das deidades, que são o totalitarismo financeiro dos bancos, os rituais vazios com que o servem os políticos, [...], na literatura nos perguntamos se é possível atuar com outro sentido: ser escritor e leitor é o modo incerto com que deciframos o que poderia significar ser cidadão.** Não reduzo a política à literatura, nem digo que esta vai nos emancipar. **Escrever e ler são, apenas, ações com que tentamos fazer que o poder aniquilador e atordoante dos atuais deuses seja só uma intriga.** Sem fim predefinido. (2016, p.98 - grifos nossos)

As considerações de Canclini sobre as “funções” da escrita e da leitura literárias vão ao encontro das questões ficcionalmente tratadas em *Não há nada lá*, narrativa na qual a literatura ocupa o lugar das deidades recentes (e de outrora).

Guilherme Burgos senta-se numa cadeira nos fundos de sua casa em Lawrence, Kansas. É dia 2

de agosto de 1997. [...]. Guilherme Burgos ganhou a vida como escritor e agora, em seus estertores, qualquer barulhinho o impede de recuperar a confusão que tornou seu trabalho literário tão cultuado. [...]. Ergue-se de sua cadeira, o livro seguro em suas mãos como se abrigasse um pombo negro, e o lança para o alto. As páginas do livro se abrem feito asas e formam um ângulo exato, alçando voo, ao passo que Guilherme Burgos permanece com os braços para cima, vaticinando aos céus: “Não há fim para o céu ou o livro”.

Nesse instante, em torno às nuvens que cobrem o quintal de sua casa estrutura-se um cubo gigantesco. O voo do livro é interrompido, mas ele permanece suspenso no ar, exatamente no centro do feixe de luz. [...]. (TERRON, 2011, p.153)

Além de possibilitar o acesso ao infinito, sentido sugerido pela fala de Burgos, “Não há fim para o céu do livro”, a leitura de *Não há nada lá* suspende o “poder aniquilador e atordoante dos atuais deuses”, mencionado por Canclini, ao oferecer ao leitor uma intriga repleta de personagens-escritores que, convertidos em anjos apocalípticos, revelam a existência de outras deidades (talvez borgesianas). Escritores-personagens convertidos em “anjos anunciadores”, a literatura transformada em uma espécie de divindade negra, o próprio romance de Terron construído à semelhança das “profecias” são abordagens hiperbólicas, que lembram os preceitos George Bataille sobre o literário. Para o filósofo, “**el espíritu de la literatura, lo quiera el escritor o no, está siempre del lado del derroche, de la ausencia de meta definida, de la pasión que corroe sin otro fin que sí misma, sin otro fin que corroer**” (BATAILLE, 2001, p.148 - grifos nossos).

Se *Não há nada lá* erige uma espécie de homenagem à cultura letrada, se trata o universo literário como autônomo, por outro lado, ao problematizar os processos de leitura e de escrita literárias evoca as muitas conotações que os referidos processos assumiram nos países latino-americanos, historicamente marcados pelo colonialismo e pelo imperialismo cultural. Os personagens-escritores Isidoro Ducasse (franco-uruguaio) e Torquato Neto (poeta e compositor brasileiro) personificam, na narrativa, os desafios dos escritores latino-americanos. Como afirmou Santiago, as leituras dos escritores ao Sul – “categoria” na qual inclui o próprio Joca Reiners Terron⁶ - são, necessariamente, produtivas e nada inocentes. Repensar o entre-lugar dessa leitura hoje, quando questões em torno da multiplicidade e da transculturalidade se tornaram globalmente disseminadas, faz do passado próximo um instrumento relevante, já que revisitá-lo oportuniza o delineamento de especificidades na arena de códigos contemporânea.

6 Se, contemporaneamente, a tentativa de categorização parece desgastada ou pretenciosa, não se pode ignorar o fato de a atuação de Joca Reiners Terron esboçar aproximações com as expressões hispano-americanas, sobretudo, as recentes. Colaborador do projeto *portuñol salvaje*, idealizado pelo poeta Douglas Diegues, Terron traduziu 15 poemas, de autores variados, para o idioma fronteiriço na coletânea *Transportuñol borracho* (2008), publicada pela *cartonera* paraguaia Yiyi Jambo. Também coordenou a coleção *Otra Língua*, da editora Rocco, voltada para a apresentação de escritores hispano-americanos, sobretudo, contemporâneos, para os leitores brasileiros. A coleção, que, entre 2013 e 2016, lançou 14 títulos de escritores oriundos dos diversos países hispano-americanos, teve dois de seus exemplares traduzidos pelo próprio Terron: os romances *Dejen todo en mis manos* (1998), do uruguaio Mario Levrero (traduzido com o título *Deixa comigo*) e *Hoteles* (2011), do escritor boliviano Maximiliano Barrientos (título traduzido: *Hotéis*). Terron também traduziu, para a editora Tusquets, o romance *Despues del invierno* (*Depois do inverno*), da escritora mexicana Gadalupe Nettel, título ainda não lançado. Parte da produção autoral de Terron, mais precisamente as narrativas *Curva de rio sujo* (2004) e *Noite dentro da noite* (2017), também está voltada para o espaço da trílice fronteira Brasil – Paraguaí-Argentina.

PERSONAGENS-ESCRITORES: SOBRE REVANCHES E BIBLIOTECAS

Em *Não há nada lá* o fim de todos os personagens-escritores é o mesmo: todos são absorvidos pelo livro, acontecimento diegético que chama a atenção do leitor para o próprio fazer literário, estratégia que, no âmbito da literatura recente, está longe de ser inovadora. A questão metaliterária, no entanto, assume contundência e visceralidade quando implicada aos escritores-personagens Isidoro Ducasse/Conde de Lautréamont e Torquato Neto, não casualmente, escritores latino-americanos cujas relações com a literatura, em vários aspectos, retomam as observações defendidas por Santiago no ensaio de 1978.

Sobre o escritor Lautréamont, pseudônimo do franco-uruguaio Isidoro Ducasse, a quem o poeta brasileiro Murilo Mendes definiu como “o jovem sol negro/que inaugura nosso tempo”, no apêndice de *Não há nada lá* é dado destaque exatamente à escassez de informações biográficas referentes ao autor de *Os cantos de Maldoror* (1869). Falecido em Paris em 1870, aos 24 anos, a lacuna biográfica referente ao jovem Isidoro Ducasse não é preenchida através dos seus perversos e delirantes poemas em prosa. *Os cantos de Maldoror* inauguram uma espécie de “linhagem maldita” na literatura moderna, cujos seguidores vão desde os surrealistas e outros vanguardistas europeus a Julio Cortázar, passando pela poesia hermética de Murilo Mendes.

Tornado personagem por Terron, Ducasse furta um exemplar de *As flores do mal* e tem um encontro inusitado com Carlos Baudelaire em 1867, ano da morte do verdadeiro Charles Baudelaire. O encontro entre os personagens revela uma relação de afinidade e de

cumplicidade entre Ducasse e o poeta francês, o qual faz a seguinte revelação ao franco-uruguaio: “Violamos um livro no sentido de lê-lo, mas oferecêmo-lo fechado. [...]. Não se esqueça, há um preço a ser pago por quem violar um livro como este. **As flores do mal vicejam onde o esterco é mais verde**” (TERRON, 2011, p.106, grifos nossos). Depois do encontro enigmático, Ducasse passa a escrever vertiginosamente. Sua pele, “encoberta por manchas negras”, cujo odor remete aos “insumos químicos utilizados na limpeza de máquinas impressoras tipográficas” (TERRON, 2011, p.89), dá mostras da metamorfose em processo: a transformação do homem Ducasse na furiosa Lautréamont Press, cujo furor atinge os incautos transeuntes do Bulevar Montmartre.

A Lautréamont Press bufava e relinchava, explodindo em páginas e mais páginas, cujas linhas exprimiam as mesmas palavras ameaçadoras, estampadas na pele das pessoas que tombavam uma atrás da outra, [...]. Metamorfoseado na impressora tipográfica Lautréamont Press, Isidoro Ducasse observa os corpos espalhados pelo bulevar. Enquanto masca cauchos com seus ferros, tenta exprimir-se, demover aquelas pessoas da inconsciência, mas da sua boca saem apenas palavras impressas, páginas e mais páginas. (TERRON, 2011, p.38)

A transformação de Ducasse em Lautréamont Press, mais do que metaforizar a passagem do leitor entusiasta a escritor, representa a transformação do humano na máquina de escrita (e de impressão). Nesse sentido, a metamorfose do personagem parece se distanciar de um dos argumentos defendidos por Santiago, para quem “[o] escritor latino-americano é o devorador de livros de que os contos

de Borges nos falam com insistência. Lê o tempo todo e publica de vez em quando” (2000, p.25). Por outro lado, a passagem da novela “serve” ao leitor o *castillo sangriento*⁷ problematizado em “O entre-lugar do discurso latino-americano”. Instigado por Carlos Baudelaire, Ducasse se transforma em uma espécie de “justiceiro” literário, que não apenas “vinga” a cultura letrada, mas que a utiliza como arma para atacar Paris, entendida, à época, como metrópole literária, como *el castillo*, para onde os escritores latino-americanos lançavam os seus olhares. O acontecimento narrativo permite entrever nas entrelinhas de *Não há nada lá* mais do que a defesa do suporte livro - em um momento em que a virtualidade acenava para o seu fim (anos 00) -, mais do que a defesa do literário na arena de informações e de fabulações contemporânea: a transformação de Ducasse pode ser lida também como uma espécie revanche pós-colonial. Terron, portanto, ao revestir velhos questionamentos com a roupagem metaficcional refuncionaliza, simultaneamente, recorrências da literatura do começo do século e questionamentos que, em um passado próximo, inquietaram escritores e artistas latino-americanos.

Se os acontecimentos em torno do personagem Ducasse/Lautréamont são marcados pela transgressão e pela agressividade, a trajetória de outro personagem, o compositor brasileiro Torquato

7 No ensaio, Silviano Santiago toma uma passagem do conto “62 modelos de armar”, de Julio Cortázar, para ilustrar a complexa relação entre os escritores latino-americanos e a tradição literária europeia. No conto, ao chegar a um restaurante parisiense, o protagonista, de nacionalidade argentina, vê escrito no espelho do lugar a frase “*Je voudrais un château signant*”, enunciado que o personagem traduz imediatamente para o seu idioma como “*Quisiera un castillo sangriento*”. Para Santiago, o fato ficcional vai além do contexto gastronômico para se inscrever “no contexto feudal, colonialista”. Segundo o crítico, a passagem alegoriza “a situação do sul americano em Paris”, que deseja ver *el castillo* atacado, sacrificado. Para maiores detalhes, consultar: SANTIAGO, Silviano (2000). “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, p.22.

Neto, tem passagens pela escatologia, sobretudo quando o Torquato-personagem encontra O Grande Guitarrista/Jaime Hendrix na Portobello Road Londrina.

Torquato Neto e Jaime Hendrix estão no quartinho enfumaçado, uma poça de vômito amarelo logo à frente do Grande Guitarrista prostrado fede à cajuína azeda, [...]. Os pés descalços dos cabeludos pisoteiam a poça de vômito, no tempo em que Jaime Hendrix joga-se displicentemente sobre o almofadão, despachando seu olhar desolado janela a fora. (TERRON, 2011, p.92)

O encontro entre os personagens vai além do aspecto abjeto, assumindo conotações trágicas - e, talvez “apocalípticas” - após Torquato se deparar com um livro que lhe revela “as capas de centenas de livros que já lera e que esperava ler”:

Perante suas pupilas escancaradas se repetem a flux as capas de Uma estação no inferno, Almoço Nu, Upanishads, Ecce Homo, Inferno, Zohar, Fome, O Senhor das Moscas, [...], **As Flores do Mal**, A Metamorfose, O Livro das Perguntas, **Os Cantos de Maldoror**, [...], Grande Sertão: Veredas, [...], O Retrato de Dorian Grey, O Processo, **Sonho Interrompido por Guilhotina**, Viagem ao Fim da Noite, A Divina Comédia, num turbilhão vertiginoso, Morte a Crédito – até o desfalecimento. Enquanto a consciência lhe foge, Torquato Neto ouve a voz do Grande Guitarrista se esvaindo, num conselho: **“Despeça-se. É a última vez que os verá”**. Até desaparecer. (TERRON, 2011, p.45 - grifos nossos)

A revelação feita a Torquato, além de (ficcionalmente) expor preferências literárias, em certo sentido, “perversas”, é pontuada pela advertência do Grande Guitarrista (“Despeça-se”), a qual

pode significar tanto o fim do personagem – que, assim como o compositor de existência real, comete suicídio – quanto o fim da literatura ou, pelo menos, da literatura de feição desestabilizadora. Na passagem referente ao suicídio de Torquato, o viés escatológico assume sua dupla conotação (abjeta e apocalíptica):

A **poça de bile na frente de Jaime Hendrix** reflete o futuro sob seus narizes. **Na superfície da excreção** tremula o reflexo de um livro aberto. As palavras em suas páginas líquidas compõem orações ilegíveis numa língua morta qualquer. Torquato afasta-se das luzes da janela, ajoelhando-se sobre aquele espelho feito um narciso amnésico. As pontas de sua cabeleira tocam o livro, [...], Torquato consegue vislumbrar apenas o conhecido verso de Horácio, *littera script manet*, a palavra escrita permanece. [...].

Sentado no piso do Livro, suas costelas magras expostas ao contato frio dos azulejos, Torquato grafa alguns garranchos sobre a massa de textos ancestral, ouvindo a água compassada do chuveiro. [...].

Torquato Neto desliga o chuveiro e aproxima-se do aquecedor. Assopra a chama mantendo o gás aberto. **Em meio à névoa que se dissipa, senta-se no chão do Livro e espera todas as suas linhas, palavras, frases e páginas rumarem devagar em direção ao final.** (TERRON, 2011, p.42-43 - grifos nossos)

“Anjos anunciadores” do fim – ou de um reinício? - da literatura, Ducasse/Lautréamont e Torquato Neto, assim como os demais personagens de *Não há nada lá*, são, segundo a profecia da personagem irmã Lúcia⁸, os mártires escritores cujo sangue

8 Há, na narrativa, uma espécie de posfácio, intitulado “Os anjos anunciadores desta revelação”, no qual é exposta uma minibiografia dos sujeitos de existência real tornados

rega “as almas dos livrinhos que se aproximavam de Deus” (s/n). Ainda que a passagem possa ser lida em clave irônica, o trabalho do escritor é, alegoricamente, tratado como árduo, como uma tentativa de alcançar um plano além do ordinário, do empírico. Na narrativa, no entanto, os acontecimentos em torno de Ducasse/Lautréamont e Torquato Neto estão mais claramente ligados às necessidades (revanchistas) de produção (Lautréamont) e de leitura (Torquato); à demanda pelo encontro de formas próprias de atuação (Lautréamont) e de referências “bibliotecáveis”⁹ (Torquato). A ênfase dada sobre tais problemáticas, no caso dos personagens franco-uruguaio e brasileiro, evoca antigas questões sobre a visibilidade das literaturas produzidas ao Sul no âmbito das culturas ocidentais, irresolução que se complexifica recentemente, quando a própria expressão literária, como um todo, deixa de ser a protagonista no âmbito das fabulações.

Não há nada lá reage aos desafios pretéritos e recentes oferecendo à literatura uma resposta ficcional, que coloca os personagens-escritores na ambígua posição de divindades profanas/profanadoras, cujas atuações lembram ao leitor que “[e] escrever e ler são, apenas, ações com que tentamos fazer que o poder aniquilador e atordoante dos atuais deuses [a saber, o totalitarismo financeiro e as suas implicações] seja só uma intriga” (CANCLINI, 2016, p.98). Como nos lembra Bernardo Carvalho, a literatura pode se adiantar aos acontecimentos, pode assumir uma posição, de

personagens em *Não há nada lá*. Irmã Lúcia, “religiosa nascida no vilarejo de Aljustrel, Portugal”, segundo o posfácio, “testemunhou as aparições da Virgem de Fátima entre maio e outubro de 1917”, ocasião em que a Virgem teria mostrado o Inferno a Lúcia e seus irmãos. 9 Sobre as referências “bibliotecáveis” e as peculiaridades da poesia dos anos 70, consultar o ensaio “O assassinato de Mallarmé”, parte de *Uma literatura nos trópicos* (1978), de Silviano Santiago.

certo modo, profética em um mundo esvaziado de mitos, antes que ela própria se torne irrelevante. Em *Não há nada lá*, porém, esse caráter profético não propriamente “eleva” o literário ao âmbito sagrado, mas sim o comprometimento e a entrega daqueles que ainda insistem em dedicar-se à literatura, regando “a alma dos livrinhos” com o próprio sangue. Nesse sentido, a leitura da novela parece estabelecer uma espécie de cumplicidade entre o leitor e os “anjos anunciadores desta revelação”, os quais dedicam a sua atenção (leitores) e as suas próprias existências (no caso dos personagens-escritores) à literatura.

Ao colocar o fim do mundo na Biblioteca, *Não há nada lá*, simultaneamente, erige um mundo de referências bibliotecáveis, transformando “fins” alegóricos em formas de produção, fazendo do possível fim da literatura uma positividade, já que as inquietações referentes ao suposto desaparecimento do literário erigem, uma vez mais, um livro (e, diegeticamente, um culto).

Reduzida à mercadoria, instrumentalizada como forma de visibilização de grupos historicamente marginalizados e/ou enaltecida por aqueles que se supõem “iniciados” em seus meandros, os muitos “usos” da expressão literária – utilizações essas, muitas vezes, questionadas/questionáveis – delineiam o seu espaço na arena das fabulações. Mesmo que os arranjos, os modos de circulação e a própria relevância social do literário passem por mudanças, a sua capacidade de (re)apresentar o mundo, de vislumbrá-lo e de revelar ao leitor estratégias para habitá-lo permanecem inabaláveis.

REFERÊNCIAS

- BATAILLE, Georges (2001). *La felicidad, el erotismo y la literatura: ensayos 1944-1961*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- BRAIDOTTI, Rose (2002). “Diferença, Diversidade e Subjetividade Nômade”. *Labrys, Études Féministes/Estudos Feministas*. Brasília, UnB, 1-2, jul/dez. In http://historiacultural.mpbnet.com.br/feminismo/Diferenca_Diversidade_e_Subjetividade_Nomade.pdf. Acesso em 02.Jun.2018.
- CANCLINI, Néstor Garcia (2015). *Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP.
- _____ (2016). *O mundo inteiro como lugar estranho*. São Paulo: EdUSP.
- CARVALHO, Bernardo (2007). *O sol se põe em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- GARCÍA, Flavio (2007). *Casos do Beco das Sardinheiras*, de Mário de Carvalho: paradigma do macro-gênero do insólito. Revista *O Marrare*. Rio de Janeiro, UERJ, (8). In <http://www.omarrare.uerj.br/numero8/pdfs/flavio.pdf> Acesso em 24.Jul.2018.
- PAZ, Octavio (2017). *A busca do presente e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- PIGLIA, Ricardo (2006). *O último leitor*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SANTIAGO, Silviano (2000). *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik (2011). *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- SOUZA, Eneida Maria de (2007). *Crítica cult*. Belo Horizonte: UFMG.
- TERRON, Joca Reiners (2011). *Não há nada lá*. São Paulo: Companhia das Letras.

09

UM PERSONAGEM, DOIS MUNDOS: ISAÍAS CAMINHA EM 1909 E EM 2014

Lizandro Carlos Calegari (UFMS)
Anderson Amaral de Oliveira (UFMS)

Recebido em 16 mai 2018.

Aprovado em 30 ago 2018.

Lizandro Carlos Calegari possui Doutorado e Pós-Doutorado em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria. Tem vários artigos publicados em periódicos especializados no Brasil, na França, nos Estados Unidos, em Portugal e na Dinamarca. Em 2009, foi selecionado pelo Ministério das Relações Exteriores como Leitor Brasileiro em universidade estrangeira (Universidade Eötvös Loránd). Possui diversos capítulos de livros publicados e livros organizados por diferentes editoras no Brasil. Desenvolveu pesquisas sobre a lírica de Carlos Drummond de Andrade e, mais recentemente, tem feito estudos sobre a ficção brasileira pós-64, literaturas marginais e teorias do trauma. De 2009 a 2014, foi professor titular de Literatura da Graduação e do PPGL da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, assumindo os cargos de subcoordenador e de coordenador do Mestrado em Letras. Atualmente, é professor de Língua e Literatura no Colégio Politécnico da UFSM e no Programa de Pós-Graduação em Letras (Mestrado e Doutorado) da mesma instituição.

Anderson Amaral de Oliveira é Professor do curso de Letras português e Inglês da UNIJUÍ e Doutorando em Letras na Universidade Federal de Santa Maria.

Resumo: Este artigo de cunho literário-comparativo apresenta a investigação aspectos inerentes à construção do narrador Isaías Caminha em duas obras literárias intimamente relacionadas: *Recordações do escritor Isaías Caminha*, de Lima Barreto, publicada pela primeira vez em 1909 e *A lição de anatomia do temível Doutor Louison*, de Enéias Tavares publicada em 2014. Como metodologia de pesquisa, foi realizada uma análise estrutural das obras, empregando teorias da narratologia como forma de evidenciar aspectos constitutivos de ambas as narrativas, do narrador e personagem. O resultado da análise afirma que a multiplicidade discursiva foi o mecanismo encontrado pelo romancista contemporâneo para possibilitar significações em diferentes níveis diegéticos, diferentemente da obra fonte. Conclui-se que tais relações intertextuais, permitem reabrir diversos diálogos com a história, com o presente e o com futuro da nossa cultura, que encontra em si mesma recursos e motivação para criar novas formas de expressão aproximando séculos de conhecimento acumulado e desafiando novos escritores e leitores.

Palavras-chave: Isaías Caminha; Lição de Anatomia; Dr. Louison; Steampunk; Análise Estrutural; Ficção contemporânea;

Abstract: This comparative literature research article analyses the constitutive elements of narrator Isaías Caminha from two related books: *Memories of the recorder Isaías Caminha* (Recordações do escritor Isaías Caminha) by Lima Barreto, first published in 1909; and *The anatomy lesson of the dreadful Dr. Louison* (A lição de anatomia do temível Doutor Louison by Enéias Tavares published in 2014. As methodology it was carried out a structural analysis by the employment of narratology theories, aiming to evidence constitutive aspects from their narratives, narrator and character. Results point out to discursive multiplicity as the mechanism employed by the

contemporary author to allow understandings in different diegetic levels, diverse from the source book. It was concluded that intertextual relationships allow to reopen different dialogues with the history, the present and the future of our culture, finding in itself resources and motivation to create new types of expression, bringing closer centuries of accumulated knowledge as well as challenging new writers and readers.

Keywords: Isaías Caminha; The Anatomy Lesson; Dr. Louison; Steampunk; Structural analysis; Contemporary Fiction

INTRODUÇÃO

O processo de construção ficcional considera em sua elaboração as mais diversas metodologias de trabalho, que expressam pela constituição de sua estrutura importantes informações sobre seu processo de criação e visão de mundo o que, conseqüentemente, permite outros níveis de significação, seja como obra literária autônoma, seja enquanto parte de um coletivo de produções que forma a própria literatura.

Este trabalho de cunho comparativo investiga aspectos inerentes à construção do narrador em duas obras literárias intimamente relacionadas: *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, escrita por Lima Barreto e publicada pela primeira vez em 1909 (doravante referida apenas como *Recordações*); e *A lição de anatomia do temível Doutor Louison*, publicada por Enéias Tavares em 2014 (doravante *Lição de Anatomia*). Ambas as obras possuem como narrador o personagem Isaías Caminha em configurações distintas, estando separadas por 105 anos de diferença.

Nesse sentido, situa-se como questionamento de pesquisa, de que modo a configuração interna do narrador-personagem relaciona-se com a estrutura de ambas as obras, considerando as diferenças em seu processo de produção. Em *Lição de Anatomia*, Isaías Caminha ganha um novo enredo, relacionando-se com novos personagens e com outros já consagrados pela literatura brasileira, como Vitória Acauã, Solfieri (de Azevedo) e doutor Benignus, Sérgio Pompeo e Bento Alves, por exemplo.

Para tanto, esse estudo constrói compreensões de como o narrador personagem configura-se nas duas obras escolhidas, considerando o processo de criação ficcional e as escolhas realizadas por autores diferentes, em tempos e espaços distintos, seja de criação, recepção ou do mundo ficcional.

Como metodologia de pesquisa, foi realizada uma análise estrutural das obras, empregando teorias da narratologia como forma de evidenciar aspectos da construção dessas narrativas, do narrador e personagem. Um estudo dessa natureza permite afirmar que obras que fazem parte da herança cultural literária do Brasil como *Recordações*, permanecem presentes no imaginário cultural nacional, por meio de seus leitores e novos escritores.

O NARRADOR ISAÍAS CAMINHA

Para a realização do presente trabalho de análise, inicialmente é necessário o estabelecimento de instrumentos e definições teóricas que possibilitem compreender a forma como estas estão estruturadas. Para tanto, é necessário mencionar a tese da “morte do autor” de Roland Barthes (2004), considerando-se a criação e continuação da narrativa sobre o narrador e personagem Isaías

Caminha. O processo de criação transcende seu autor empírico, o senhor Afonso Henriques de Lima Barreto, ao passo em que é retomado pelo escritor Enéias Tavares, 105 anos depois, libertando-se, portanto, das limitações ontológicas de ambos os criadores, transgredindo o pacto ficcional.

A tese de Barthes conceberá o autor enquanto um personagem moderno, considerando para isso a sua função linguística enquanto ente ficcional, enunciador da voz narrativa, atuando na virtualidade da significação, diferindo-se da ação do sujeito empírico que materializa o texto literário enquanto produto cultural. Deste modo, Barthes (2004) considera a escrita como a destruição de toda a voz e de toda a origem, sendo um espaço neutro no qual o sujeito foge e perde-se de toda a identidade, começando precisamente pela identidade do “corpo que escreve”.

O processo de escrita, visto por essa perspectiva, dessacraliza o papel do autor, questionando sua ação, bem como seus limites no estabelecimento do pacto ficcional, apontando para a necessidade de uma investigação mais pormenorizada da estrutura da narrativa e do funcionamento de seu narrador. Para Massaud Moisés (2012. p.110),

A partir daí, entra em funcionamento um complexo mecanismo, sujeito à responsabilidade direta do narrador e, indiretamente, do ficcionista. Tal responsabilidade, repartida entre duas entidades virtuais (sabemos que são virtuais depois que a obra se consumou), manifesta-se pela criação de personagens, outros narradores a quem o narrador incumbe a missão de protagonizar o seu destino no espaço que lhes é destinado: o narrador cria outros seres que exercem, por seu turno, o direito de voz.

Adentrando na virtualidade do mundo ficcional, é necessário frisar o papel do narrador enquanto criador e enunciador da voz

narrativa, pois possibilita o estabelecimento de um novo estatuto de compreensão, guiando e organizando esse mundo, ao mesmo tempo em que responde pela apresentação dos demais entes ficcionais. Do mesmo modo, traz consigo as chaves verbais para o funcionamento desse mundo, que completa sua significação com a ação ativa do leitor no processo de recepção literária. A suspensão momentânea da incredulidade, conceito de Samuel Taylor Coleridge, mencionado por Compagnon (2006, p.98), apresenta-se como a maior condição para que ocorra a entrada e a permanência dentro do universo ficcional.

A importância em desenvolver um estudo que problematize a construção do narrador Isaías Caminha, em *Recordações* e em *Lição de Anatomia*, também parte desse deslocamento do autor textual, pois, segundo Aguiar e Silva (2011, p.695), “o narrador não se identifica necessariamente com o autor textual e muito menos com o autor empírico”, compreendendo e reconhecendo sua autonomia, no processo de construção intratextual do discurso narrativo, que, por sua vez, dá origem a outros personagens dotados de “vida” própria, independentes ao próprio narrador. A transferência desse “comando fictivo” parte da ação do narrador (MOISÉS, 2012, p.110).

O narrador ocupa espaço privilegiado relacionando o universo diegético com o universo extratextual, pois no caso de *Lição de Anatomia* é ele quem atualiza a obra primeira por meio da relação de ficcionalização, de ou mesmo a reficcionalização, de *loci* e personagens que são assim apresentados via discurso narrativo. O mundo povoado por seres e objetos, de eras distintas, é apresentado de maneira lógica e inteligível, sendo reconhecível e quantificável sob a égide de uma “história” (PIMENTEL, 1998, p.10-11).

A perspectiva do narrador predomina porquanto é a fonte de informação da narrativa, podendo ser o discurso narrativo, a narração pseudofocalizada, que passa pelo filtro da sua perspectiva dos personagens. A partir de Pimentel (1998, p.114), é possível então compreender a diferente dimensão do filtro narrativo de Caminha, de um controle memorial à abertura completa ao discurso de outros narradores em *Lição de Anatomia*, sem nenhum tipo de mediação de sua parte.

Como forma de compreender o narrador Isafías Caminha, será considerada a classificação proposta por Genette (1995, p.27) a partir de Todorov (1966), cujas categorias elaboradas a partir da gramática do verbo são divididas em Tempo (onde se exprime a relação entre tempo da história); Aspecto (ou a maneira pela qual a história é percebida pelo narrador); e Modo (o tipo de discurso utilizado pelo narrador). Dentro dessa visão teórica e tendo em mente os objetivos desse estudo, será considerado o aspecto Voz, que se encontra dentro da categoria Modo, por justamente possibilitar estudo das relações do sujeito da enunciação com a história (Genette, 1995, p. 29).

Para Aguiar e Silva,

A voz do narrador tem como funções primárias e inderrogáveis uma função de *representação*. Isto é, a função de produzir intratextualmente o universo diegético – personagens, eventos, etc. – e, uma *função de organização e controle* das estruturas do texto narrativo, quer a nível tópico (microestruturas), quer a nível transtópico (macroestruturas). Como funções secundárias e não necessariamente atualizadas, a voz do narrador pode desempenhar uma função de *interpretação* do mundo narrado e pode assumir uma função de *ação* neste mesmo mundo (2011, p.759)

A partir dos pressupostos narratológicos que dizem respeito à Voz, será realizada uma análise das obras literárias *Recordações e Lição de Anatomia*, compreendendo a relação dos narradores com a estrutura das narrativas das quais são oriundos e o significado das relações existentes entre si.

NARRADOR EM RECORDAÇÕES

A personagem Isaías Caminha surge pela primeira vez na obra *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, de autoria de Lima Barreto, publicada em 1909. Trata-se de um jovem estudioso e aplicado do interior do estado do Espírito Santo, que vai ao Rio de Janeiro, cidade grande, em busca de suas ambições intelectuais. Relata, por meio de suas memórias, seu processo formativo, desde sua educação familiar, escolar, até sua partida ao Rio de Janeiro em busca do título de doutor. No seio familiar, sofre importantes influências, especialmente da inteligência do pai e da ignorância da mãe:

A tristeza, a compreensão e a desigualdade de nível mental do meu meio familiar, agiram sobre mim de modo curioso: deram-me anseios de inteligência. Meu pai, que era fortemente inteligente e ilustrado, em começo, na minha primeira infância, estimulou-me pela obscuridade de suas exortações (BARRETO, 2010, p.15)

Além da busca intelectual, Caminha reconhece no caminho do conhecimento a verdadeira forma de afirmar-se enquanto sujeito, de modo que, justamente por meio da sua formação intelectual, poderia obter um consistente grau de distinção e reconhecimento social. O empenho de Caminha surge igualmente como uma resposta ao preconceito racial que sofre e o aterroriza por ter a cor da pele escura. Problematisa, a partir disso, o preconceito racial do

Brasil do início do século XX, representado em diversas cenas da obra, nas quais era banalizado e institucionalizado, fazendo parte do discurso de policiais e funcionários públicos.

No fragmento abaixo, retirado de uma reflexão de Caminha, é possível perceber como o título acadêmico representava a tradução de suas qualidades intelectuais em um diploma acadêmico, o reconhecimento social e o acesso a trabalhos mais bem remunerados.

Ah! Seria doutor! Resgataria o pecado original do meu nascimento humilde, amaciaria o suplício premente, cruciante e onímodo de minha cor... Nas dobras do pergaminho da *carta*, traria presa a consideração de toda a gente. Seguro do respeito à minha majestade de homem, andaria com ela mais firme pela vida em fora. Não titubearia, não hesitaria, livremente poderia falar, dizer bem alto os pensamentos que se estorciam no meu cérebro (BARRETO, 2010, p.21-22)

Além disso, demonstra a consciência de que o preconceito racial pode ser vencido com justiça social, pois, possuindo o devido reconhecimento de sua inteligência e acesso a um padrão de vida melhor, poderia ser ouvido pelas outras pessoas. A forma de contar suas memórias é uma saída igualmente inteligente, de modo que, constitui-se como narrador-personagem de sua própria história ao expressar sua visão de mundo em uma narrativa, empoderando-se por meio da enunciação.

O leitor acessa a obra por essa narrativa, estando a diegese ligada inevitavelmente ao seu discurso. Configura-se, então, como narrador autodiegético, estando envolvido diretamente com o mundo narrado, manifestando através do discurso indireto

livre, chamado também narrador e personagem. (NÜNING, 2001, GENETTE, 1995, MOISES 2012, AGUIAR E SILVA, 2011). A estrutura vocal, por sua vez está organizada sob focalização desse narrador que emprega como maior recurso a anamnese, de modo que, “recordar é narrar e vice-versa” (NÜNING, 2001, p.144).

Segundo Aguiar e Silva (2011, p.764), a voz dos personagens se manifesta por discurso direto e indireto, diferenciando-se da voz do narrador “(...) quer pela sua “transcrição” com adequados indicadores grâfêmicos, quer pela sua introdução com verbos *dicendi*, quer pela sua caracterização com traços idioletais, socioletais e dialetais que não podem ser atribuídos ao narrador.” Nesse sentido, cabe a Caminha direcionar a voz dos outros personagens, considerando a sua focalização, alternando entre o discurso direto dos personagens e sua mediação, além de que sua narrativa está passando pelo filtro da memória no momento da narrativa.

Esse narrador atua enquanto fonte de informações, bem como organizador da narrativa, distribuindo-a em catorze capítulos de narrativas lineares, por meio de uma linguagem clara, coloquial e fluída, sem proporcionar dificuldades interpretativas em sua composição. Em termos ficcionais, a forma da escrita é coerente com a formação e a atuação profissional do narrador, trazendo as influências do gênero jornalístico para estruturação de sua própria narração.

Extratextualmente, a biografia do autor, Lima Barreto, corrobora a influência do gênero jornalístico na elaboração textual, uma vez que esse igualmente trabalhara na redação de jornais no Rio de Janeiro, em um momento em que, segundo Sodré (1999: p.283), literatos confundiam jornalismo com literatura, em um

sentido negativo, afirmando que a escrita jornalística era obscura e “empolada”. Embora Lima Barreto não prezasse pelo preciosismo linguístico, buscava um meio de expressão apropriado aos tempos modernos, ligado às transformações pelas quais a cidade passava, encontrando um equilíbrio entre a linguagem cotidiana e a literária.

As dimensões intra e extratextuais se ligam no prefácio da obra, no qual Lima Barreto borra a ambas intencionalmente, reproduzindo uma carta do personagem Isaías Caminha, apresentando-o como seu amigo e o verdadeiro autor do livro, assumindo apenas o papel de editor. A partir desse momento, já não se fala aqui de Lima Barreto enquanto sujeito empírico e sim como sujeito do discurso e da enunciação, materializado pela literatura. A tese da morte do autor de Barthes mencionada anteriormente tem um exemplo nesse encontro, apenas possível pela ficcionalização.

Perdoem-me os leitores a pobreza da minha narração.

Não sou propriamente um literato, mas não inscrevi nos registros da Livraria Garnier, do Rio, nunca vesti casaca, e os grandes jornais da Capital ainda não me aclamaram como tal – o que de sobra, me parece, são os motivos bastante sérios, para desculparem a minha falta de estilo e capacidade literária.

Caxambi, Espírito Santo, 12 de julho de 1905.

Isaías Caminha

Escrivão da Coletoria.

(BARRETO, 2010, p.13)

O prefácio é intitulado de “Breve notícia” e por meio de seus recursos de metatextualidade, apresenta ao leitor o jogo entre o autor Lima Barreto, o personagem e também narrador Isaías Caminha.

Nesse mesmo prefácio, Lima Barreto chama a autoridade do crítico José Veríssimo (2010, p.10) para dar credibilidade aos escritos de Caminha, justificando sua qualidade apesar das escolhas estéticas feitas. Desse modo, a linguagem escolhida para a concretização da obra aproxima-se à comunicação cotidiana e, por conseguinte, evade-se do academicismo e da retórica dos intelectuais, sendo coerente com o plano de conteúdo, no qual Caminha torna-se jornalista.

Essa história traz, além da organização temática e estrutural da obra conectadas, a representação de um recurso de apresentação temporal presente de forma bastante discreta, de modo que, embora a narração ocorra no passado, a partir da projeção memorial do narrador, em alguns raros momentos, a narrativa retorna para o tempo da escrita com a presença de anacronias narrativas, que segundo Genette (1995, p.34), “consistem em formas de discordância entre a ordem da história e da narrativa constituindo no seu grau zero, quando coincide temporalmente a narrativa e história.”. Esses diálogos do passado memorial de Isaías Caminha e de seu presente se dão por meio de elipses (GENETTE, 1995, p. 106). Para Pimentel (1998, p.168), as elipses temporais apresentam um lugar que o leitor deve ocupar, possibilitando a inferência por meio da justaposição de sequências narrativas e de “sua competência para reconhecer aos atores como essencialmente os mesmos apesar das mudanças que sofrem no tempo”

A frase final da obra indica uma abertura de diálogo do próprio memorialista com sua história passada a limpo; o presente da narrativa surge, e por meio desse rasgo temporal em seu grau zero abre-se à possibilidade de refletir o futuro, visto como presente pela modernidade, permanecendo o destino do personagem

indeterminado. Desse modo, torna o ressurgimento de Caminha em *Lição de Anatomia* uma transição suave do ponto de vista de uma continuidade literária:

Antes de entrar, olhei ainda o céu muito negro, muito estrelado, esquecido de que a nossa humanidade já não sabe ler nos astros os destinos e os acontecimentos. As cogitações não me passaram... Loberant, sorrindo e olhando-me com complacência, ainda repetiu:

— Tolo!

(BARRETO, 2010, p.205)

A cegueira dos contemporâneos de caminha ao destino visto nos astros, metaforicamente é uma crítica à própria modernidade, cuja fé no advento da ciência positivista apresenta-se como uma forte e inevitável tendência. Assim, o limite do campo temporal da narrativa primeira é marcado pela última cena não proléptica (Genette 1995, p.66-67).

A estética retrofuturista, sob a qual Isaías Caminha retorna em *Lição de Anatomia*, apresenta, enquanto forma e conteúdo, a extrapolação da modernidade em seus desdobramentos formais e temáticos, permitindo que a obra venha renascer mais de um século depois.

NARRADOR EM LIÇÃO DE ANATOMIA

O cartão de embarque para o futuro, é dado à Isaías Caminha pelo autor Enéias Tavares (2014), retomando o consagrado personagem criado por Lima Barreto por meio da estética *Steampunk*. O *Steampunk* ou punk à vapor, apresenta em *Lição de Anatomia* o tempo da narrativa de forma retrofuturista, ou nas palavras de Girardot

e Méreste (2006, p. 3) é o “passado se o futuro tivesse chegado antes.” [Tradução minha]. Além da estética baseada em um complexo universo ficcional e tempo histórico característicos, estudos¹ sobre o tema indicam que a “reciclagem” de personagens de obras clássicas, bem como, de personagens históricos é característica recorrente, que, portanto, apresenta uma apropriação e uma estetização do passado, recontando-o e reficcionalizando-o.

Em *Lição de Anatomia*, Isáias Caminha possui um papel fundamental à estrutura da narrativa, sendo o suporte para sua ação. Passa-se pouco tempo depois da primeira aventura, dessa vez em 1911, dentro do período de três meses de seu início. Acompanha as investigações de um curioso assassino na cidade de Porto Alegre dos Amantes. Seu interlocutor principal é o doutor Loberant, ‘amigo & patrão’, cujas correspondências formam a estrutura epistolar dessa nova narrativa de Caminha.

Caminha é o detentor da narração ao mesmo tempo em que é compilador de todas as informações relacionadas ao caso, controlando o acesso do leitor ao “dossiê Louison”, cuja abertura e fechamento das investigações indicam os limites da obra. O dossiê apresenta, para cada capítulo, um narrador diferente, dando ao livro uma forma diferenciada de organização, semelhante a uma moldura, sendo o próprio leitor o sujeito que tem acesso a todo o arquivo. Assim, *Lição de Anatomia* possui relações textuais em cada capítulo:

1 Girardot e Méreste (2006), Pegoraro (2012), Matangrano (2016).



Imagem 1: estrutura capitular de *Lição de Anatomia*. Fonte: o autor (2018).

Em *Lição de Anatomia*, o narrador Isaiás Caminha possui uma função estrutural, organizando a abertura de espaço para outros narradores, conforme a imagem 1. Cada capítulo apresenta o desenvolvimento das ações por meio de gêneros textuais diferentes, embora sejam desdobramentos da forma epistolar clássica, mantendo o apelo a um controle e uma clareza de sua cronologia, típicos de um inventário investigativo. O controle do narrador está em possibilitar o surgimento de funções-articulações e “preenchimentos” na narrativa.

Segundo Barthes (2011, p.33), “[p]ara que uma função seja cardinal, é suficiente que a ação à qual se refere, abra (ou mantenha, ou feche) uma alternativa consequente para o seguimento da história, enfim que ela inaugure ou conclua uma incerteza;”, segundo Genette (1995, p.254), o narrador possui diversos papéis, sendo o primeiro deles organizar a história por meio de sua narrativa.

Dessa maneira, Isaiás Caminha apresenta sua narrativa como suporte aos outros narradores da obra, cada um adicionando

uma perspectiva diferente, inclusive, por vezes, contraditórias, proporcionando pontos de conflito na narrativa. Como forma de visualizar melhor os capítulos, seus narradores e seus tipos de discurso, o quadro abaixo expõe uma síntese dessa organização:

Capítulo/ parte	Narrador	Gênero	Tipos de discurso
1 e 6	Isaías Caminha	Noitário (diário)	Discurso indireto livre
2	Simão Bacamarte	Cartas, diários de trabalho, gravações robóticas (transcrições), e diálogos gravados (transcritos)	Discurso direto livre e discurso direto
3	Vitória Acauã, Rita Baiana, Senhora, Léonie de Souza, Solfieri, Bento Alves, Pombinha, Loberant, Sérgio Pompeu, Doutor Benignus	Cartas, gravações (transcrições), noitários, mensagens telegráficas e telegramas.	Discurso direto livre e discurso direto
4	Entrevistador e Pedro Britto Cândido	Entrevista (transcrição)	Discurso direto
Interlúdio Dramático	Investigador/relator e Madame de Quental Beatriz de Almeida	Autos de processo/ Notas	Discurso indireto livre, discurso indireto
5	Entrevistador e Entrevistador Pedro Britto	Entrevista (transcrição)	Discurso direto
6	Cândido, Doutor Louison	Entrevista (transcrição)	Discurso direto

Quadro de Capítulos, gêneros e tipos de discurso. Fonte: o autor (2018).

Segundo Pimentel (1998, p.114), a perspectiva figural orienta o discurso narrativo sob a forma de uma psiconarração consonante, usando como forma de enunciação da voz narrativa, o monólogo narrado, o discurso indireto livre, ou mesmo descrições focalizadas, como formas privilegiadas do relato em uma focalização interna fixa. No que se refere à orientação figural dos personagens ocorre o uso do discurso direto, apresentando-se como monólogos, diálogos, diários e outras formas discursivas. Essas não são mediadas pelo narrador

e sim pela perspectiva criada a partir da voz dos próprios personagens, mesmo com suas limitações espaço-temporais e cognitivas.

Tal organização proporciona que um elemento comum entre toda a diversidade de gêneros empregados na composição de Lição de Anatomia seja a aplicação de um tom pessoal e confessional, possível pela enunciação sempre em primeira pessoa. Para Genette (1995, p.219), “a carta é, ao mesmo tempo, meio da narrativa e elemento da intriga”, sendo assim o foco narrativo contido nelas permite acompanhar a investigação, visto que os crimes já aconteceram. Os *noitários* [sic] de Caminha abrem a possibilidade do diálogo do passado com o tempo presente da narrativa, sendo o processo de quebra temporal, o possibilitador da alternância do foco narrativo, ora para um personagem ora para outro. Desse modo alterna-se entre o passado da memória e dos registros, e o tempo presente de gêneros como diálogos, entrevistas e suas variantes ora transcritos.

Sobre a organização das obras românticas epistolares, Ian Watt (2007, p. 154 e 165) atribui a essas a possibilidade de expressar sentimentos de maneira mais íntima e sincera, de modo que o emprego de cartas informais representara uma ruptura com a perspectiva literária clássica. Ao utilizar essa forma literária epistolar em 2014, Enéias Tavares atualiza a forma da obra original, bem como dá uma nova forma de movimento para o narrador-personagem, pelas diferentes perspectivas de narração, expondo o papel do narrador na contemporaneidade, que vislumbra seu gradual desaparecimento.

Faz-se necessário realizar uma caracterização da identidade desse narrador, considerando o estatuto ficcional particular que

representa, trazendo consigo as particulares marcas de seu tempo e de seu processo de elaboração, diferindo-se da produção de Lima Barreto, portanto.

Isaías Caminha de Enéias Tavares enquanto narrador é homodiegético, não sendo autodiegético (NÜNING, 2001, GENETTE, 1995, MOISES 2012, AGUIAR E SILVA, 2011). Embora Caminha sustente a obra por sua narração investigativa, tal ação ocorre entorno da ação do doutor Louison. A descrição é vinculada em seus *noitários*, como variação do tradicional 'diário'. Há, porém, um rompimento com a perspectiva narrativa mononuclear de Caminha de Lima Barreto, permitindo a criação de novas visões acerca da diegese.

Os diversos discursos que brotam a partir da moldura narrativa de Caminha formam o nível hipodiegético, a partir do relato em nível intradiegético (REIS e LOPES, 1988, p. 128). Nesse nível, encontram-se as peças da investigação dos crimes do doutor Louison. Caminha compila e estrutura a narrativa, na qual os demais personagens igualmente irão narrar a si próprios. Vale ressaltar que, no decorrer das investigações, há um envolvimento de Caminha não somente em termos de posicionamento, foco e voz narrativos, mas também, dentro da diegese, envolvendo-se com outros personagens, passando a fazer parte do Parthenon Místico.

O clímax da história ocorre com a entrada de doutor Louison no capítulo 6. Desse modo, os capítulos que o antecedem fazem parte de uma estrutura que possibilitará o personagem principal assumir o foco da narrativa em primeira pessoa com o uso de discurso direto, tendo a atenção completa do leitor. A forma e o conteúdo se coadunam de modo a dar o efeito de suspense, desfazendo-se

no capítulo seguinte com a narração de Isaías Caminha em primeira pessoa, utilizando-se de discurso indireto livre.

Diferentemente de *Recordações, Lição de anatomia* não se estrutura a partir de uma organização memorial e cronológica de seu narrador, e sim, a partir de uma organização investigativa e jornalística, de maneira que cada um dos diferentes discursos seja colocado em suspense enquanto sua validade e sua credibilidade, exigindo o registro como evidência comprovatória. O exemplo extremo disso é a presença de um interlúdio dramático posterior ao capítulo 4 (apresentação ao clímax), e anterior aos capítulos 5 e 6 nos quais o mistério é revelado. Vale ressaltar que os capítulos 4, 5 e 6 são narrados em discurso direto, nos quais os personagens principais aparecem em ações no tempo presente. O policial Pedro Britto Cândido apresenta uma narrativa para o caso, quando Beatriz de Almeida & Souza e doutor Louison apresentam suas estarrecedoras versões para o caso, de certa forma justificando a narrativa do caso.

Tais contrastes na construção da enunciação narrativa promovem diferentes experiências na percepção da história por parte dos leitores, contribuindo para a culminação do clímax. O Interlúdio dramático dissipa a atenção do leitor em documentos fragmentados, e ideias esparsas para explorar a tensão da entrevista de Beatriz de Almeida & Souza e o solene testemunho de Louison.

Caminha retoma a narração no último capítulo, endereçando a seu chefe Ricardo Loberant o resultado de suas investigações, compreendendo meta-textualmente seu papel de narrador precário e sua impossibilidade de elaborar uma narrativa que não esteja contaminada com a dos outros personagens:

As páginas que seguem são a reunião de vários documentos que lançarão luzes sobre o que se passou. São noitários, cartas, relatórios, transcrições e outros construtos textuais de variada autoria que compõem o que nomeei de “Dossiê Louison”. Caso eu tivesse a disposição para revisitar essa anatomia narrativa, recortada e disposta em múltiplas partes, ela formaria a base de uma reportagem um tanto mais elaborada e objetiva do que a sua forma atual, prolixa e disforme.

Como não tenho, componho uma escrita ao menos mais neutra e coerente do que os textos publicados nos atuais pasquins brasileiros.

Caberá a você, meu amigo, transformar a imperfeição e a verborragia desses esparsos documentos numa narrativa legível. Desculpe-me se por vezes perder me nesta meta conclusiva, enredado como estou nos meandros da confabulação subjetiva, mas é dever também de um escritor contar não somente o que lhe aconteceu, como igualmente o que sua percepção do acontecido desvela.

Como confio em sua perspicácia de leitor e em sua minúcia de editor, entrego a você o resultado de minha pesquisa para ser alterado e corrigido como achar mais apropriado, para retirar de sua estrutura carnosa o sumo das informações que circundam essa terrível investigação. Trate essas páginas, meu caro Ricardo, como trataria o meu empobrecido espírito, pois é isso que deposito em cada uma de suas linhas, compostas na febre apaixonada das madrugadas (TAVARES, 2014, 288)

Embora partamos do pressuposto de que Isaías Caminha seja um escrivão/escritor, há uma grande mudança em seu papel de narrador, recusando-o ficcionalmente, assumindo a condição de investigador e editor de toda a documentação que compõe a obra.

Esse ato ficcional representa a possibilidade de que estruturalmente se possa haver a presença de outros narradores.

Portanto, considerando o estatuto próprio de *Lição de Anatomia*, em relação à *Recordações*, uma discussão de suas possíveis aproximações e distanciamentos faz-se a seguir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A separação temporal entre as duas obras permite obter o distanciamento necessário para visualizar *Recordações* de Lima Barreto em toda sua potência, dando origem a uma nova representação estética que permitem ponderações sobre o estatuto da criação ficcional, e o diálogo entre o clássico e o contemporâneo. A leitura da palavra e do mundo se entrecruzam, recriando-se e produzindo a cada época novos conjuntos de sentidos, propondo diálogos entre quem somos, quem fomos e quem poderíamos ter sido, sempre em movimento, permitindo que a imaginação humana amplie seus limites.

O papel de Isáias Caminha se redimensiona em *Lição de Anatomia*, havendo uma radical modificação no papel do narrador, passando da posse do domínio completo da narrativa de origem memorial para uma narrativa multivocal, cuja origem de seu discurso é prioritariamente documental. A mudança na organização discursiva evidencia a fragmentação da consciência do narrador que será representada na forma do romance. Não há mais a noção de totalidade como na arte romântica e realista. A soma das partes não dá conta de representar o todo que permanece em aberto.

Em *Lição de Anatomia*, sua estrutura epistolar permite o exercício da construção e expressão de discursos múltiplos a partir

de uma seleção de textos realizada por seu narrador. Dentro de cada texto, os personagens assumem a voz narrativa, tornando-se narradores em primeira pessoa, enquanto em *Recordações*, a voz dos personagens se possibilita a partir da narração em primeira pessoa de Caminha que conduz o foco narrativo.

Desse modo, a multiplicidade discursiva foi o mecanismo encontrado pelo romancista contemporâneo para possibilitar significações em diferentes níveis diegéticos, diferentemente da obra fonte. Vale ressaltar a importância em se estabelecer relações por meio do comparatismo, aproximando os mecanismos usados na representação estética em uma obra clássica brasileira, permite reabrir diversos diálogos com a história, com o presente e o com futuro da nossa cultura, que encontra em si mesma recursos e motivação para criar novas formas de expressão que justamente promovam esse diálogo, aproximando séculos de conhecimento acumulado.

REFERÊNCIAS

BARRETO, Lima (2010). *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: Martin Claret, 2010.

BARTHES, Roland (2004). "A morte do autor". In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes.

_____. (2011). *Introdução à análise estrutural da narrativa*. 7.ed. Petrópolis: Vozes.

COMPAGNON, Antoine (2006). *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG.

GENETTE, Gérard (1995). *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega.

GIRARDOT, Jean-Jacques; MÉRESTE, Fabrice (2006). *Le Steampunk: une machine littéraire à recycler le passé*, Cynos. 22(1), mis en ligne le 15 novembre. In <http://revel.unice.fr/cynos/index.html?id=472>. Acesso em 05.Ago.2018.

MATANGRANO, Bruno Anselmi (2016). “O olhar contemporâneo na releitura do moderno: A lição de anatomia do temível Dr. Louison”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, (48), 247-280.

MOISÉS, Massaud (2012). *A criação literária: poesia e prosa*. São Paulo: Cultrix.

NÜNNING, Ansgar (2001). “On the perspective Structure of narrative texts: steps toward a Constructivist Narratology”. In: PEER, Sillie Van; CHATMAN, Seymour. *New perspectives on narrative perspective*. New York: State University of New York Press.

PEGORARO, Éverly (2012). “Steampunk: as transgressões temporais negociadas de uma cultura retrofuturista”. *Cadernos de Comunicação*, Santa Maria: 16, 389-400. In <http://goo.gl/CnqMmf>. Acesso em 05.Ago.2018.

PIMENTEL, Luz Aurora (1998). *Relato en perspectiva: estudio de teoria narrativa*. México: Siglo XXI.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M (1988). *Dicionário de Teoria Narrativa*. São Paulo: Ática.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e (2011). *Teoria da Literatura*. 8.ed. Coimbra: Biblioteca nacional de Portugal.

SODRÉ, Nelson Werneck (1999). *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad.

TAVARES, Enéias (2014). *A lição de anatomia do temível Doutor Louison*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.

WATT, Ian (2007). *A Ascensão do Romance: Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras.

10

**CULTURA E POLÍTICA NOS ANOS 2010:
ANSEIOS E IMPASSES NA OBRA DE ALINE VALEK
E LADY SYBYLLA**

Ana Rüsche (USP)

Elton Luiz Aliandro Furlanetto (USP)

*Recebido em 25 jun 2018.**Aprovado em 27 ago 2018.*

Ana Rüsche é Doutora em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo - FFLCH-USP; escritora, autora de “Do amor — o dia em que Rimbaud decidiu vender armas” (Novela, São Paulo: Quêlônio, 2018) e “Furiosa” (Poesia, São Paulo: ed. autora, 2015); participa da Fantástica 451; pesquisa utopia, feminismo, ficção científica com interesse especial em Margaret Atwood e Ursula Le Guin. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3640438371450743>. Site: www.anarusche.com E-mail: anarusche@gmail.com.

Elton Furlanetto é Doutor em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo - FFLCH-USP; professor da Universidade Nove de Julho na área de Tradutor/Intérprete e Letras; foi bolsista da CAPES na University of Florida; pesquisa ficção científica, literatura norte-americana, crítica dialética, tradução literária e escrita criativa. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4894694545222837>. E-mail: elafurlanetto@gmail.com.

Resumo: O romance *As águas-vivas não sabem de si*, de Aline Valek (2016), e a novela *Deixe as estrelas falarem*, de Lady Sybylla (2017), traduzem os anseios dos ideários culturais e políticos no Brasil contemporâneo. Neste artigo, discute-se o gênero literário “ficção científica”, por intermédio do insólito ficcional, apresentando-se o contexto histórico nacional e internacional dos anos 2010. Nesse sentido, serão analisadas as formas literárias nos textos citados, tendo em vista a metodologia desenvolvida pela crítica materialista e observando-se as teorias feministas e os estudos de gênero no século XXI.

Palavras-chave: Ficção científica; Cultura; Feminismo; Sybylla; Valek.

Abstract: The novel *As águas-vivas não sabem de si* by Aline Valek (2016) and the novelette *Deixe as estrelas falarem* by Lady Sybylla (2017) reflect the cultural and political aspirations in Brazil today. In this paper, we discuss the literary genre “science fiction”, through the fictional insolitus, by presenting the national and international historical context of the 2010’s and analyzing literary forms in both texts having in mind the methodology developed by the materialist critique and taking into account twenty-first century feminist theory and gender studies.

Keywords: Science Fiction; Culture; Feminism; Valek; Sybylla.

A FICÇÃO CIENTÍFICA, A FANTASTIKA E O INSÓLITO FICCIONAL

As narrativas, conforme indicado pelas áreas de estudo do texto, são produtos de uma subjetividade. Não obstante, estão sempre imersas em contextos discursivos sociais e coletivos. Tais contextos servem para estabelecer e definir os alinhamentos de quem escreve com a tradição, ou seja, o conjunto de escritos

anteriores, formativos do artista, a que este recorre tanto para que reforçar ou reproduzir valores, estéticas, quanto para criticá-los ou negá-los. Todos os níveis da narrativa (personagens, foco narrativo, etc.) são manifestações desse alinhamento, porém a crítica tem se concentrado mais atentamente na categoria gênero literário.

O gênero, nos termos de Fredric Jameson, seria uma espécie de contrato social entre o escritor e um público específico, intencionando “especificar o uso apropriado de um determinado artefato cultural” (JAMESON, 1981, p.104). Trata-se, portanto, de um fenômeno por meio do qual podemos estabelecer protocolos de escrita e leitura. Os gêneros literários tendem a ser abertos e estão historicamente mediados, variando entre posições hegemônicas e residuais ou emergentes.

Em vista disso, um dos nossos primeiros passos seria indicar o gênero literário ao qual as narrativas selecionadas pertencem. À primeira vista, poderíamos afirmar que falaremos da ficção científica (FC). Porém, um dos poucos consensos que existe entre os críticos e teóricos da narrativa é a dificuldade em definir conceitos como a ficção científica. Adam Roberts (2018), em seu mais recente trabalho publicado no Brasil, *A verdadeira história da ficção científica*, inicia seu longo volume explicando as diferenças entre as possíveis definições de ficção científica.

Ele cita primeiramente o *novum*, criado por Darko Suvin, um elemento ficcional ou premissa que realiza uma dialética entre cognição e estranhamento, ou seja, entre aquilo que conhecemos e faz parte do nosso mundo e aquilo que faz parte apenas do mundo criado por quem escreve – como resume Roberts, trata-

se de elemento que funciona tal qual um “dispositivo, artefato ou premissa ficcionais que põem em foco a diferença entre o mundo que o leitor habita e o mundo ficcional do texto de FC” (2018, p.37). O segundo teórico invocado por Roberts é Damien Broderick, para quem as *mudanças epistêmicas* – grandes mudanças culturais, científicas e tecnológicas – são a fundação do gênero, que passa a ser marcado por estratégias metafóricas e táticas metonímicas, além da atenção ao objeto preterindo-se o sujeito. Em seguida, Roberts cita Samuel Delany, o qual nos apresenta uma definição mais semiótica, indicando que “convenções codificadas” e “significados compartilhados” transformam a FC em uma estratégia de leitura. Como forma de demonstrar o longo e espinhoso debate sobre a definição do gênero, Roberts comenta que a *Encyclopedia of Science Fiction* traz dezesseis definições do que seja ficção científica.

Em nosso caso, toda essa discussão é relevante na medida em que grande parte dessas definições diferencia o realismo do fantástico. Mas o que seria esse fantástico?

Em uma releitura mais recente, o crítico norte-americano John Clute propõe o termo *fantastika*. Para ele,

Fantastika consiste em uma ampla gama de obras ficcionais cujos conteúdos são entendidos como fantásticos. Sabemos, é claro, que mitos e lendas, folclore e contos de fadas, fábulas com animais e jornadas fantásticas, novelas sobrenaturais e especulações utópicas, histórias de fantasmas e de deuses têm sido parte integral da longa narrativa da Civilização Ocidental desde o princípio: mas nenhum exemplo de qualquer uma dessas formas de histórias que antecedem o século XVIII ganhou, creio, um nome que as separasse da cultura *mainstream*.

[...]

Histórias começam a emergir e subverter a ordem [do Iluminismo]; contradizer a mundanidade estrita da obra produzida durante a Supremacia Apolínea; dizer que há mais no mundo que um adestramento na medida certa. Essas histórias re-importam todo material antigo, o irracional, o impossível, o pesadelo, o inevitável, o assombrado, o ficcionável, o cajado mágico, a maldição; e por meio dessas formas e estratégias renascidas, vemos, como estigmas aparecendo na porcelana, as vulgares partes baixas dionisíacas, os duplos reprimidos ou *Doppelgänger* que caçoam de Apolo e sua toga: assim é que a *fantastika* ela mesma macaqueia e caça e conta a verdadeira terrível sub-história do mundo que nós no ocidente entramos. (2007, s/p)

Clute ainda indica que, no século XXI, as três formas que a *fantastika* vai tomar são da ficção científica, fantasia e horror (que ele prefere chamar de terror). Esse conceito de Clute é muito parecido com o de ficção especulativa, usado nos anos 1990 e 2000 por diversos críticos, entre eles Roberto Causo (2003). Ambos os conceitos tentavam dar conta de abarcar os gêneros citados (e estavam circunscritos a eles). O esforço teórico de Clute não é indício de uma idiosincrasia intelectual, mas dá sinais da necessidade de se pensar categorias mais totalizantes, que deem conta de sistemas integrados, ainda que parcialmente autônomos, dentro da cultura. Porém, todas essas formulações apresentaram problemas conceituais e ainda não conseguiram transcender as definições dos gêneros que abarcam.

No Brasil, identifica-se uma nova orientação que tenta transcender os limites teóricos do fantástico, por meio do

desenvolvimento de um conceito totalizante que dá conta de se contrapor ao realismo, sem se restringir aos gêneros citados.. Trata-se do *insólito ficcional*.

Nas palavras de Matangrano e Tavares (2018, p.20), o conceito de insólito tem sido usado no Brasil como uma macrocategoria que pode dar conta dos mais variados “modos narrativos, estilos e temáticas”. Entre eles, podemos citar a FC, o gótico, a fantasia, o sobrenatural, o realismo maravilhoso, o horror, o absurdo, etc. A sugestão do conceito veio de Flávio García, e se configura por “uma incoerência, incongruência, ou fratura de ‘representação’ – no sentido mais primário de mimesis – referencial da realidade vivida pelos seres de carne e osso em seu real cotidiano” (GARCÍA, 2014, *Apud* MATANGRANO e TAVARES, 2018, p.20). Seria, então, a oposição de dois sistemas narrativos: o real-naturalista e o não real-naturalista, ecoando a contraposição das visões de mundo apolínea e dionisíaca invocadas por Clute.

Podemos identificar nas duas obras escolhidas elementos do insólito mais associados ao progresso científico. O romance *As águas-vivas não sabem de si*, de Aline Valek (2016), e a novela *Deixe as estrelas falarem*, de Lady Sybylla (2017), poderiam ser classificadas como insólitas, considerando que a primeira faz uma incursão ao fundo do mar e a segunda ao espaço. Ambas, portanto, constroem narrativas em espaços alternativos àqueles já colonizados pelo ser humano. E o meio pelo qual as narrativas justificam a presença efetiva (e não apenas passageira) em tais locais é a ciência.

Dessa maneira, o termo *ficção científica brasileira* será utilizado neste artigo para descrever o gênero das obras analisadas, em

respeito ao contrato social estabelecido entre quem escreve e quem lê, embora as obras possam pertencer igualmente à *fantastika* e ao insólito ficcional, construções teóricas válidas e interessantes.

Como veremos, as obras trazem algumas novidades no que diz respeito à incorporação de demandas políticas por representatividade no panorama de narrativas brasileiras, reflexo de momento histórico com o qual dialogam de maneiras diversas. Para entendermos esse diálogo, apresentaremos alguns elementos gerais da cultura e da política nos anos 2010 e elementos da narrativa que tentam incorporar ou rejeitar aspectos discursivo-ideológicos relevantes.

CULTURA E MOVIMENTAÇÕES POLÍTICAS NOS ANOS 2010

Início de século: panorama de crise global e movimentos anticapitalistas

Vivemos em um mundo tão integrado, no qual as operações cotidianas são tão interligadas, que qualquer interrupção – como a Síndrome Respiratória Aguda Severa (SARS), por exemplo – provoca consequências que, em questão de dias, expandem-se a partir de fontes desconhecidas, na China, para transformar-se em fenômenos mundiais. (HOBBSAWM, 2013, p.152)

Conforme exemplifica Eric Hobsbawm, na primeira década do século XXI assiste-se ao acirramento dos efeitos da globalização, mantida a lógica cultural do capitalismo: um coronavírus que assole Beijing em uma noite chegará a Toronto e logo a muitas cidades ao redor do planeta. Assim também se passa com crises econômicas, fluxos de capitais e descontentamentos massivos, estando o Brasil imerso nesta matriz planetária.

A década de 2010 no Brasil é marcada, então, pelos efeitos de uma das maiores crises cíclicas do capitalismo, o que trará reflexos na cultura política local.

A crise inicia-se no hemisfério norte a partir de 2008. Segundo David Harvey, “no epicentro do problema estava a montanha de títulos de hipoteca ‘tóxicos’ detidos pelos bancos ou comercializados por investidores incautos em todo o mundo”, ressaltando que, no fim de 2008, “todos os segmentos da economia dos EUA estavam com problemas profundos” (2011, p.10). Na Europa, foi denominada como “Crise da dívida pública da Zona do Euro” e terminou por ser a maior crise econômica desde a Crise de 1929. Na União Europeia, foram feitos empréstimos financeiros a países com economias fragilizadas como Chipre, Espanha, Grécia, Irlanda e Portugal, desencadeando um “estado de aporia”, como designa Yánis Varoufákis: um impasse, no qual certezas desmoronam diante da ausência de um modelo político e social que responda à magnitude da crise. Respostas governamentais europeias foram políticas públicas de austeridade severas, justificativas para dismantelar o que sobrou do estado de bem-estar social em acirramento de políticas neoliberais.

No Brasil, a crise internacional aportará em 2010. Mesmo com as tentativas de estímulo ao consumo do governo petista, a economia nacional, dependente de *commodities* agrícolas e minerais, não reagirá, gerando redução do crédito, desvalorização da moeda e aumento da desigualdade social. O ocaso da crise assiste-se agora, em 2018: exacerbamento neoliberal do governo Temer com cortes na seguridade social e em garantias trabalhistas históricas, medidas que não conseguem alterar a rota no aprofundamento da recessão.

Se crises são “coronavírus globais” e afetam o Brasil, descontentamentos também o são: nos anos 10, influências globais de protestos anticapitalistas são sentidos em diferentes partes do país. Em 2010, com início na Tunísia, a Primavera Árabe deflagrou, no Oriente Médio e no Norte da África, protestos massivos que culminaram em deposições de governos no Egito, Iêmen, Líbia, Tunísia, e conflitos sem soluções até hoje. Em 2010, o movimento estadunidense Occupy cunha a reivindicação “nós somos 99%”, em alusão à distribuição de renda global. Em 2011, o movimento 15-M, *movimiento de los indignados*, brada: “democracia real já, não somos mercadorias em mãos de políticos e banqueiros”. Em 2012, no México ocorre o YoSoy132. Em 2013, por todo o território brasileiro, assiste-se às Jornadas de Junho ou Levante de Junho.

Rompendo o “estado de aporia”, esses movimentos, por poucos meses, desafiaram a imobilidade da discussão do fazer político na década, com consequências marcantes para a cultura urbana global. Também receberão contramanifestações à altura de caráter discriminatório, nacionalistas, xenofóbicas, que culminam em fenômenos como a eleição de Trump, *Brexit* e votos para partidos de extrema-direita.

De maneira geral, os movimentos anticapitalistas citados foram organizados horizontalmente com práticas autonomistas, não se inserindo nem em programa político-partidário, nem sendo representados por instituições tradicionais, como sindicatos e partidos. O veículo digital é fundamental para propagação de ideias, imagens e mobilizações por amplos territórios urbanos. Em decorrência das estratégias, apresentam uma rapidez de aglutinação e também de desarticulação. De novidade, esses movimentos

terminam por contagiar o Brasil com uma nova cultura política: são urbanos e de linguagem digital, possuem aguda percepção sobre privilégios de gênero e raça e colocam em suspeita a aquisição do conhecimento e o mérito de autoridades (RÜSCHE, 2015, p.22). Há um acento feminista nesses movimentos, apresentando, em alguns casos, protagonismo significativo de mulheres. Demandas históricas feministas, como horizontalidade e questionamento do que seja autoridade, são acolhidas no manejo de estratégias políticas de comunicação. O contexto histórico em que os textos em análise são produzidos reúne o acúmulo dessas discussões.

Compreender este contexto da década de 2010 é fundamental para se analisar as questões candentes que a novíssima literatura trará em suas páginas.

ANSEIOS POR UMA CULTURA LITERÁRIA GLOBALIZADA E DEMOCRÁTICA

Escritas no âmago da década de 2010, as obras em análise refletem seu momento histórico, anseios políticos e alterações culturais. *As águas-vivas não sabem de si*, de Aline Valek (2016), e *Deixe as estrelas falarem*, de Lady Sybylla (2017), reúnem características que exemplificam hoje a cultura e os anseios da produção literária da ficção insólita no Brasil.

As águas-vivas não sabem de si é um romance que se filia à tradição das viagens ao fundo do mar, ressaltando questões científicas sobre as afetações de corpo e mente nessa jornada. Em alguns capítulos, há construções de frase de caráter mais poético dialogando com o que se convencionou anodidamente denominar de “prosa literária” ou “romance contemporâneo” (obras de caráter

realista, com uso de linguagem condensada e com candidaturas a um projeto de cânone nacional). A novela *Deixe as estrelas falarem* poderia ser descrita como uma *space opera* brasileira, com enredo de aventura e certo suspense, voltada ao entretenimento e de leitura rápida. Nesse primeiro momento, as obras apresentam uma contraproposta literária que parece não se vincular a instituições tradicionais como a academia e as críticas de segundos cadernos.

Mais significativas assim são as influências, especialmente de língua inglesa, de romances, filmes, séries e quadrinhos – cita-se Becky Chambers, *Star Trek*, *Star Wars*, Ursula Le Guin e até mesmo o Discovery Channel, entre outras. Não registram preocupação em aludir explicitamente à literatura brasileira anterior, nem mesmo a obras de fantasia ou ficção científica de décadas predecessoras (para títulos a respeito, consultar CAUSO, 2013; GINWAY, 2014 e MATANGRANO e TAVARES, 2018). Preferem formar suas próprias redes de influência, sendo o veículo digital fundamental nessas aproximações.

Essa postura sugere aglutinar um sentimento-chave do contexto histórico: a aguda percepção sobre os próprios privilégios e a tentativa de democratizar o acesso à literatura. Tanto em termos de uso de linguagem quanto de referências, reconhece-se a existência de leitores de diferentes classes sociais, faixas etárias e origens, que estão dispensados de decifrar complexas citações artísticas canônicas ou estruturas de frase com inversões e léxico requintado. Em uma rara tradução de consciência de classe, esses livros procuram diálogo com pessoas sequer consideradas leitoras em outros tipos de produção. Em se tratando de Brasil, a postura também apresenta um impasse dialético, considerando,

nas populações de baixa renda, as dificuldades de letramento, de encontrar tempo de lazer, de conseguir um alívio na renda para custear o preço do livro, entre outras.

Um desdobramento desse sentimento-chave pela democratização da literatura é a percepção mais horizontal entre quem lê e quem escreve. Apesar das trocas entre escritores e leitores sempre terem sido possíveis, nesta geração se oferecem a um *tweet* de distância: as duas autoras, Aline Valek e Lady Sybylla são pessoas que, sem dúvida, encampam diálogos com leitores por meio de redes sociais (Instagram, Facebook e Twitter, assim como em *newsletters*). Dessa maneira, termina por ser relevante para a recepção de seus livros a maneira pela qual escritores se manifestam em redes, discutem com leitores e compartilham o cotidiano.

Outro aspecto da época é a formação de bolhas ou nichos literários a partir da organização digital em redes. O estabelecimento da internet como principal ferramenta de comunicação social, incluindo uso massivo de redes e aplicativos, possibilitou a formação de nichos de consumo e bolhas de produção de literaturas especializadas. Por exemplo, uma pessoa que more em Maceió, Porto Alegre ou Ubatuba e que goste de fantasia, ficção científica ou terror terá, em 2018, mais facilidade de encontrar produtos e canais de comunicação que se amolde a seus gostos específicos do que poderia alcançar no século passado, quando dependia de catálogos impressos e indicações de profissionais do livro. Decorrências desse fenômeno são fomento a produções de gêneros literários especializados, maior exigência na complexidade das obras em termos de enredo, qualidade editorial e reunião de perfis políticos semelhantes, assim como circulação

cruzada de informações sobre lançamentos e eventos em distintas partes do país.

Ainda é relevante considerar que a tarefa da crítica brasileira, antes reclusa a segundos cadernos em jornais de grande circulação, agora sofre mudança, sendo descentralizada em canais produzidos por leitores no YouTube ou mesmo em redes sociais como Goodreads (vide MATANGRANO e TAVARES, 2018, p.275-280). Embora tímida, marca-se ainda a presença do e-book no território nacional, bastante difundido entre quem lê ficção científica – inclusive, *Deixe as estrelas falarem*, de Lady Sybylla, possui somente edição para leitores digitais, uma marca da editora Dame Blanche até o momento.

Essas alterações culturais com anseios democráticos em um país em crise econômica indissociável às flutuações globais terminam por serem literariamente absorvidas em camadas mais profundas nas obras em análise: nas escolhas temáticas, na criação de personagens e nas formas literárias utilizadas.

DIÁLOGOS COM A FICÇÃO CIENTÍFICA BRASILEIRA

Mesmo que as duas narrativas não façam referências explícitas às obras de ficção científica brasileira como antecessoras, se apontará sucintamente como as duas narrativas dialogam com essa tradição.

Embora as construções sobre antiguidade da ficção científica brasileira recuem ao século XIX, com obras como *O fim do mundo*, de Joaquim Manuel de Macedo (1857), observa-se uma produção ininterrupta a partir do que se convencionou denominar “Primeira Onda” (1958-1972) ou “Geração GRD” – construção teórica iniciada em pesquisas de universidades nos EUA com estudos brasilianistas

elaborados por Andrea Bell, David Lincoln Dunbar e Yolanda Molina-Gavilán, levadas adiante depois, no Brasil, por Fabiana da Camara Gonçalves Pereira (2005, p.32) e Roberto Causo (2013, p.8), que adicionou os subsequentes “Ciclo ou Onda de Utopias e Distopias”, de 1972 a 1982, e “Segunda Onda”, de 1982 a 2004 (CAUSO, 2013, p.220-221). Partiremos do período da Redemocratização, quando a brasilianista M. Elizabeth “Libby” Ginway aponta uma consolidação do gênero, momento em que o Brasil “começa a construir seu próprio mundo da ficção científica nacional” (GINWAY, 2017).

No final de 1980, e durante a década de 1990, o mundo próprio da ficção científica nacional é firmado a partir de movimentações de antologias, clubes, fanzines e prêmios, como as fanzines *Somnium* e *Megalon*, que subsistem quase duas décadas. Em São Paulo, forma-se o Clube de Leitores de Ficção Científica ou CLFC. É estabelecido o prêmio Nova de ficção científica, oferecido de 1987 a 1996, juntamente com outro prêmio, o Argos. Fabiana Pereira irá resumir a temática do período que antecede a virada de século:

A problemática formal, a legitimidade desta produção em um país periférico e não produtor de tecnologia,¹ assim como o caráter marginal do gênero em relação ao restante da literatura brasileira eram e são pontos principais neste debate. (2005, p.55)

Além desses temas, poderíamos ainda acrescentar um fascínio pelo universo *cyberpunk*, narrativas urbanas em que a cidade

1 Compreenda-se aqui referência à tecnologia estrita de caráter industrial de matriz ocidental. Frisa-se nosso entendimento de que o vocábulo *tecnologia* engloba um conjunto amplo de saberes e conhecimentos aplicados para a transformação de recursos naturais em produtos cotidianos que são inúmeros no território brasileiro e advêm de culturas africanas, asiáticas, indígenas, entre outras.

se mostra um espaço do perigo, retomando características de ambientação do gênero *noir* estadunidense, e a máquina fundindo-se ao corpo. Roberto Causo (2013) denominará essa tendência de *tupinipunk*, anotando as diferenças de apropriação da proposta original de Bruce Sterling, John Shirley e William Gibson, entre outros autores norte-americanos.

No início do século XXI, essas tendências citadas por Fabiana Pereira são aprofundadas, incluindo uma preocupação historiográfica, usada como estratégia para reforçar a legitimidade da produção: serão feitas antologias que visam resgatar obras esquecidas pelo cânone realista. São exemplos *Os melhores contos brasileiros de ficção científica* (CAUSO, 2007) e *Páginas do futuro* (TAVARES, 2011), que recuperaram textos de Joaquim Manuel de Macedo, Machado de Assis, Raquel de Queiroz e Rubem Fonseca, afirmando-os como precursores de nomes atuais.

Analisando-se *As águas-vivas não sabem de si*, de Aline Valek (2016), e *Deixe as estrelas falarem*, de Lady Sybylla (2017), o maior contraste com gerações antecedentes é serem duas autoras, que incorporam nos temas das narrativas e posturas públicas a inserção de mais mulheres na produção dos textos.

No universo de antologias e revistas de ficção científica no Brasil até 2004, publicações que apontam indicações de leitura ou valorização de nomes, mulheres ocupariam um lugar absolutamente minoritário entre incluídos – pessoas negras são mais raras ainda entre as seleções realizadas. Para exemplificar, Roberto Causo, no artigo “Os Pulps Brasileiros e o Estatuto do Escritor de Ficção de Gênero no Brasil” (2014), trata de muitas revistas e antologias

(como a *Isaac Asimov Magazine*, versão nacional da então *Isaac Asimov Science Fiction Magazine* dos anos de 1990), que raramente incluem mulheres nas seleções.

O panorama de desigualdade de gênero remete à conclusão da estatística de Regina Dalgastagnè, que, em sua análise, privilegiou o romance realista publicado por grandes casas editoriais entre 1990 a 2004 – a pesquisadora da UnB aponta: “Chama a atenção o fato de que os homens são quase três quartos dos autores publicados: 120 em 165, isto é, 72,7%”² (DALGASTAGNÈ, 2005, p.31). Na área da ficção científica brasileira, ainda carecemos de estatísticas e levantamentos precisos, embora o panorama provavelmente não seja muito distante do apontado por Dalgastagnè até 2004.

A partir de 2005, na Terceira Onda da Ficção Científica, designação de Roberto Causo (2014), ocorrerá mudança significativa de autoria na ficção científica brasileira, movimento corroborado pela participação das autoras das obras em análise. Ambas absorvem anseios feministas e posicionam-se politicamente. Chegaram, inclusive, a organizar dois números da antologia de contos *Universo desconstruído: ficção científica feminista*, com a chamada “por

2 Regina Dalgastagnè explicita seus critérios com a seguinte formulação, excluindo em sua análise a ficção científica deliberadamente: “Assim, foi incluído na pesquisa todo romance que preenchesse simultaneamente quatro requisitos: (1) foi escrito originalmente em português, por autor brasileiro nato ou naturalizado; (2) foi publicado pela Companhia das Letras, Record ou Rocco; (3) teve sua primeira edição entre 1990 e 2004; (4) não estava rotulado como romance policial, ficção científica, literatura de auto-ajuda ou infanto-juvenil. A formulação dos critérios (2) e (3) implicava a possibilidade de incluir obras que tivessem saído em primeira edição por outras editoras, no período desejado, e depois sido reeditadas por uma das três casas editoriais escolhidas. De fato, ocorreram 14 casos assim, 5,4% do total do *corpus*. O critério (4), por sua vez, excluía gêneros que são considerados menores e formam sub-campos próprios, às margens do campo literário”. Acrescenta a nota de rodapé ao final da citação: “Estes gêneros são considerados menores pelo próprio campo, que lhes confere menor legitimidade e faz deles plataformas menos eficientes para a busca da consagração literária” (DALGASTAGNÈ, 2005, p.24).

uma ficção científica que não seja machista, homofóbica, racista” (SYBYLLA e VALEK, 2013 e 2015) com distribuição gratuita digital, somente custeados na opção impressa.

Em preocupações que se assemelham às gerações anteriores, ambas as escritoras tematizam o que seja viver em um país periférico e não produtor de tecnologia industrial. Em *As águas-vivas não sabem de si* está claro que a protagonista é mera usuária da tecnologia produzida pela indústria de trajes, sendo sua profissão testar equipamentos previamente desenhados. Em *Deixe as estrelas falarem*, a protagonista, para se tornar capitã, precisa reformar a própria nave, um cargueiro avariado cujos motores ela regenera, faz melhorias na gravidade artificial e, inclusive, na pintura – uma atitude que se reconhece em locais mais distantes da produção tecnológica computacional ou automobilística, quando pessoas montam e reformam equipamentos a partir de peças usadas, conhecimentos valorizados como positivos na novela de Sybylla.

Por fim, anota-se que não se verifica, na descrição ou ambientação, o toque *noir* ou tributos ao *cyberpunk*, bastante populares até o presente momento na produção nacional.

DUAS NARRATIVAS E SUAS REIVINDICAÇÕES

De saída, seria possível afirmar que as duas narrativas inovam por movimentarem materiais de conteúdo sociocultural não sedimentado na literatura brasileira e em bastante sintonia com as questões candentes no atual momento histórico.

Os dois livros sublinham discursos comuns a movimentos anticapitalistas mencionados. Demandas políticas como o reconhecimento do racismo e a necessidade de combatê-lo;

discursos a respeito de gênero, como feministas e LGBTQ, assim como a discussão sobre o que seja autoridade e a instituição do poder conformam as obras, sem esquecer que as discutem a partir de experiências de vida tipicamente latino-americanas.

Da mesma forma que essas demandas políticas conformam as narrativas, diante do cenário de crise cíclica e da não superação das contradições capitalistas e diante ainda das oligarquias brasileiras que perpetuam as injustiças sociais no país, os anseios utópicos capitulam em impasses. A análise tratará de observar essas oscilações utópicas e distópicas na formação das duas narrativas.

Como já dito, com relação a características gerais, o romance *As águas-vivas não sabem de si*, de Aline Valek (2016), e a novela *Deixe as estrelas falarem*, de Lady Sybylla (2017), realizam deslocamentos, a primeira com uma incursão ao fundo do mar e a segunda ao espaço. Por serem espaços não ocupados pelos seres humanos na realidade empírica, temos a presença do insólito ficcional. Ambas as obras apresentam protagonistas mulheres e se organizam em torno de longas jornadas.

Não deixa de ser interessante às questões feministas o fato de o espaço privilegiado nas duas narrativas ser um ambiente fechado: as obras são investigações sobre instituições totais – tripulação de uma nave espacial e de uma estação submersa – que terminam por apresentar regras próprias de conduta e interação. O sociólogo Erving Goffman (1974, p.11) define instituições totais, ao tratar de manicômios, prisões e conventos, como “um local de residência e trabalho onde um grande número de indivíduos com situação semelhante, separados da sociedade mais ampla por considerável

período de tempo, levam uma vida fechada e formalmente administrada”. Segundo Goffman, em instituições totais, há constante tensão entre o mundo doméstico e o mundo institucional. Aponta-se aqui um dispositivo efetivo: as autoras, ao analisarem a interação de pessoas em uma nave ou estação submersa nada mais fazem do que tematizar literariamente sobre uma questão cara às lutas das mulheres, a interação entre o ambiente privado e do público. Situando as narrativas em ambientes que perfazem esse duplo entre mundo doméstico e institucional, logram discutir as duas facetas de forma simultânea.

Destaca-se a agência de certa linha que poderia ser referida como “feminismo interseccional”. De matriz estadunidense, inicialmente denominado de “feminismo da diferença” (ÁVILA e COSTA, 2005), ele irá marcar a década de 1990. O nome inicial alude à influência da *différence* francesa – esta linha teórica problematizaria a estrutura binária de gênero. Quando é depois denominada de “abordagem interseccional”, exige-se que o termo “feminismo” sempre inclua demandas de mulheres latinas, negras, asiáticas, indígenas assim como pessoas trans, uma tentativa de coibir a contaminação do feminismo liberal de mulheres cis brancas de classe média dos Estados Unidos, embora esta linha interseccional não se apresente necessariamente anticapitalista.

A respeito de feminismo e movimentos anticapitalistas, é interessante lembrar das ideias de Nancy Fraser (2009, p.28). Em épocas de nova ascensão do neoliberalismo, em que se assiste ao desmonte do estado de bem-estar social, privatizações, cortes de garantias trabalhistas e previdenciárias, muitas das demandas que foram construídas pelo movimento feminista até então – como

autonomia, horizontalidade e diminuição da autoridade – são reincorporadas às práticas neoliberais intensificando a valorização do trabalho assalariado (RÜSCHE, 2015, p.77). Arranjos que Trebor Scholz denomina de “ubercapitalistas” ou “ultraneoliberais” – popularizadas pelo uso do aplicativo Uber – terminam por ser flexibilizações festejadas por quem trabalha a partir de um ideal de liberdade (“não tenho mais chefe”), embora, na prática, o ideal não se concretiza, tendo que o trabalhador entrar com seu carro e seu celular, além da sua velha força de trabalho, para conseguir remuneração de uma plataforma digital, a qual o submete a avaliações e cortes sem maiores explicações (SCHOLZ, 2016, p.28-32). Em resumo, o ponto-chave de afinidade dos dois programas – feminista e neoliberal – encontrar-se-ia na crítica à autoridade tradicional. No feminista, sair da sujeição masculina. No neoliberal, retirar obstáculos à expansão capitalista.

Vejamos como as narrativas incorporam anseios políticos do feminismo interseccional em suas páginas, assim como as exigências por relações mais horizontais, menos hierárquicas, embora não se livrem do fantasma de uma crise cíclica capitalista, impasse no qual atuam forças históricas que conformam o Brasil na contemporaneidade.

AS ÁGUAS-VIVAS NÃO SABEM DE SI: PROCURAR SENTIDO É SE LANÇAR AO ABISMO

Publicado em 2016, o romance de Aline Valek trata da estação submarina Auris e seu cotidiano, intercalando descrições sobre a vida marinha e suposições sobre vida alienígena na Terra. Diante da protagonista Corina, perpassam as páginas o tema da solidão, do sentido da vida e mesmo a importância da preservação ecológica.

As águas-vivas não sabem de si apresenta, para conformar sua narrativa, o artifício-base da descontinuidade de gêneros – uso de tons, construção de narrador, linguagem, espaço diferente a cada um ou dois capítulos do livro, como se pertencessem a outra narrativa, contrapostos em colagem (JAMESON, 2005, p.254-258). A alternância de dois gêneros foi utilizada para se amarrar diferentes materiais literários: o discurso filosófico com linguagem de maior densidade poética sobre espécies não humanas e a narrativa dos percalços da vida dentro da estação submarina Auris.

Seguem dois excertos exemplificativos dessa alternância de tratamento entre temas existenciais a respeito da vida no fundo do mar e de narração tendo em vista a perspectiva da narradora Corina:

Excerto 1: Águas-vivas cor de carne bailavam, rodopiantes, flutuando num espetáculo com uma plateia numerosa, porém totalmente indiferente, mais interessada na própria marcha rumo à multiplicação. Essa era, afinal, a dança que aquelas bactérias entendiam como primordial, a verdadeira arte, algo tão grandioso que diante dela as gigantes não passavam de cenário. Figurantes.

Na escala das pequenas dimensões, outros braços continuavam a dança. Na ânsia de tocar algo além do vazio, cerdas de um verme marinho dedilhavam as águas. Movimentos tão minúsculos quanto imensos em voracidade – a fome, a urgência, o agora... isso era tudo o que podia existir – na tentativa de agarrar algum krill que inadvertidamente encontraria ali o destino final de sua viagem.

Na boca aberta e flácida de um peixe gelatinoso: foi onde a viagem terminou para um pequeno camarão transparente que cuidava dos próprios

assuntos, e ele passou por aquela garganta sem protestar, mais por falta de chance do que por uma compreensão profunda de que esse era mesmo o seu papel. O peixe, agora alimentado, seguiu serpenteando sua longa cauda pelas profundezas, alheio ao fato de que, lá em cima, havia quem considerasse inabitado o mundo onde ele vivia. Ao redor, um cenário muito quieto – mas não morto. Atento. (VALEK, 2016, posição 38-43 — daqui em diante será citada apenas a posição nas citações dessa obra).

Excerto 2: Corina olhou para ele durante um segundo, sobrancelhas tensas sobre os olhos, pensando em perguntar “o que você quer dizer com isso?”, pensando o quanto ele podia saber, pensando em responder algo que pudesse disfarçar seu desconforto; em vez disso, apenas respirou alto e foi em direção à passagem que dizia “saída”. (posição 179).

A configuração de personagens obedece ao espírito dos tempos e será uma constante na análise também da obra de Lady Sybylla, trazendo uma diversidade de gênero e raça que marca essa produção condizente a um feminismo interseccional: além de uma mulher protagonizar a narrativa, a mergulhadora Corina Costa, a engenharia da estação fica a cargo de outra mulher, Susana. O principal parceiro de trabalho de Corina é Arraia, um homem de pele parda. Dr. Martin S. Davenport é um cientista negro estadunidense que coordena as atividades e trabalha com o oceanógrafo Maurício, o qual sofre com boatos sobre sua homossexualidade.

A inclusão de diversidade traz tensões à narrativa com questões próprias. Corina tem suas capacidades questionadas por colegas homens em duas vezes, primeiro pelo Dr. Davenport, que não julga

crível que a mergulhadora possa ter lido um livro de divulgação científica e, em segundo, pelo próprio parceiro de trabalho, Arraia, que a julga alterada – “estava exausta de ser incompreendida pelos outros, de ser vista como alguém sempre difícil de alcançar, quase como alguém que fosse irreal demais para existir. ‘Eu não entendo você’, Corina escutou tantas vezes, mas era ela que não entendia como podia ser uma pessoa tão difícil” (posição 1745); e em outro trecho, “‘Eu não entendo você’, disse ele, e ouvir aquilo não era nenhuma novidade para Corina” (posição 1835).

A engenheira Susana não consegue acreditar no próprio trabalho, sugerindo-se que sofra de “síndrome da impostora”, sem acreditar nas próprias potencialidades, embora sua trajetória como engenheira seja marcada diversas vezes pelo machismo do meio:

“Vocês não me levam a sério mesmo, né?” Susana soltou os braços ao lado do corpo, em um gesto de cansaço que estava ali havia muito tempo, desde antes de Auris, desde antes de seus outros trabalhos, talvez um cansaço que vinha desde os tempos de faculdade, dos olhares de zombaria, de perguntarem “você, engenheira?” e ela se armando cada vez mais com aquela pose séria para não deixar que a desacreditassem outra vez. (posição 1805)

As outras pessoas confinadas na estação Auris também foram atacadas por preconceitos: Davenport teria sido desacreditado no ambiente acadêmico, assim como Maurício perseguido por boatos. Seriam as causas racismo e homofobia, respectivamente? Ao inserir personagens com maior pluralidade, a narrativa ganha em densidade e em debates sociais, além de dialogar com anseios políticos da década.

Essa reunião de pessoas está confinada na estação submarina Auris a trezentos metros de profundidade com a seguinte missão: testar os Trajes Especiais para Mergulho em Profundidade Abissal – TEMPA 269, armadura experimental de 65kg.

Dr. Davenport possui outro plano científico e, enquanto Arraia e Corina testam trajes, o cientista procura se conectar com criaturas oceânicas, em busca do contato com outras espécies inteligentes (“Estamos a dois passos de descobrir uma nova espécie, muito provavelmente tão inteligente quanto qualquer um nesta sala, vivendo em algum lugar deste oceano” (posição 1795). Em narrativa em separado, sabe-se que os azúlis são as tais criaturas inteligentes que permaneceram nas profundezas abissais e provavelmente alienígenas: “os azúlis desenvolveram corpos graciosos, de forma gelatinosa, quase totalmente translúcidos e dotados de uma luminescência azul que era marcante em um lugar tão escuro e frio quanto o fundo do abismo” (posição 1588). Essa configuração física dos azúlis desafia a primazia humanoide da imaginação no Antropoceno, época atual do planeta em que ações humanas alteram significativamente o clima e ecossistemas.

A vida na estação Auris gira em torno do trabalho. Mesmo diante da maravilha de segredos oceânicos e cânticos de baleias, é interessante, porém, observar que não se sabe muito bem quem são os verdadeiros empreendedores da missão, ou seja, não se acrescentam detalhes a respeito dos donos dos trajes TEMPA. Arraia e Corina, mergulhadores de país em desenvolvimento, não passam de cobaias ao experimento:

Confiança era algo perigoso para carregar àquela profundidade. Confiança demais em equipamentos,

cálculos e pessoas das quais se sabia pouco mais do que os dois primeiros nomes e a formação; mas, sem confiança, melhor que tivessem ficado em empregos seguros em vez de assumir um trabalho que consistia justamente em ser cobaia para comprovar que algo era seguro. Portanto, confiar em quem? Em quê? Confiança, naquele ponto, confundia-se com loucura. Lançar-se na escuridão sem nenhuma garantia de descobrir o que quer que fosse – ou de voltarem vivos, pelo menos – só poderia ser definido como a mais insana das posturas diante de uma vida ridiculamente frágil e curta. No entanto, Corina não deixou de reparar na estranheza da situação, apesar de tudo, em estarem ali aprontando os equipamentos, apertando botões e metendo braços e pernas num aparato de metal como se muito racionais, e *calma que temos toda a situação sob controle*. (posição 514-517 – grifos da autora)

Os empreendedores, fabricantes dos trajes TEMPA 269, à semelhança do 1% da população contra qual se insurgiram protestos do Occupy Wall Street ou mesmo à semelhança de donos de plataformas de aplicativos como o Uber, nunca possuem rosto ou mesmo envolvimento pelas vidas em jogo na estação submarina Auris, uma mão invisível que detém a produção de mercadorias, muitas vezes exploradora, irresponsável e irracional.

A narrativa mantém Corina amarrada em sua condição social de trabalhadora latina. Sem conseguir superar dilemas da mergulhadora brasileira cujo corpo não passa de campo de provas para um experimento, a narrativa capitula. Mesmo que tenha sua individualidade valorizada pela narrativa e termine tomando as rédeas da própria história até se insurgir contra as regras da estação

Auris e contra as ordens de Davenport. Sua teimosia e curiosidade lançam Corina em uma missão suicida em busca de conhecimento, em um último mergulho, quase como se fosse por distração, por acaso, sem perceber, afirmando sua escolha: “Dentro do traje, eu esperei por esse dia” (posição 3028).

Corina não encontrará nenhum azúli, mas entrará em contato tênue com uma outra criatura, um espectro (“um fantasma pairando sobre cadáveres de corais, náutilos, peixes acantódios, derramando sobre eles um pouco de sua própria luz.”, posição 1927). Na narrativa paralela, saberemos que um espectro presenciou o momento trágico de extinção dos azúlis e guardará a canção em seu corpo que vibra:

Foi assim que [o espectro] captou uma presença no interior daquelas ruínas. Moveu-se com cautela para mais perto, onde sentiu tentáculos e um corpo mole, muito parado, mas ainda vivo. Se tivesse qualquer lapso de consciência, talvez o espectro tivesse se entristecido com o que testemunhou quando se deparou com um dos últimos azúlis, sozinho, vagando pela cidade fantasma. Não tinha, no entanto, a capacidade de saber o que era tristeza ou mesmo de empatizar com a angústia expressa pelos movimentos do azúli [...]

O espectro percebeu que seu corpo conseguia vibrar de forma parecida e imitou aquele som algumas vezes antes de encontrar o próprio fim, afundando sem vida para bem longe dali. (posição 1946 a 1954)

A mergulhadora faz um contato tênue com o espectro, então, os dois seres se separam. Corina o segue afundando no abismo abissal, quando insiste em perder contato com Auris e o resto da

equipe, consciente do perigo à vida que o derradeiro mergulho representaria: “Curiosidade. Teimosia. Loucura.” (posição 2902). O oceano a acolhe em sua libertação. “Um traje vazio afundando devagar no escuro. Um acidente, mais um pedaço de lixo enviado pela superfície, uma oferenda. Uma coisa sem significado, uma mensagem pela metade, uma resposta, uma tentativa de contato.” (posição 2961).

O final da narrativa lança uma luz interpretativa que ilumina todo o romance: Corina iria realizar o inédito e tão aguardado contato com a mensagem proveniente de outra vida inteligente no planeta, entretanto, o faz por meio de uma mensagem copiada, desgastada, que vibra no corpo do espectro e então se lança ao abismo em direção à morte: “Aquele tipo de criatura mais fina que papel carregava o único vestígio do que um dia foi uma civilização, e era um registro tão quebradiço quanto tudo mais que um podia morrer”. (posição 2869).

A narrativa constrói uma relação de alteridade, na qual o Outro é uma entidade frágil, monádica. Não apenas o objeto dessa relação é fragilizado, o encontro em si se faz por meio de cópia espectral, sem aura da tragédia da extinção dos azúlis, choque materializado pela efemeridade, precariedade e destruição.

A exemplo das discussões entre Joanna Russ e Darko Suvin, consolidadas por Tom Moylan em *Distopia: fragmentos de um céu límpido* (2016), segundo Suvin, se o “final é o momento da verdade para a validação do *novum* cognitivo e para a verossimilhança da narrativa” (considerando este *novum* aquilo que excederia os limites sociais e formais do presente, sendo no romance o primeiro contato

entre humanidade e alienígenas), e, segundo o acréscimo feminista de Russ, se mitos literários “seriam a encarnação dramática do que uma cultura acredita ser verdade – ou acredita que poderia ser verdade – ou teme mortalmente que talvez possa ser verdade” (RUSS, 1995, p.81), o impasse no encontro entre Corina e o espectro aponta para uma incapacidade imaginativa que permeia um inconsciente político: ainda não se vislumbram, no Brasil de hoje, saídas para que se desenhe o arco dramático com final triunfante, um outro final que não seja a libertação pela morte.

Aparentemente, diante da ausência de solução no horizonte imaginativo, a única resposta ao se procurar um sentido para a vida e o contato com algo maior foi se lançar ao abismo.

DEIXE AS ESTRELAS FALAREM: A GENTE FIEL E TRABALHADORA

Deixe as estrelas falarem é uma novela de Lady Sybylla que narra as viagens interplanetárias da capitã Rosa Okonedo a bordo do cargueiro independente BCS Amaterasu. O livro sugere que ainda haverá continuações com edições de novas aventuras da capitã, em um movimento clássico de outras séries do gênero, como *Jornada nas Estrelas (Star Trek)*. A obra traz uma diversidade significativa na escolha de suas personagens dentro de uma ideia de feminismo interseccional, a começar com a própria protagonista, uma mulher de 90 anos (embora aparente menos com a tecnologia de sua era); há personagens como Akilah, técnica de comunicação, com “cabelos raspados, pele escura e lábios em forma de coração”, cuja beleza é elogiada; monogamia não é regra e, no universo retratado, as mulheres possuem muito maior igualdade do que no atual século XXI.

Narrado em primeira pessoa, apresenta o universo da capitã em seu cotidiano e dificuldades em manter seu propósito ético, pagar a tripulação, lidar com propostas suspeitas de transporte e cargas misteriosas.

No espaço há quase 40 anos, Rosa Okonedo é o retrato de uma mulher batalhadora, orgulhosa da profissão: “abandonei a vida colonial, a vida de funcionária do espaço-porto, minha primeira esposa e uma relação disfuncional, apostei alto e ganhei o cargueiro de casco desgastado que parecia não querer mais voar” (SYBYLLA, 2017, posição 299).

O retrato é de uma mulher que trabalhou duro por décadas para ter a propriedade de um cargueiro: “uma belezinha. Era a nave mais bonita da frota independente e era minha” (posição 127). Proprietária do cargueiro que ela reformou, “minha primeira carga foram dois contêineres de tangerinas que implorei a um conhecido para poder carregar até o planeta vizinho, porque precisava do dinheiro, já grávida de Maísa” (posição 303). Com raciocínio empreendedor e energia da “desbravadora que não aguenta ficar parada” (posição 71), reuniu uma tripulação escolhida a dedo, “eu tinha gente fiel e trabalhadora” (posição 265).

A personagem reúne em si as tensões da classe trabalhadora brasileira, as contradições em administrar um negócio frágil diante de megacorporações sem conseguir superar a lógica capitalista e os impasses da cultura colonial brasileira.

De um lado, Okonedo mostra-se diligente em resguardar os direitos de sua tripulação e quer sempre ser uma boa capitã. Diante da oferta de uma carga ilegal, necessária para seguir adiante com

os negócios, consola-se, “a visão dos meus tripulantes sem dinheiro apertou meu coração” (posição 510), e raciocina “se eu conseguisse um bom fundo de reserva, podia dar um bônus a todos eles pela dedicação e deixar vários meses de manutenção pagos”.

Por outro lado, toma decisões unilaterais, colocando a tripulação em situações sensíveis – para exemplificar, no mesmo episódio em que aceita transportar a carga ilegal, o faz sem consultar antes os trabalhadores se aceitariam o perigo: “Eles [a tripulação] não chiariam por ser algo ilegal. Acho.” (posição 526). Delineia então um plano para evitar amotinados, “vou esperar todo mundo vir a bordo, saímos de Vishnu e aí eu falo qual é o plano” (posição 548). No momento em que anuncia a carga ilegal a bordo, declara para todos os trabalhadores: “Quem quiser ficar em Vishnu ainda tem tempo” (posição 569).

Como a narração é feita na primeira pessoa da empreendedora, não é possível entender qual a dimensão do problema pela perspectiva dos trabalhadores – seria possível pedir demissão e abandonar o cargueiro, permanecendo em um porto espacial sem emprego? A oscilação entre ser uma boa patroa e sobreviver na lógica cruel de transporte espacial de cargas termina por aludir a uma cultura que se conhece bem: a velha cultura do compadrio senhorial brasileira, o que é reforçado pelo fato de a capitã, a todo o momento, demonstrar profundo envolvimento emocional nas relações que seriam, a princípio, de trabalho.

A lógica capitalista ainda guarda outros traços familiares à cultura na América Latina: a necessidade, diante da falta de outros meios para se ganhar a vida, de assumir a ilegalidade como razoável.

Mesmo tendo passado dois anos presa na detenção de Mafeteng por crime de contrabando, a capitã não possui escolhas possíveis para resguardar sua tripulação e aceita os riscos de transportar um único contêiner misterioso por um valor exorbitante de que necessita para seguir navegando.

A novela, assim, é das mais interessantes como retrato de relações insuperáveis na lógica do sistema neoliberal dentro de uma perspectiva latino-americana. Mesmo que extrapole e traga anseios feministas materializados em um futuro, a representação do ambiente comercial, no qual a sobrevivência de um cargueiro independente segue frágil diante de megaconglomerados, é mais do que condizente ao momento de crise cíclica capitalista no qual o Brasil está imerso.

Em relação aos gêneros que conformam a novela, embora apresente a roupagem da *space opera*, a obra estrutura seu conflito de maneira semelhante a romances voltados a mulheres – são exemplos de conflitos: (a) o drama de deixar para trás filha e neta recém-nascida para capitanear o cargueiro, (b) manter sua posição de comando e (c) lidar com o envelhecimento, conforme se pode exemplificar em três excertos:

Excerto a: Ver sua filha chorar de tristeza racha seu coração, por mais duro que ele seja. (posição 83)

Excerto b: Eu sou a capitã Rosa Okonedo, do cargueiro BCS Amaterasu, número de registro 0972-4460. Um cargueiro comercial tripulado entre tantos outros, o mais velho em operação com a mesma capitã, o que mais transportou farelos de milho e soja em toneladas, premiado três vezes por excelência em serviço pela autoridade de comércio. Ele estava lá em cima, ancorado no estaleiro de

Escorpião, na outra ponta do elevador espacial, e eu não me aguentava de saudade de seus corredores e passadiços, do suave ronronar do motor ressonando por todo casco, da minha querida tripulação. Estou indo para casa. (posição 102)

Excerto c: Com a idade que eu tinha e com o tempo de estrada, não era incomum ver tantos colegas deixando o ramo. Não deixava de ser triste, sabe? Não dava para evitar a sensação de estar sendo ultrapassada. (posição 289)

Conforme mencionado, a novela se passa em uma era futurística de reconhecimento total do direito de mulheres, inclusive relações não monogâmicas no melhor espírito do feminismo do século XXI. Assim, é interessante analisar, neste texto específico, a fricção, no plano das formas literárias, entre um conteúdo literário de “espírito genuinamente feminista interseccional” e a força da tradição literária do romance para mulheres.

Se, de um lado, a novela possui um conteúdo vanguardista, assumindo uma era em que há equiparação entre gêneros, por outro lado, quando literariamente o institui, utiliza formas literárias da tradição de romances escritos para educação sentimental do público feminino, com ênfase em conflitos interpessoais e temáticas como a responsabilidade perante a família.

Não há capitulação, entretanto, neste movimento. Assim como o “tornar-se mulher” depende de um processo histórico e psicológico de reconhecimento de diferenças e especificidades longamente em debate e que, até o presente momento, segue candente, uma utopia da literatura além-gênero ainda está por ser imaginada. O impasse é fruto dos tempos e *Deixe as estrelas falarem* faz parte dessa roda criativa.

O FECHAMENTO NAS DUAS NARRATIVAS

Em outro momento (FURLANETTO, 2010), já discutimos a relevância das análises acerca dos fechamentos das narrativas. Ilustramos o argumento com a explicação de Jameson (2005):

para que a narrativa projete algum senso de uma totalidade de experiência no espaço e no tempo, ela deve certamente conhecer algum fechamento (uma narrativa deve ter um final, mesmo que ela esteja engenhosamente organizada na intenção da repressão estrutural de um final como tal). Ao mesmo tempo, entretanto, o fechamento ou o final da narrativa é a marca do limite ou fronteira além do qual o pensamento não pode ir. O mérito da ficção científica é dramatizar essa contradição no nível do enredo, já que a visão da história futura não pode conhecer nenhum final pontual desse tipo, ao mesmo tempo em que sua expressão como romance exige algum final. (p.273, tradução nossa)

Um dos elementos do insólito seria a possibilidade de narrar por meio de gerações ou com um deslocamento temporal da narrativa que transcendesse o tempo de vida de um personagem protagonista (exceto quando seu tempo de vida pode ser prolongado por algum meio externo). Porém, as narrativas organizam suas conclusões no momento final de Corina e na reflexão de Rosa sobre suas atitudes no que diz respeito ao acontecido durante o enredo. Tais fechamentos estruturais da narrativa dão sinal dos fechamentos ideológicos e simbólicos a que nos referimos anteriormente.

No caso de Valek, temos a escolha de Corina. “Sua existência humana era, afinal, uma jornada que tinha prazo para acabar, e o seu corpo era um traje não muito confiável que lhe deram

para encarar essa viagem. Dava para ir mais fundo, por que não deixavam?” (posição 2913). Ao desacoplar o cabo, que se compara a um cordão umbilical, Corina dá início a um processo de autodestruição, motivado pelo desejo de se livrar das suas amarras terrenas. Se a cena descrita fosse a conclusão do romance, uma das possíveis interpretações seria que a única maneira de se lidar com todas as formas de constrição social seria a autodestruição. Muitas narrativas contemporâneas enfatizam esse ponto, mas normalmente o fazem a partir de uma posição de perigo explícito (e mostram tal destruição como um ato de heroísmo).

A escolha pela autodestruição revela uma incapacidade da personagem de se ligar com seus semelhantes, uma vez que seu Outro mais alterno, o espectro que vibraria uma mensagem azúli, seria mais sedutor que toda sua realidade. A prova da existência do ser marinho não fazia com que um esforço coletivo, um processo novo de tentativas mais preparadas para as novas condições se materializasse. Ao contrário, o sonho pareceu mais real para a personagem, e o abismo, que assustava os outros, como Dr. Martin Davenport, foi seu destino e sua libertação.

Após esse capítulo, o foco narrativo se inverte. A cena do sacrifício de Corina é observada do ponto de vista do oceano, que ora é si mesmo, ora é Corina. Os dois se fundem, fisicamente, enquanto a água invade o traje e a pressão diminui mais ainda o corpo da personagem. Ao que parece, esse capítulo serve como um aspecto compensatório da descrição da cena final. Parece que apenas abandonar Corina em seu ato final seria complicador demais, precisa-se de uma forma de suavizar sua solidão extrema, seu desajuste dentro do tipo de arranjo social em que está inserida.

Cria-se, portanto, essa fuga das condições sociais e, ao simular um amálgama entre animado com inanimado, a autora expressa a contradição latente no seu momento histórico, no qual a fuga individual sobrepuja qualquer outro tipo de solução coletiva.

Um processo similar, ainda que em grau diferente, acontece no livro de Sybylla.

Podia uma estivadora como eu ter tantos pensamentos filosóficos e morais quando era possível apenas dar de ombros e pegar o próximo trabalho?

— Não sei dizer, Mike.

— Se o que você carregava era mesmo um alienígena, todas as experiências que você e sua tripulação tiveram podem mesmo ter acontecido. Eles são telepatas, empáticos e podem manipular pensamentos e sonhos.

— Me preocupa mais saber que eles estão sendo usados como experimentos ao invés de serem respeitados pelo o que são. Deixados em paz como pediram.

[...]

— Muito estrago já foi feito. Esqueça o assunto, Rosa. É melhor assim.

— Não vou falar mais sobre o assunto, mas esquecer... — o observei com cuidado. — Aliás, pra quem eu vou contar? Quem vai acreditar em mim? São só histórias de uma capitã que passou tempo demais no espaço, é o que dirão. (posição 1223-1239)

No começo desse excerto, percebemos que a narradora interrompe um processo de reflexão a respeito da moralidade da

sua escolha, como forma de compreender as vicissitudes sociais, e prefere se ater a uma proposta mais individualizada, uma renúncia à reflexão e uma reorientação ao trabalho.

O diálogo que ela estabelece com Mike Puatai tende a realizar um movimento de tensão e relaxamento. A preocupação ética da personagem se sustenta na sua fala, ao passo que o ex-marido funciona como uma espécie de *id* freudiano, sugerindo o apagamento da memória e reforçando que não deve haver nenhum tipo de culpa por parte da personagem, nem mesmo uma tentativa de esclarecimento e aprendizado coletivo.

A fala final não adere ao argumento do esquecimento, porém reconhece a impossibilidade de a sua sociedade permitir a discussão e a reflexão sobre o Outro. O que se imagina é que outras situações similares àquela experimentada por Rosa podem se repetir, e essa repetição se dará pela forma como o sistema social está organizado. Não existe, no horizonte da narrativa, nenhuma maneira de se lidar social e positivamente com a alteridade e, ao encerrar a narrativa com essa mensagem, Sybylla também parece invocar as impossibilidades de pensamento social da geração dos 2010. O futuro é tão individualizado e pouco reflexivo como o presente.

Desse modo, focamos nossa atenção para o fechamento dos dois textos porque são elementos das narrativas determinantes para entendermos o alinhamento político das escritoras. Tom Moylan (2016) indica, a partir de outros estudiosos, como o final aberto (*open-ended*) e o final fechado (*close-ended*) registram um tipo de estrutura de sentimento, indicando ora um movimento para “um pessimismo honesto, no lugar de um otimismo idealista”.

Nos termos do crítico (2016, p,59), duas alternativas estão disponíveis: “o ‘pessimismo resignado’, que se recusa a considerar as possibilidades latentes existentes do período histórico, e um ‘pessimismo militante’”, o qual dá à humanidade o poder e a coloca na linha de frente do processo histórico.

No caso das nossas narrativas, percebemos o apagamento dos modos de exercitar questões políticas e a inabilidade de exercitar o potencial disponibilizado pelo feminismo e pelas tradições contracapitalistas. Entretanto, indicam caminhos que podem ser explorados por pessoas que irão escrever e ler em um futuro próximo, que podem se apropriar do “pessimismo resignado” e dar novos passos em direção a um futuro mais justo, equilibrado e militante.

REFERÊNCIAS

ÁVILA, Eliana; COSTA, Claudia de Lima (2005). “Gloria Anzaldúa, a consciência mestiça e o ‘feminismo da diferença’”. Revista Estudos Feministas. Florianópolis, 13(3), set.-dez. In <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2005000300014>. Acesso em 25.Jun.2018.

CAUSO, Roberto de Sousa. (2003) *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

_____ (Org.) (2007). *Os melhores contos brasileiros de ficção científica*. São Paulo: Devir.

_____ (2013). *Ondas nas Praias de um Mundo Sombrio: New Wave e Cyberpunk no Brasil*. (Tese - Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

_____ (2014). “Os Pulps Brasileiros e o Estatuto do Escritor de Ficção de Gênero no Brasil”. Revista Alambique, University of South Florida, 2. In <http://scholarcommons.usf.edu/alambique/vol2/iss1/5>. Acesso em 03.Ago.2018.

CLUTE, John. (2007). “Fantastika in the World Storm: a talk.” In <http://www.johnclute.co.uk/word/?p=15>. Acesso em 25.Jun.2018.

DALCASTAGNÈ, Regina. (2005). “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004”. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, [S.l.], (26), 13-71. In <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2123/1687>. Acesso em 03.Ago.2018.

FRASER, Nancy (2009). “O Feminismo, o capitalismo e a astúcia da história”. *Revista Mediações*. Londrina, 14(2).

FURLANETTO, Elton (2010). *Reificação e utopia na ficção científica norte-americana da Guerra Fria*. (Dissertação - Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo.

GINWAY, Mary Elizabeth (2014). *Ficção científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro*. São Paulo: Devir.

_____ (2017). “A ficção científica no Brasil e no México: especulações preliminares”. *Com Ciência — Revista Eletrônica de Jornalismo Científico*. Campinas. Dossiê 190: Ficção Científica. In <http://www.comciencia.br/a-ficcao-cientifica-no-brasil-e-no-mexico-especulacoes-preliminares>. Acesso em 23.Jan.2018.

GOFFMAN, Erving (1974). *Manicômios, prisões e conventos*. São Paulo: Perspectiva.

HARVEY, David (2011). *O enigma do capital e as crises do capitalismo*. São Paulo: Boitempo.

HOBBSAWM, Eric (2013). *Globalização, democracia e terrorismo*. São Paulo: Companhia das Letras.

JAMESON, Fredric (1981). *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Cornell University Press.

_____ (2005). *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Londres, Nova York, Verso.

MATANGRANO, Bruno Anselmi e TAVARES, Enéias (2018). *Fantástico brasileiro — o insólito literário do romantismo ao fantasismo*. Curitiba: Arte e Letra.

MOYLAN, Tom (2016). *Distopia: fragmentos de um céu límpido*. Maceió: Edufal.

PEREIRA, Fabiana da Camara Gonçalves (2005). *Fantástica Margem: o cânone e a ficção científica brasileira*. (Dissertação - Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro. In <https://doi.org/10.17771/PUCRio.acad.6493>. Acesso em 3.Ago.2018.

ROBERTS, Adam (2018). *A verdadeira história da ficção científica: do preconceito à conquista das massas*. Mário Molina (Trad.). São Paulo: Seoman.

RÜSCHE, Ana (2015). *Utopia, feminismo e resignação*. (Tese - Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

RUSS, Joanna (1995). *To write like a woman: essays in feminism and science fiction*. Bloomington: Indiana University Press.

SCHOLZ, Trebor (2016). *Cooperativismo de plataforma: contestando a economia do compartilhamento corporativa*. São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo; Editora Elefante; Autonomia Literária.

SILVA, Germano César (2011). *“Piscina Livre”, de André Carneiro: entre ícones e metamorfoses*. (Dissertação - Mestrado em Teoria da Literatura), Faculdade de Letras, Universidade Federal de Pernambuco.

SYBYLLA, Lady (2017). *Deixe as estrelas falarem*. São Paulo: Dame Blanche.

SYBYLLA, Lady e VALEK, Aline (Orgs.) (2013). *Universo desconstruído 1*. São Paulo: Edição das autoras. In <http://universodesconstruido.com> Acesso em 25.Jun.18.

_____ (2015). *Universo desconstruído 2*. São Paulo: Edição das autoras. In <http://universodesconstruido.com>. Acesso em 25.Jun.2018.

TAVARES, Bráulio (Org.) (2011). *Páginas do futuro: contos brasileiros de ficção científica*. Santo André: Casa da Palavra.

VALEK, Aline (2016). *As águas-vivas não sabem de si*. Rio de Janeiro: Rocco.

VAROUFAKIS, Yanis (2016). *O Minotauro global: A verdadeira origem da crise financeira e o futuro da economia*. São Paulo: Autonomia Literária.

11

**BREVES NOTAS SOBRE A FICÇÃO FOLCLÓRICA
NO BRASIL¹**

Andriolli de Brites da Costa (UFRGS)

*Recebido em 21 jun 2018.**Aprovado em 21 set 2018.*

Andriolli de Brites da Costa é Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação. Produção bibliográfica: COSTA, Andriolli; DE CARLI, Anelise. O Retrato da Lenda - Fotojornalismo e Mistério no Imaginário Farroupilha. *Revista Internacional de Folkcomunicação*, v.14, p.26, 2016; COSTA, Andriolli. *A Mulher do Padre - Tradição e misoginia na adaptação audiovisual do mito da mula sem cabeça*. In XXXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2017, Curitiba. São Paulo: Intercom, 2017. v. 40. p.1-14. COSTA, Andriolli. *Por que as notícias de mito e lenda são como são?* In XII ALAIC, 2014, LIMA, Peru. ALAIC, 2014. Integrante do Grupo de Pesquisa Imaginalis. Vencedor do prêmio Freitas Nobre de melhor artigo em doutorado de Comunicação pelo Intercom (2017). Áreas de interesse: Comunicação; Jornalismo; Folclore Brasileiro; Imaginário; Mitologias. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6790145893762562>. E-mail: andriolli_costa@hotmail.com.

Resumo: Este artigo busca primeiramente estabelecer uma demarcação acadêmica para a ficção folclórica enquanto subgênero da ficção especulativa, distinguindo-a meramente de uma literatura regionalista ou de outras tentativas de

1 Título em inglês: "BRIEF NOTES ON THE BRAZILIAN FOLKLORIC FICTION"

nomenclatura contemporâneas. Traz ainda reflexões e apontamentos para delinear as potencialidades e desafios com os quais esta se depara na cena nacional de literatura fantástica. Para tanto, iniciamos explorando e problematizando o conceito de folclore, e em seguida construímos as aproximações entre a literatura fantástica brasileira e os temas da cultura popular desde o Romantismo do século XIX e seus ímpetos de valoração da tradição até o Fantasismo contemporâneo, no qual os mitos e lendas servirão de mote para desbravar esse Brasil fantástico ainda tão pouco explorado.

Palavras-chave: Ficção Folclórica; Folclore Brasileiro; Fantasia; Monteiro Lobato.

Abstract: This article firstly aims to establish an academic demarcation for Folkloric Fiction as a Speculative Fiction subgenre, distinguished from “Regional Literature” and other contemporary nomenclature attempts. It also brings notes and reflections in order to delineate the potentialities and challenges faced by Folkloric Fiction in the national scene of the Fantastic Literature. To that end, we explore and problematize the concept of folklore. Then, we construct the approximations between Brazilian Fantastic Literature and the folk culture themes, from the 19th century Romanticism – and its utmost desire to value tradition – to the contemporary Fantasism, in which myths and legends became the motto to discover this fantastic and yet unexplored Brazil.

Keywords: Folkloric Fiction; Brazilian Folklore; Fantasy; Monteiro Lobato.

INTRODUÇÃO

Este artigo, de início, abraça dois principais objetivos. O primeiro deles é estabelecer uma demarcação acadêmica para

a Ficção Folclórica enquanto subgênero da ficção especulativa – englobando, desta maneira, produções que vão da Fantasia ao Terror e à Ficção Científica. Com isso, buscamos distinguir o termo meramente de uma “literatura regionalista” ou de outras tentativas de nomenclatura contemporâneas. O segundo é, após traçar um marco histórico para seu surgimento e consolidação, delinear potencialidades e desafios com os quais esta se depara na cena nacional de literatura fantástica contemporânea.

Ainda que de alguma maneira organizador, não é nosso objetivo estabelecer manuais de conduta ou regras normativas. Este é um trabalho inicial de diagnose em uma área que, ela própria, ainda está em plena efervescência. Mais que delinear um terceiro objetivo, temos também uma *expectativa* de que esses apontamentos possam estimular outros pesquisadores a voltarem seus olhos para a Ficção Folclórica brasileira, acompanhando essa movimentação tão específica dentro do campo do insólito.

Para tanto, cabe delinear o percurso que será percorrido ao longo do trabalho. De início trataremos das interfaces entre literatura e folclore brasileiro, das reticências do final do século XIX ao seu encontro com os modernistas do século XX. Em seguida, exploraremos as distinções entre literatura regionalista, fantasia rural e outras tentativas de nomenclatura não exatamente conceituais, como a “borduna e feitiçaria” de Roberto de Sousa Causo e a “fantasia de registro folclórico” de Simone Saueressig. Discutiremos então as peculiaridades da ficção folclórica em relação à sua temática, à pauta nacionalista e à alteridade para com o Brasil retratado, permeando os apontamentos com casos exemplares que permitam dar a ver o que for levantado.

FOLCLORE E FANTASIA NO SÉCULO XIX

Ao nos propormos aqui a falar de uma ficção folclórica, cabe de imediato explorar o que é folclore. Ou ao menos de que folclore é este que estamos falando. O termo vem de um neologismo britânico, *folk lore*, o saber do povo, popularizado a partir da coluna homônima publicada por William John Thoms no periódico *The Athenaeum*, que teve sua estreia em 22 de agosto de 1846. É por isso que até hoje a data é celebrada internacionalmente como Dia do Folclore.

Cabe ressaltar, é claro, que mesmo com uma data de nascimento oficial para o termo “folclore”, os modos e costumes de tempos passados, bem como suas crenças e superstições sempre foram objeto de interesse. Se não de um braço dos estudos antropológicos, havia já os que se voltavam para as chamadas “antiguidades populares” ou “literaturas populares” – sendo essa literatura, evidentemente, não-escrita, mas oral. Transmitida a partir de baladas, cantos e outras formas de comunicação e memória baseadas na oralidade e na performance².

William John Thoms foi antes de tudo um antiquário, e muito por conta disso criou-se um estigma sobre os que se denominavam folcloristas como meros colecionadores de memoráveis do passado; curadores de um museu de curiosidades anacrônicas. Suas preocupações encontraram eco no Romantismo alemão (Thoms ficara especialmente encantado pela *Deutsche Mythologie* de Jacob Grimm) e no florescimento dessa corrente no século XIX,

2 Quando Paul Sebillot cunha o termo “Literatura oral” em 1881, o utiliza para classificar tudo o que substitui a produção literária para a população iletrada. Sabemos hoje que oralidade não se opõe à escrita, mas que ambos se entrecruzam, se transformam e se complementam. Ver, por exemplo, *Performance, Recepção, Leitura* (ZUMTHOR, 2014).

que começa a despertar a paixão pelos saberes tradicionais em oposição ao progressismo da modernidade.

Anos depois, refletindo sobre o que o motivou a sugerir a criação da coluna *Folk-Lore* ao editor da revista, Thoms recorda o contexto: a febre das ferrovias estava em seu ápice, o “cavalo de ferro” solapava o passado sobre seus cascos, “fazendo as relíquias de nossa primitiva mitologia popular levantarem voo”. (Thoms, *Apud* EMRICH, 1946, p.360). Era mister tomar notas sobre costumes do velho mundo, práticas e superstições populares, antes que tudo se esvanecesse.

Não houve uma preocupação por parte de Thoms em conceituar o termo. Acreditava ele que os leitores entendiam perfeitamente o que pretendia dizer: “folclore era um termo genérico englobando uma grande variedade de temáticas ligadas à tradição que anteriormente eram encarados com pouca seriedade pelos estudos acadêmicos.” (EMRICH, 1946, p.364).

Como lembra Otto Groth, uma Ciência não se constitui pela exclusividade do seu objeto de interesse, mas sim pela peculiaridade do olhar que se lança sobre ele; pelos novos “modos de contemplação” (2011, p.33). Da mesma forma, nenhum termo se basta academicamente a partir da primeira vez em que é mencionado, mas sim pelo corpo reflexivo que se constrói a partir dele. E a Ciência do Folclore avançou muito conceitualmente nestes mais de 170 anos de sua criação. A começar, por exemplo, por uma inquietação fundamental: Quem é o *povo* presente no *folk*? Nos registros iniciais fica claro o distanciamento construído entre os saberes instituídos e o saber campesino, onde o intelectual se

distingue do povo – os pobres - e seus abusões sem uma devida relação de alteridade. Hoje, compreende-se que todo grupo social pode ser considerado povo, desde que compartilhe algo no emaranhado dessa rede da tradição. Resume Cascudo:

Todos os países do mundo, raças, grupos humanos, famílias, classes profissionais, possuem um patrimônio de tradições que se transmite oralmente e é defendido e conservado pelo costume. Esse patrimônio é milenar e contemporâneo. Cresce com os conhecimentos diários desde que se integrem nos hábitos grupais, domésticos ou nacionais. Esse patrimônio é o FOLCLORE. *Folk*, povo, nação, família, parentalha. *Lore*, instrução, conhecimento na acepção da consciência individual do saber. Saber que sabe. Contemporaneidade, atualização imediatista do conhecimento. (CASCUDO, 1967, p.9)

Algo que fica claro em Cascudo e nos folcloristas do século XX é que folclore perde a relação de algo puramente ligado ao passado para se vincular ao presente. É cultura viva, mutante e mutável que continua a se transformar para permanecer sempre presente na vida de uma comunidade. Como propõe Rossini Tavares de Lima (2003), se uma manifestação cultural popular não faz mais sentido deixa de ser folclórica, passa a integrar a “história do folclore”. Gênese disso esteve no próprio trabalho de Thoms, que sempre incentivou a pesquisa etnográfica e o ato presencial, e não a recolha a partir de livros (EMRICH, 1946). Folclore é proximidade, e essa relação só foi se tornando mais próxima conforme sujeitos e objetos se entremearam.

Outra controvérsia que deve ser assinalada é quanto ao uso de *folclore* ou *cultura popular*. É comum ouvir pessoas que são

reticentes ao uso do primeiro termo por este estar muito vinculado a um senso comum que o liga, na academia, a um saber menor e pré-científico, e fora dela a algo ligado a grupos interioranos, aos mais velhos ou às crianças³. Folclore aparece como algo que se aprende na escola, quando em verdade basta saber olhar para perceber que é fora dos espaços institucionalizados que esse saber tradicional floresce.

Preferem estes outros, portanto, “cultura popular”, ignorando que o termo também cai na vulgata, confundindo-se à “cultura pop” e ao “popular massivo”, para usar um termo de Martin-Barbero (2013). Em concordância com a UNESCO, a *Carta do Folclore Brasileiro* de 1995 estabelece os dois termos como sinônimos, e assim também o faremos neste texto.

O Romantismo alemão também se refletiu em terras brasileiras, mas não de maneiras singulares. Primeiramente com um Indianismo que vestiu o indígena de cavaleiro andante, a partir da segunda metade do século XIX, e mais tarde com um Sertanismo que faria o mesmo com o sertanejo, o peão, o caboclo. “Falsificando” nosso mato, como diz a crítica de Monteiro Lobato a Bernardo Guimarães (*Apud BOSI, 1978, p.157*). No que diz respeito ao besteiário folclórico, que em breve veremos ser o grande mote da ficção folclórica contemporânea, nossos olhos ainda estavam todos voltados para a Europa, levando a elite intelectual brasileira a construir uma imagética fantástica calcada nos temas igualmente estrangeiros. Falava-se de faunos e sereias, de grifos

3 O português Teófilo Braga (1843-1924), um dos primeiros compiladores de narrativas folclóricas lusófonas e bastante influenciado pelo Positivismo de Comte, dizia que essas histórias se mantinham tenazes especialmente entre “raças atrasadas”, “indivíduos mais adaptados à concepção mítica” (crianças) e nos quais “prepondera a memória histórica” (velhos). Ver (Braga *Apud ROMERO, 1885, p.XV*).

e dragões. Estátuas de duendes barbaçudos, encapotados para o frio nibelungo debaixo de um sol tupiniquim, enfeitavam parques e praças de São Paulo.

Tal fato, já na primeira década do século XX, enervaria Lobato, o incentivando a publicar uma série de artigos que desembocariam, por um lado, em *Saci Pererê – Resultado de um Inquérito* (1918), e por outro em uma ampla defesa do folclore nacional como inspiração artística.

Se o medo e a escuridão, reflete Lobato, foram capazes de gerar tanto os deuses gregos imortalizados pelos *aedos* quanto a corte das fadas em sonhos preservados pela dramaturgia de Shakespeare; no Brasil, que em nada devia no quesito da fantástica popular, faltava ainda o envolvimento dos artistas para abraçar de vez essa cultura. Não apenas por desinteresse, mas por falta de acesso. Afinal, justifica o autor, se era comum encontrar tomos dos mais variados dedicados à mitologia celta nas bibliotecas públicas, o mesmo não pode ser dito dos livros sobre nosso folclore que raramente conspiravam o nobre ambiente livresco. Para manter a honestidade do registro, Lobato recomendava ir ao povo; “afundar na roça para uma consulta ao grande livro não escrito da credence popular” (2008, p.32).

Talvez aos olhos de hoje a assertiva de Lobato possa parecer banal. No entanto, é preciso lembrar que na época, especialmente nos periódicos dominados por uma elite intelectual excludente, tudo aquilo ligado ao folclórico era abordado pela perspectiva do exótico, pouco mais que um folhetim de curiosidades. Os leitores ofendiam-se em ver as páginas de importantes periódicos ocupadas com os modos simplórios do “povo” no qual não se enxergava como parte integrante.

Basta ver, por exemplo, aquele que é considerado o primeiro artigo de jornal no qual o mito do Saci Pererê é mencionado. Publicado em 1859, no *Correio Paulistano*, o texto assinado apenas por “C.”⁴ já se coloca na defensiva, justificando-se o tempo todo. O pedido de desculpas ao mesmo tempo em que apascenta o público, menospreza de início todo o conteúdo das narrativas que investiga.

Respeitável leitor, venerando crítico de testa enrugada e olhar inspirado, não vos revoltais contra as histórias populares que vou começar a escrever. São crenças errôneas e muitas vezes cômicas as do povo, mas nem por isso destituídas de interesse. Recream a imaginação, acalmam por vezes os cuidados do espírito e são para muitos uma recordação doce do passado. (...) Se assim for não diga ao ler o meu artigo – que pachorra! Por que todos nós temos nossas horas de descanso, e foi nelas que eu o escrevi. (CORREIO PAULISTANO, 1859, p.2).

É sempre nas horas de descanso que o devaneio toma conta, diríamos de uma maneira bachelardiana. Curioso é perceber que movimento semelhante passava aqueles que buscavam escrever sobre tudo aquilo que fugia da estética concreta e positiva do Realismo. Esse paralelo é facilmente identificável no caso de um dos maiores escritores brasileiros, Machado de Assis, que, com a consciência do desprestígio da literatura fantástica, advertia no prefácio de *Histórias da meia-noite*, em 10 de novembro de 1873:

Vão aqui reunidas algumas narrativas, escritas ao correr da pena, sem outra pretensão que não seja a de ocupar alguma sobra do precioso tempo do leitor. Não digo com isto que o gênero seja

4 Alfredo do Vale Cabral, em texto publicado originalmente em 1883, já levantava a suposição de que o autor desconhecido fosse em verdade Couto de Magalhães (CABRAL, 1978, p.21).

menos digno da atenção dele, nem que deixe de exibir predicados de observação e de estilo. O que digo é que estas páginas, reunidas por um editor benévolo, são as mais desambiciosas do mundo. (Apud BATALHA, 2013, p.20).

FILHOS DE LOBATO E CRIAS DA ANTROPOFAGIA

Enquanto os escritos apresentados acima faziam questão de abaixar a expectativa do leitor, como que pedindo permissão para entrar pela porta, Monteiro Lobato não fazia concessões. Pelo contrário, provocava o leitor, sentia-se desafiado por ele. Após seus primeiros artigos sobre a “mitologia brasílica”, nos quais relembra casos ouvidos sobre o Saci Pererê, alguns assinantes do jornal *O Estado de S. Paulo* ficaram absolutamente indignados com o fato de um jornal sério gastar tinta e papel com “tão grosseira superstição popular, dessas que depõe contra os nossos créditos de civilizados perante as nações estrangeiras” (LOBATO, 2008, p.35). Em ironia, Lobato dedica todo o Inquérito sobre o Saci ao Trianon, região que elegeu como substrato da goma europeia na capital paulista, e ataca nominalmente sempre que pode a “parentela” dos leitores revoltados.

Seria uma incorreção fazer parecer que Monteiro Lobato foi o primeiro escritor a reunir o fantástico e o folclórico na literatura. Afinal, Inglês de Sousa já colocava botos para dançar a varsoviana em *Contos Amazônicos* em 1893. De mesmo modo, as primeiras edições de *Lendas do Sul*, de João Simões Lopes Neto, no Rio Grande do Sul, são publicadas em 1913, povoando a literatura gaúcha de boitatás incandescentes e princesas mouras tornadas em lagartixas mágicas. Lopes não fez mera coleta do folclore, mas o moldou em

narrativa. Ainda assim, o escritor paulista representou um grande marco de transição nesta relação. Haja vista que até hoje, quando se fala em literatura e folclore, seja como referência ou recusa, Lobato é o primeiro a ser mencionado.

O conto *Pedro Pichorra* - que marca a primeira vez em sua literatura onde o Saci dá as caras -, foi escrito em 1910, mas só foi publicado na coletânea *Cidades Mortas*, cuja primeira edição é de 1919. Na história, um menino tem certeza de ter visto o Saci quando passava a cavalo à noite, e conta a história em terror para seu pai. Ao final, revela-se que o assustador duende era apenas o brilho dos vagalumes em uma pichorra d'água, o que garante o apelido do protagonista pelo resto de sua vida.

A construção narrativa do conto, que coloca o leitor neste cenário rural onde o lusco-fusco das horas mortas e a tradição moldam o próprio olhar, ainda não poderia ser considerada uma manifestação do Fantástico se fôssemos usar a terminologia de Todorov⁵. Conforme ela, o que teríamos, com a revelação quase cínica da inexistência do Saci, negando o acesso ao maravilhoso, seria o universo do Estranho. O Fantástico, por sua vez, só aconteceria no exato momento da hesitação, da incerteza entre real e maravilhoso (2008, p.37). E isso temos perfeitamente instituído em 1921, enfim, com a publicação de *O Saci*, parte da série *O Sítio do Picapau Amarelo*.

5 Numa das definições mais clássicas para o "Fantástico", Tzvetan Todorov (1939-2017) assim classifica as narrativas que trouxessem elementos sobrenaturais, mas cujo foco é a incerteza entre o real e o "imaginário". O Fantástico duraria apenas conforme durasse esta hesitação. Houvesse uma explicação lógica, a narrativa penderia ao "Estranho"; fosse a justificativa mágica, a narrativa vacilaria para o "Maravilhoso" (TODOROV, 2008). Entretanto, no sentido lato, *Fantástico* é utilizado para descrever qualquer tipo de narrativa que fuja ao Realismo do século XIX. Quando falamos em "fantástico" ao longo deste texto, nos identificamos mais com a sugestão de Matangrano e Tavares de, ao considerar tanto as classificações do mercado quanto as questões levantadas pela academia, compreender o termo enquanto aquilo ligado ao Insólito (2018, p.20).

A hesitação se desenvolve toda no momento da captura do Saci, quando Pedrinho olha para a garrafa e nada vê além de um recipiente vazio. É apenas na “modorra”, o estado em que nos encontramos entre dormindo e acordado, que o personagem passa a ver não apenas o Saci, mas também os demais mitos folclóricos que habitam as matas. Ao final do livro, quando pretende apresentar o perneta para a família, Pedrinho percebe que ele partiu sem chance de despedidas. O único indício de sua presença é um galhinho de miosótis deixado sobre seu travesseiro. É que o nome da planta em inglês, identificam as crianças, é “*forget-me-not*” - não me esqueças (1994, p.77).

O fenômeno Sítio do Picapau Amarelo é difícil de ser resumido em poucas linhas. Carregou muito do próprio empreendedorismo de Lobato, que acreditou no trabalho e no mercado, trabalhou na autopublicação, fundou editoras, reescrevia incessantemente, trocava correspondência com leitores infantis e nunca os subestimava. Mais do que tudo, Lobato criou no Sítio uma terra onde podiam coexistir não apenas animais da fauna brasileira e mitos e lendas do nosso folclore, mas contos da carochinha, mitos gregos, clássicos da literatura (muitos dos quais ele próprio era tradutor) e até mesmo personagens do cinema e dos desenhos animados. Era um universo fantástico uno, onde todos eram feitos da mesma matéria: histórias. E isso significava muito num contexto no qual, décadas antes, o lendário brasileiro era território inexplorado para as artes.

Se ainda é preciso de comprovações do impacto sociocultural do Sítio, nada sintetizaria melhor esse momento do que um dos depoimentos que Lobato transcreve no segundo tomo de *A Barca*

de *Gleyre*. Em 28 de março de 1943, já debilitado por suas duas prisões no governo Vargas, devastado pela morte de seus filhos, o escritor recebe a mensagem de uma fã, então adulta, que cresceu lendo seus livros. Após demonstrar a coragem que enviar aquela carta representou em uma vida de repressão, finaliza: “Se alguém me perguntasse qual a oitava maravilha do mundo, eu diria: a Emília, o seu criador, ou o Sítio do Picapau Amarelo, pois tudo se confunde” (1964, p.349).

A formação de várias gerações destes “filhos de Lobato”, como os nomeia Penteado Filho (1997), não se bastou apenas nos livros. Ao longo das décadas, foram adaptações para teatro, o filme de Rodolfo Nanni (1951) – baseada na mais querida história, *O Saci*, histórias em quadrinho e, é claro, as várias adaptações para televisão, iniciando com a série para a TV Tupi entre 1952-1963; depois, em uma parceria Globo e TVE, com a série de 1977 – 1986 e, por fim, com a retomada pela Globo entre 2001-2007. Isso sem falar na série animada, exibida entre 2012-2016 pela Globo e pelo Cartoon Network.

Se somássemos todos os anos de exibição das adaptações seriadas audiovisuais, teremos 30 anos de Sítio em grandes redes de televisão nos últimos 66 anos. Isso, é claro, descontando as reprises no Canal Futura e Viva, os DVDs e as reproduções pelo *YouTube*. Uma média considerável que mostra a presença constante dessa obra, acompanhando gerações. Ocorre, entretanto, que a força do audiovisual se sobrepõe ao próprio texto fonte. Muitos atribuem a Lobato a “culpa” pela infantilização do folclore brasileiro, como se o escritor o tivesse despido de suas características mais controversas para adequação ao público de crianças. Mesmo o antropólogo

Renato Queiroz, em *Um Mito Bem Brasileiro*, o acusa de ter “domesticado” o Saci nesse processo (1987).

Será que aqueles que tecem essa crítica conhecem Lobato a partir dos livros ou apenas a partir da série? Em *O Saci*, de 1921, o personagem título suga sangue de cavalos – qual um vampiro sertanejo, teme cruzeiros, bentinhos e orações, algo que sempre foi completamente excluído das versões audiovisuais. O Curupira, explica o narrador, tinha o costume de se transformar em um ente querido do caçador para causar a ilusão de ser morto por ele mesmo, sendo esse o maior de seus castigos (1994, p.46). A Mula sem Cabeça retratada na obra é uma mulher que cometeu necrofagia, comendo cadáveres de crianças recém-enterradas no cemitério (1994, p.55). Nada disso vai para o audiovisual.

É bem verdade que existem versões mais violentas do Saci. A própria capa de *Saci Pererê – Resultado de um Inquérito*, organizado por Lobato em 1918, mostra isso. Nela, temos um Saci com chifres torcidos, dentes pontiagudos e segurando um pedaço de pau. Lendo o livro, encontramos versões do duende em que ele castiga animais, especialmente cachorros, e bate mesmo em humanos que lhe negam fumo. No Inquérito temos sacis de todos os tipos e tamanhos: daqueles que tem o corpo coberto de fubá aos que ostentam mãos de pilão; dos que andam nus e seduzem mulheres aos moleques invisíveis que assustam o cavaleiro sem nunca se revelar (LOBATO, 2008).

Essa é a potência da oralidade, que permite não apenas o surgimento de tantas versões riquíssimas, mas também sua coexistência e complementariedade. No momento da criação artística, entretanto, é preciso cristalizar a forma. A tergiversação

fica de fora, as características que melhor servem ao personagem e obra são elencadas e as outras, invariavelmente, acabam sendo deixadas de lado.

Outro marco também contemporâneo ao de Lobato foram os Modernistas, a partir de 1922. É assim que surgirão obras como *Macunaíma*, de Mário de Andrade (1928), inspirado no mito de etnias do Norte do Amazonas, como Taurepang, Wapichana e outras. Também do Norte veio a inspiração de *Cobra Norato*, de Raul Bopp (1931). A bússola que orientava os modernistas era o desejo de devoração exposto no *Manifesto Antropófago* (1928), assinado por Oswald de Andrade: deglutir o estrangeiro e produzir algo fundamentalmente nosso.

O que separaria a deglutição original de um pastiche de ideias puramente estrangeiras? A *consciência* deste processo apropriativo é um destes diferenciais, mas não apenas isso. O que se buscava com a devoração antropófaga era também inverter polaridades, dar valor a tudo aquilo que antes era devassado pela crítica eurocêntrica. Como no *Abaporu*, de Tarsila do Amaral (1928), trocamos o império dominante da cabeça que pensa pela crueza afetiva dos pés descalços que, enormes, tocam toda a terra. Passaríamos a valorar não apenas o popular, mas também a preguiça, a malandragem e a simplicidade.

O imaginário que movimentava Thoms contra o cavalo de ferro que a tudo solapava continua operante. Mas neste momento, após o choque de desumanidade que o progressismo moderno nos trouxe, percebemos que a tecnização não era das práticas, mas dos pensamentos. E essa sim, era ameaça das mais cruéis. Macunaíma já intuía isso, verbalizando essa ansiedade do momento. “De toda

essa embrulhada o pensamento dele sacou bem clarinha uma lua: Os homens é que eram máquinas e as máquinas é que eram homens” (ANDRADE, 1998, p.55).

As tensões homem-máquina, natureza-cultura, ciência-tradição convidam a uma exploração pelas artes destes questionamentos a partir da literatura de ficção científica, que demoraria ainda algumas décadas a se consolidar no Brasil. Apenas em 1955, por exemplo, temos a publicação da primeira revista especializada em fantasia e FC do país, a *Fantastic*, versão nacional da revista homônima norte-americana que contou com 208 edições entre 1952 e 1980. Em seu número de estreia, a publicação trazida ao Brasil pela *Cinelar* teve como participação nacional apenas um conto, assinado pelo editor Zaé Junior, e uma charge de Mendoza. De resto, todos autores estrangeiros. Curioso que mesmo com esse apelo ao exterior, os temas folclóricos se mostram inevitáveis. Tanto que justamente os primeiros trabalhos são ambos de inspiração folclórica: o conto tratava do caboclo d’água e a ilustração, por sua vez, era da Cuca (CAUSO, 2003, p.240).

Entre devorações e pastiches dos autores da, assim chamada, Primeira Onda da FC nacional, o manifesto oswaldiano encontra seu eco em um novo documento, proposto por Ivan Carlos Regina em 1988: *O Manifesto Antropofágico da Ficção Científica Brasileira*. Nele encontramos um reforço das tensões mencionadas, plasmadas em *neon* e folclore.

Um boitatá de olhos de césio espreita no planalto central do país (...) Uma mula sem cabeça cospe fogo radioativo pelas ventas (...) Um Saci Pererê matuta, com uma prótese de vanádio,

masca mandioca, tritura paçoca e arrota urânio enriquecido. (...) Um caipora verde amarelo devora hambúrgueres, destrói satélites, deglute armas e destroça tecnologias. (REGINA, 1988)

Claro que aqui temos mais a referência ao texto fonte do que qualquer outra coisa, mas é interessante notar como o jogo do que é devorado e o que é devolvido se mistura. Não mais separado entre o que é “deles” e o que vira “nosso”. O Saci androide masca a mandioca, síntese da brasilidade originária – seja enquanto base gastronômica, seja enquanto lenda das mais conhecidas – e devolve urânio enriquecido; a epítome da técnica, causadora de cataclismos. A Mula sem Cabeça queima não mais com o fogo do inferno, mas com radioatividade. Local e o global se misturam na mesma aldeia sob o risco da destruição. E ante o medo da morte o imaginário se movimenta em arte.

TENTATIVAS DE NOMENCLATURA

Não seria correto buscar reivindicar com este texto uma autoria pela “criação” do termo Ficção Folclórica. O termo já foi usado anteriormente, e o pode ter sido feito há muito por qualquer pessoa que tenha pensado em delimitar narrativas de ficção construídas a partir de uma inspiração no imaginário popular. Mesmo em inglês, o termo *Folkloric Fiction* já foi utilizado, em 2008, por Jason Marc Harris em seu livro *Folklore and the Fantastic in Nineteenth-Century British Fiction* ao buscar um sinônimo para as narrativas com as quais estava trabalhando – a saber, aquelas centradas em contos populares do século XIX.

Então quais os motivos de buscar com este artigo dar cidadania acadêmica à Ficção Folclórica? É que, mais uma vez,

não basta o termo existir, ele precisa ser conceituado. E ao conceituar o que se percebe ser esse movimento contemporâneo de surgimento da Ficção Folclórica enquanto subgênero da ficção especulativa, percebemos a necessidade de distingui-lo de outras manifestações literárias anteriores e de tentativas contemporâneas de nomenclatura.

As primeiras aproximações entre ficção e culturas populares, ainda de uma perspectiva romântica, gerou o Regionalismo. Vários são os autores que se debruçaram para compreender quais os limites deste termo, mas ainda cabe a crítica pontual de Lúcia Miguel-Pereira: “se considerarmos regionalista qualquer livro que, intencionalmente ou não, traduza peculiaridades locais, teremos que classificar desse modo a maior parte da nossa ficção” (1988, p.175).

Prosseguindo sua reflexão, a autora sugere algumas peculiaridades para que uma obra possa ser considerada pertencente ao gênero. Seu *fim primordial* deve ser a fixação de tipos, costumes e linguagens, “cujo conteúdo perderia a significação sem esses elementos exteriores, e que se passem em ambientes onde os hábitos e estilos de vida se diferenciem dos que imprime a civilização niveladora” (PEREIRA, 1988, p.175).

Impossível negligenciar neste momento a crítica tecida por Adriana de Fátima Barbosa Araújo quanto à observação final de Pereira. Quando há a necessidade das histórias se passarem em ambientes distintos daqueles que exprimam os modos de uma civilização que nivela, se assume uma lógica colonizadora que distingue os espaços interioranos e urbanos entre bárbaros e civilizados (2006, p.115).

Lúcia Pereira divide o Regionalismo no início do século XX em diversos “surtos”, que caracteriza cada qual com suas singularidades. A mesma distinção não percebe Antônio Cândido, que a tudo entende, nas primeiras duas décadas dos 1900, como uma literatura satisfeita, com alma de cronista social, consolidando-se na forma do “conto sertanejo”, que o crítico descreve assim:

Gênero artificial e pretensioso, criando um sentimento subalterno e fácil de condescendência em relação ao próprio país, a pretexto de amor da terra, ilustra bem a posição dessa fase que procurava, na sua vocação cosmopolita, um meio de encarar com olhos europeus as nossas realidades mais típicas. Esse meio foi o “tonto sertanejo”, que tratou o homem rural do ângulo pitoresco, sentimental e jocoso, favorecendo a seu respeito idéias-feitas perigosas tanto do ponto de vista social quanto, sobretudo, estético. (CÂNDIDO, 2006, p.121).

Alfredo Bosi preferirá chamar “Sertanismo” a essa literatura regionalista, em suas várias fases: Da romântica do século XIX à naturalista, acadêmica e modernista. Nessa abordagem, Bosi mostra várias ressalvas quanto a esse tipo de literatura. Para ele haveria duas possibilidades extremas do surgimento de bons trabalhos nessa área: o primeiro seria o escritor trabalhar no puro registro da cultura popular, o que chama de “neofolclore” - como identifica em Simões Lopes Neto; e o segundo que, ao mergulhar na rede referencial da vida rústica do povo, reconstrua-os em novos códigos de comunicação para o leitor culto. Exemplo do último caso percebe na obra de João Guimarães Rosa (BOSI, 1980, p.156). Poucos são, entretanto, aqueles que se saem bem-sucedidos nessa empreitada.

Como o escritor não pode fazer folclore puro, limita-se a projetar os próprios interesses ou frustrações na sua viagem literária à roda do campo. Do enxerto resulta quase sempre uma prosa híbrida onde não alcançam o ponto de fusão artístico o espelhamento da vida agreste e os modelos ideológicos e estéticos do prosador. (BOSI, 1980, p.155)

Tendo levantado algumas visões principais no campo da literatura sobre o que consistiria uma literatura regionalista e/ou sertanista, podemos identificar alguns padrões. De Lúcia Pereira capturamos a ideia das finalidades e o colonialismo condescendente. De Cândido, os perigos da estereotipia, do distanciamento do olhar – ainda europeizado – e de um nacionalismo impositivo, embelezador e por vezes acrítico. De Bosi, por sua vez, compreendemos as dificuldades frustradas de unir estética do prosador com as referências folclóricas.

Dessas observações, partimos para uma conceituação peculiar da Ficção Folclórica enquanto um subgênero da ficção especulativa onde os saberes locais, a cultura dos povos originários e principalmente os mitos e lendas do imaginário popular servem de motor para a narrativa literária. Seu fim primordial é a exploração e (re)descoberta deste Brasil profundo habitado por seres encantados, a partir do qual os demais elementos de brasilidade vão emergindo na trama de acordo com cada obra. É na busca pela fantástica popular que o narrador encontra espaço para vozes e sotaques, sabores e pratos típicos, frutas da estação e matas nativas, danças, cantigas, parlendas. Não apenas isso, mas também o próprio país se abre ao escritor, revelando seus personagens históricos ignorados

pelos grandes livros, seus povos originários marginalizados dos processos democráticos, seus modos e costumes soterrados pela hegemonia do Sudeste.

Os cenários também não se restringem apenas aos campos e fazendas, mas se espalham das cidades até os confins do espaço sideral. Não apenas a Fantasia clássica torna-se meio para explorar essas histórias, mas também o terror e a ficção científica. O próprio Câmara Cascudo já dizia que mesmo o transatlântico, o avião atômico e o laboratório químico podem ser objetos de interesse folclórico na medida em que inspirem, no plano popular, hábitos, costumes, gestos, superstições, indumentárias, sátiras, assimiladas por grupos sociais participantes. Por que o folclore não está ligado aos meios ou aos espaços, mas ao ser humano. “Onde estiver um homem aí viverá uma fonte de criação e divulgação folclórica” (CASCUDO, 2002, p.240).

É por isso que se torna tão limitante, ao pensar em tentativas de nomenclatura para as obras deste escopo, tentar enquadrá-las em uma Fantasia Rural, como se em oposição a uma Fantasia Urbana. Espaços não são importantes, mas sim as práticas e as relações. A Ficção Folclórica vem mostrar que a cultura popular não vive distante de nós, seja em questão de espaço seja em questão de tempo – como algo restrito à criança ou ao idoso. Folclore não está lá, mas aqui. Conforme as narrativas vão sendo exploradas e novos nichos descobertos, os olhos só tendem a se abrir cada vez mais.

Igualmente insuficiente para o gênero como um todo seria adotar a classificação pela qual a escritora Simone Saueressig identifica suas obras: “fantasia de registro folclórico” – aquela escrita a partir de relatos da cultura popular. Primeiro, é claro, pela

restrição nominal ao gênero da Fantasia. Em segundo, por parecer denotar, ainda que sem ser sua intenção, muito daquilo que Alfredo Bosi criticava ao se referir ao sertanismo (1980): um neofolclore mais no âmbito da coleta (o registro) e menos no da criação. É algo identificável no próprio capítulo dedicado à literatura de inspiração folclórica no livro *O Fantástico Brasileiro*, de Matangrano e Tavares (2018, p.209). Nele ao lado de ficcionistas, encontramos menções aos textos de Câmara Cascudo, Gilberto Freyre, Franklin Cascaes e outros folcloristas que apenas deram forma escrita a contos recolhidos em suas comunidades interpretativas.

Cabe menção também o termo “Borduna & Feitiçaria” usado por Roberto de Sousa Causo para descrever seu livro *A Sombra dos Homens* (2004), uma fantasia heroica indigenista que se passa em um Brasil anterior ao descobrimento. A referência é clara ao gênero Espada & Feitiçaria, de autores como Robert E. Howard, de *Conan* (1932). É uma sugestão curiosa, mas bastante singular e, mesmo hoje em dia, seria capaz de englobar apenas um número limitado de histórias além dela própria.

FICÇÃO FOLCLÓRICA

Primeiros anos

Identificamos um paralelo entre o estabelecer da Ficção Folclórica brasileira e a formação do movimento Fantasista, ainda que, como perceberemos ao longo deste histórico, esta primeira ainda esteja em um patamar muito inicial frente a todo o restante da corrente.

Tavares e Matangrano (2018, p.265), ao sugerirem o Fantasismo enquanto movimento literário que emerge no Brasil à partir da

virada do século XXI, consolidando-se após sua primeira década, apontam como um dos marcos para este processo o sucesso comercial de um livro de fantasia escrito por um brasileiro e com cenários igualmente tupiniquins: *Os Sete*, de André Vianco (2000). A saga dos vampiros lusitanos libertos de sua prisão de prata em um Brasil contemporâneo mostrou para o mercado que uma obra assim poderia ser bem-sucedida.

Mais uma vez, é difícil resumir os motivos para o sucesso: o terror aventureesco, sombrio na medida certa para atrair o público jovem; a estética que bebia muito das audiovisualidades - especialmente *Matrix* - e os superpoderes vampíricos, que lembravam muito as histórias em quadrinhos certamente contribuíram. Mas um dos grandes chamarizes da obra foi a possibilidade do público ver retratado os espaços conhecidos e familiares em uma narrativa fantástica. O reconhecimento era imediato. Havia um Brasil que queria ser visto e (re)encantado.

Vianco abraçou a bandeira da brasilidade neste início de carreira. Tanto que na conclusão de sua próxima grande saga, *O Vampiro Rei Vol. 2* (2005) incorporou mitos folclóricos como adversários de seus protagonistas. Na história, uma bruxa indígena – cansada dos males causados pelos brancos ao seu povo –, invocou uma magia proibida, trazendo a Noite Maldita e, com ela, os vampiros. Dois espíritos protetores são invocados pela bruxa para lutar contra os heróis: um saci, ainda que não seja assim identificado, e um boitatá⁶. Reconhecemos o saci por conta de nossa própria intertextualidade,

6 Antes de Vianco cabe mencionar, outra obra brasileira também abordou vampiros e fez referência ao folclore. Trata-se de *O Vampiro que Descobriu o Brasil* (1999) de Ivan Jaff. Nela, a Mula Sem Cabeça acaba sendo um animal mordido que, incapaz de morrer, mesmo com a cabeça decepada permanece viva.

na descrição do duende negro, “malino” e que se locomove em redemoinho. Anos depois no *spin-off* de sua série principal, *O Turno da Noite: O Livro de Jó* (2007), Vianco revela que os poderosos guardiões mencionados desde o primeiro livro são nada mais, nada menos, do que curupiras.

Algo parecido faz outro autor que representa também um marco no movimento fantástico contemporâneo estabelecido por Matangrano e Tavares (2018, p.265). Trata-se de Eduardo Spohr, que lança em 2007 a primeira edição de *A Batalha do Apocalipse* colocando o Rio de Janeiro como cenário de uma guerra entre anjos e demônios. No *spin-off* da série, lançado em 2011, *Filhos do Éden: Herdeiros de Atlântida*, quando já passa a integrar o selo Verus da editora Record, Spohr incorpora o folclore nacional ao seu universo. O curupira que enfrenta os protagonistas, do mesmo modo que o Saci na obra de Vianco, não é em momento algum nomeado, mas o leitor que compartilha o fundo comum da cultura popular brasileira o reconhece graças aos seus indefectíveis pés voltados ao contrário.

Se é possível traçar um paralelo entre estes dois acontecimentos, pontuamos: após terem contado a primeira história que os consagrou e buscarem novas narrativas nas quais se inspirarem, é a fantástico brasileiro, na forma de suas pulsões folclóricas, que vai emergir como uma fonte de inspiração latente incapaz de ser ignorada.

Por que, em certos casos, os autores preferiram não chamar os mitos pelos seus nomes? Duas possibilidades podem ser levantadas, ambas complementares. A primeira, para fugir da obviedade, confiando que a rede de referências permita ao leitor a identificação sem a necessidade do narrador o explicitar. A segunda, para escapar

de possíveis rejeições por parte de leitores que, tal qual os críticos de testa enrugada e olhar inspirado do século XIX, julguem mitos e lendas do folclore brasileiro uma tolice popular, incompatível com o que se propõe a consumir.

Ainda assim, a mera presença coadjuvante destes mitos em obras do cânone do Fantatismo brasileiro não é suficiente para representar um marco inicial na ficção folclórica. Antes, estes exemplos apenas a circundam e, de certa forma, a possibilitam. *Bento* continua sendo uma história de vampiros, assim como *Filhos do Éden* é uma história de anjos.

Evidentemente é certo que pode ter havido uma infinidade de produções de baixa tiragem e pouco alcance, com circulação hiperlocal, mas cuja repercussão foi insuficiente para marcar o gênero. Se podemos pensar em um marco - a partir da publicação de uma obra mais consistente em uma editora consolidada -, mesmo que sem a mesma expressão mercadológica dos *best-sellers* nacionais da época, podemos elencar a publicação da novela de Roberto de Sousa Causo *A Sombra dos Homens* (2004) pela Devir⁷. Nela, por fim, temos uma história guiada por mitos, e seus desdobramentos são consequência do desejo de explorar esse Brasil profundo.

A saga de Tajarê, narrada neste livro, é um marco tanto pelo período em que foi lançada quanto por seus desdobramentos subsequentes. Foi em busca de um espaço para lançar a continuação da novela que Causo encontrou, na *Fantasticon 2010* (IV Simpósio de Literatura Fantástica), o escritor Christopher Kastensmidt e estabeleceu com ele a parceria que daria origem primeiro aos três

7 O primeiro conto deste universo foi publicado como uma história para os fãs do RPG "O Desafio dos Bandeirantes" na revista *Dragão Brasil* n. 5, em 1994.

livros de bolso *Dupla Fantasia Heróica* (2010, 2011, 2012) e, em seguida, à versão em português do romance de ficção folclórica *A Bandeira do Elefante e da Arara* (2016) – que tem Causo como seu tradutor -, uma vez que Kastensmidt escreve diretamente em inglês.

Ainda na primeira década do novo milênio, como parte da consolidação do movimento de escritores de ficção especulativa no Brasil, surgem diversos zines independentes que vão, vez ou outra, abrir espaços direcionados em suas chamadas para o folclore brasileiro. Em 2007, Giulia Moon, autora que estava se destacando no cenário a partir do sucesso das histórias de vampiro foi a editora convidada do vol. 18 da revista *Scarium*⁸, que trouxe a *Loira do Banheiro* como capa. O próprio título da publicação ditava o tom das histórias, sempre voltadas para o terror, evocando em suas páginas do horror corporal da lenda urbana do bebê diabo até o gore imagético de corpos destroçados por crocodilos de uma versão reimaginada da *Cuca*.

Anhangá – A Fúria do Demônio de J. Modesto (2008) será publicado pela Giz, a mesma casa editorial que pouco depois receberá Walter Tierno para a publicação de *Cira e o Velho* (2010). Narrado em dois tempos distintos, o livro acompanha de um lado o embate entre o bandeirante Domingos Jorge Velho, personagem histórico responsável pela destruição do Quilombo dos Palmares, e Cira, a bruxa indígena filha de Cobra Norato. Do outro, temos um narrador obcecado por encontrar Cira no tempo presente, redescobrimo mitos antigos em vícios contemporâneos, em uma inspiração declarada da obra de Neil Gaiman. Mais uma vez, temos um curupira não nomeado.

8 Ver <http://www.scarium.com.br/dezoito.html>. Acesso em 20.Jun.2018.

O Guardião da floresta, por exemplo: ele ainda tem os cabelos vermelhos, mas deixaram de ser desgrenhados e sujos. Hoje em dia, ele usa um gel muito cheiroso e os mantém cortados e limpos. Sua pele não é mais verde e seus pés não estão mais virados para trás. (...) Ele trocou as árvores e o céu limpo por boates mal iluminadas com cheiro de água sanitária. Não cuida mais de bichos, mas de prostitutas. E está ganhando muito dinheiro com isso (TIERNO, 2010, p.139).

Expoentes do mercado

É finalmente a partir de 2010 que a Ficção Folclórica brasileira começa a se constituir como um subgênero próprio, marcado pelo maior foco de suas obras. Podemos considerar que existem dois grandes expoentes neste campo, que atingiram tanto o sucesso mercadológico quanto a consolidação profissional de seus serviços editoriais. O primeiro é Christopher Kastensmidt, com a já mencionada série *A Bandeira do Elefante e da Arara*, publicada em romance pela Devir em 2016, e o outro é Felipe Castilho com a, até então trilogia, *O Legado Folclórico* lançado pela Gutemberg (2012, 2013, 2015).

A série de Kastensmidt tem uma trajetória bastante única. Sua estreia ocorre na revista norte-americana *Realms of Fantasy*, com o título *The fortuitous meeting of Gerard van Oost and Oludara*. Graças à esta exposição, chegou a concorrer como finalista do Prêmio Nebula, um dos mais importantes para os escritores de ficção especulativa.

No Brasil, a série foi lançada inicialmente nos *Duplos de Fantasia Heróica* da Devir, em narrativas episódicas que podiam ser lidas de

maneira isolada, e que depois se tornaram os três primeiros capítulos do romance lançado em 2016. Ainda seguindo a estrutura episódica, Kastensmidt lançou de maneira independente e em inglês alguns dos capítulos na forma de oito livros vendidos separadamente pelo *Kindle Direct Publishing*. A estratégia deu certo, e, também, em 2016, a Bandeira teve seus direitos vendidos para a China pela editora Douban Read, e na Espanha, em 2017, pela editora Sportula.

Outra estratégia editorial inovadora para tornar a obra acessível para os grandes mercados foi realizada logo antes de seu lançamento. Em uma parceria da Devir com a *Mystery Box Nerdloot*, que a cada mês distribui uma caixa com produtos sortidos da cultura *geek* e *nerd* para seus assinantes, mais de 5 mil pessoas receberam uma edição em pré-venda do romance da Bandeira, fazendo esse se tornar um *best-seller* imediato para os padrões brasileiros.

Christopher Kastensmidt é texano radicado no Brasil desde os anos 2000. A Bandeira concentra muito dessa curiosidade do estrangeiro para com o exotismo do país – e aí está um dos motivos de seu sucesso no exterior. No início da aventura, seus personagens, o bandeirante holandês Gerard Van Oost e o negro liberto Oludara, se maravilham com tudo que se deparam nas matas, inclusive com as coisas mais banais. É seu encontro com o Saci Pererê que lhes servirá de guia neste Brasil encantado que o leitor também vai descobrir. No entanto há mais do que isso no livro. Há uma preocupação na obra com a estereotipia colonizadora, que poderia facilmente ser reforçada haja vista a biografia do próprio autor. Negros e indígenas têm voz e ação, e mulheres também encontram seu espaço de agência. Mesma preocupação inclusiva foi levada para o RPG da Bandeira, lançado em 2017.

É importante frisar este ponto, especialmente tendo em vista o histórico de obras que revisitam o período colonial brasileiro. Nos anos 1990 não tivemos grande produção literária ligando fantasia e folclore, mas no universo dos RPGs, não se pode esquecer dos diversos suplementos da série *Desafio dos Bandeirantes* (1992) de Carlos Klimick, Luiz Eduardo Ricon e Flávio Andrade. Marcadamente um primeiro convite para que o brasileiro pudesse visitar um Brasil pretérito, habitado por criaturas folclóricas, o jogo pecava por expor de início uma visão demonizadora dos mitos indígenas, e por apresentar – em um desejo de precisão histórica –, manifestações de racismo e exclusão que a ficção e o *gameplay* podem justamente ajudar a superar. Algo que mais tarde os criadores buscaram fazer em suplementos dedicados exclusivamente ao universo quilombola.

Já Felipe Castilho viu o primeiro volume de seu livro da série O Legado Folclórico, intitulado *Ouro, Fogo e Megabytes* publicado pela Gutemberg em 2012. Desta vez, deixa-se de lado o período colonial para retornar à contemporaneidade, em uma história que faz o folclore brasileiro se encontrar com o universo dos MMORPGs, com o dia a dia de um aluno de ensino regular e com os calçadões de São Paulo.

A série acompanha a história do garoto Anderson Coelho, então com 12 anos de idade, que é abordado enquanto jogava *on-line* por uma pessoa que, mais tarde, revela-se um “meio-caipora”. Este personagem o introduzirá no mundo da Organização, um grupo composto por seres encantados vivendo sob os cuidados do Patrão – um saci nada bem-humorado – que busca impedir os planos de um grande empresário de usar os mitos folclóricos para sua própria fortuna.

O uso dos personagens híbridos, como meio-caiporas, meio-curupiras, filhas de iaras, ajuda a transmitir essa ideia de que não haverá pureza de registro. O folclórico em seu estilo mais clássico pertence ao passado, mas hoje carregamos seu legado, seja na herança de nossa ascendência, seja nos diálogos que estabelecemos para que o tradicional se mantenha vivo e significativo na vida das pessoas.

O primeiro volume é adotado por escolas e ganha um público que se consolida com o lançamento dos demais volumes, *Prata, Terra e Lua Cheia* (2013) e *Ferro, Água e Escuridão* (2015). Ao longo dos livros não apenas o protagonista vai crescendo – e assim também seus problemas – como o escopo do livro também aumenta. Assim, se de início o cenário centrava-se em uma dualidade zona rural – zona urbana e na familiaridade hegemônica do Sudeste, nos demais os personagens viajam pelo Brasil inteiro, das águas do Guaíba no Rio Grande do Sul ao São Francisco no Nordeste, onde se passa boa parte da trama do terceiro livro. Em cada nova região, novos mitos se revelam - marcos que são da gente e dos espaços que representam. Inclusão aqui é uma pauta ainda mais marcante. O protagonista é negro, um dos personagens mais queridos pelos leitores, se revela homossexual e há constantes mensagens de enfrentamento ao capitalismo predatório.

O sucesso editorial de Castilho com *O Legado Folclórico* é um dos motivos que o levam a estabelecer uma parceria inédita na literatura brasileira. Em sua nova obra, *A Ordem Vermelha: Filhos da Degradação* (2017), o autor assinou contrato não com uma editora, mas com um evento, a *Comic Con Experience* (CCXP). Foi apenas em um segundo momento que a editora Intrínseca se envolveu no

processo, fazendo o livro ser lançado com uma tiragem inicial de 30 mil exemplares.

Produções independentes e pequenas editoras

A chegada dos anos 2010 trouxe consigo também o barateamento do maquinário de produção e dos custos gráficos, novas pequenas editoras dispostas a investir no mercado e o surgimento de iniciativas de autopublicação convidando os escritores a dar vazão às histórias que sempre quiseram ver publicadas. Muitas delas com inspiração nas culturas populares.

Foi o caso de Simone Saueressig. Apesar de seus 30 anos de produção literária na área da ficção especulativa, a autora optou pela autopublicação para fazer circular as narrativas que as editoras não se dispunham a distribuir. Foi o que fez em 2012 com *Contos do Sul*, uma coletânea de histórias curtas de terror inspiradas diretamente em *Lendas do Sul* de Simões Lopes Neto – obra que completaria um século no ano seguinte. Mais tarde, fez o mesmo com a série que ainda hoje considera sua maior obra: a quadrilogia *Os Sóis da América* (o primeiro de 2013, os demais de 2014).

Nela, o contador de histórias de um povo do sul da América morre. Como era a força de sua oralidade que marcava a transição temporal que trazia o fim da noite e o raiar do dia, desde que o ancião partiu o Sol deixou de nascer. Pelume, o protagonista, parte então por uma jornada que o leva por todo o continente americano até onde ele possa encontrar o Sol para levá-lo de volta ao seu povo. No caminho, encontra diversas criaturas mitológicas não apenas do Brasil, mas da América Latina e da Central. Com isso, percebemos também que ao se falar em Ficção Folclórica não a limitamos a uma

defesa nacionalista de brasilidade. Afinal, as trocas culturais sempre se dão em territorialidades que expandem e muito as fronteiras das linhas geopolíticas.

Iniciativas independentes buscariam organizar estes autores que já estavam se consolidando na Ficção Folclórica com novos e antigos talentos prontos para darem vazão às narrativas inspiradas pela poética popular. Em 2013 surgem no mercado duas antologias de contos exclusivamente dedicadas ao lendário nacional: a *Brasil Fantástico – Lendas de um país sobrenatural* da Draco e *Quando o Saci Encontra os Mestres do Terror* da Estronho, 2013. A primeira abre justamente com um conto de Christopher Kastensmidt enquanto a segunda escolhe um conto de Walter Tierno para a abertura. São já, em tão pouco tempo, os nomes de destaque da Ficção Folclórica nacional.

Coletâneas e antologias se mostrariam ao longo dos anos um grande espaço para que autores se arriscassem em projetos solo ou coletivos de revisita aos mitos e lendas tradicionais. Destacamos, por exemplo, Lauro Kociuba com a coletânea de ficção folclórica *Raízes de Vento e Sangue* (2017), que concorreu ao prêmio Le Blanc⁹ como melhor antologia de Fantasia, Ficção Científica e Terror. O livro vencedor da categoria foi a *Antologia Mitografias – Mitos Modernos* (2017), organizada por Andriolli Costa, Leonardo Tremeschin e Lucas Rafael Ferraz, que contém vários de seus contos dedicados ao folclore brasileiro desde os mais detetivescos aos com estética *cyberpunk*. Mais recentemente foi lançada ainda a antologia *Cantigas no Escuro*, organizada por Laura Pohl (2018),

9 | Prêmio Le Blanc de Arte Sequencial, Animação e Literatura Fantástica, organizado pela UFRJ e Universidade Veiga de Almeida.

apenas com escritoras mulheres que buscaram nas cantigas infantis inspiração para suas histórias de terror.

Percebemos neste momento um surgimento cada vez maior de autores e criadores de conteúdo, mesmo em outras áreas, interessados em explorar este Brasil tão pouco conhecido pela ficção contemporânea. Ainda assim, são iniciativas distintas que pouco se conversavam e se perdiam no imenso fluxo de informações das redes sociais. Portanto, seria impossível falar de uma consolidação da Ficção Folclórica brasileira sem perpassar pelo surgimento do grupo “Vozes Ancestrais”.

O grupo teve sua origem em 2015 a partir de um diálogo inicial entre a escritora Francélia Pereira e o autor Vilson Gonçalves. Ela havia acabado de lançar o romance de ficção científica *Habitantes do Cosmo* (2014) em autopublicação pelo Clube de Autores, levando a lenda das icamiabas para um novo planeta. Ele, da mesma maneira, havia acabado de publicar, pela Buriti, o livro *A Canção de Quatrocantos* (2014).

Era prática comum entre os grupos de escritores no *Facebook* organizar eventos exclusivamente virtuais onde uma programação de autores, cada um respeitando seu respectivo horário combinado, faziam postagens sobre seus livros, respondiam perguntas, interagiam com o público e sorteavam brindes. Ao perceberem que a estratégia era corriqueira entre escritores de Fantasia clássica ou *Hot*, surgiu entre Pereira e Gonçalves o desejo de construir algo semelhante, reunindo produtores de conteúdo que trabalhavam com folclore, culturas originárias ou povos ameríndios em interface com a cultura pop.

A primeira edição foi feita em janeiro de 2016 e foi seguida por outras três naquele mesmo ano que consolidaram muitos diálogos ainda em andamento. Entre os escritores além dos dois fundadores, passaram pelo evento R. B. Montenegro com o livro *As Crônicas de Pindorama - Piná e o despertar da escuridão* (2015), Jan Santos, com *A Rainha de Maio* (2016) e Felipe Castilho no auge do lançamento do terceiro livro do *Legado Folclórico*.

Seria equivocado, entretanto, restringir esse movimento à literatura. O desejo de narrar essas histórias se expande em várias mídias, chegando às HQs, à música, aos videogames. Integraram as edições do Vozes Ancestrais representantes dos games *Batalha de Mitos* (Alpha Centauri), *Guerreiros Folclóricos* (Unique) e *Kerana* (Smart Studio), nenhum dos quais foi lançado até hoje. Participaram também o cineasta Sander Silva, criador da websérie *Caçada nas Horas Mortas*; o jornalista Andriolli Costa apresentando os projetos de divulgação folclórica do *Colecionador de Sacis*; os quadrinistas Giorgio Galli de *Salomão Ventura – Caçador de Lendas* e Hugo Canuto – que então desenvolvia o projeto *A Canção dos Mayrube*, com inspiração na mitologia Guarani, e que logo depois ganharia notoriedade com *Contos dos Orixás*.

Leo D. Andrade, criador do mangá com *A Lenda de Boia* (2017) apresentou no evento, e foi nele que conheceu a escritora Vania P. S. Hu'yju, autora de *Jegwaká - O Clã do Centro da Terra* (2016) -, que trabalha com indígenas no Mato Grosso do Sul. A partir desse contato, conseguiu lançar uma versão de sua obra também em Guarani¹⁰. Outra parceria estabelecida foi entre as ilustradoras

10 Ver https://issuu.com/alendadeboia/docs/um_dia_de_ca__a.__vers__o_guarani_k. Acesso em 20.Jun.2018.

Natália e Bianca Duarte, da página Brasil Folclórico, que se apresentaram em várias edições do evento, e acabaram por ilustrar o álbum *Wdê Nnãkrda* da banda de metal Arandu Arakuáa, que busca na cultura e mitologia indígena inspiração para suas letras. Ambos se conheceram também nesses eventos.

Após 2016 não houve novos eventos, mas um grupo de *Facebook* permaneceu de certa maneira ativo, congregando interesses. Francélia Pereira após a publicação inicial pelo Clube de Autores publicou a versão física de *Habitantes do Cosmos* pela Editora Multifoco. A mesma que publicaria em 2017, o livro *Marani* de Alan de Sá, uma ficção folclórica colonial que acompanha a história de uma filha do boto, a personagem título, que parte em uma jornada para encontrar seu irmão gêmeo perdido e acaba se envolvendo em disputas ideológicas entre os dois seres mais poderosos da floresta: Iara e Caipora. O escritor, que vive em Feira de Santana/BA, publicou os primeiros capítulos do livro na plataforma digital Wattpad. Com a resposta do público e o compromisso de terminar o original, conseguiu o contrato com a editora e uma publicação tradicional.

Identificamos desde o início um grande investimento em histórias de fantasia heroica e no terror, apostando fortemente num desejo de renegar à imagem residual que vincula folclore à literatura infantil deixada pela obra lobatiana. Isso ainda hoje se percebe, haja vista a resenha publicada pela revista *Rolling Stone* do livro *O Escravo de Capela* de Marco De Brito, que reimagina uma origem sombria para o saci: “Esqueça Monteiro Lobato” (GUIA DE LIVROS, 2017).

Por outro, tínhamos um mercado que propositalmente vinha sendo negligenciado. Gustavo Rosseb, com sua série *A Odisseia de Tibor Lobato*, assume de vez a referência ao *Sítio do Picapau Amarelo* e constrói uma história de ficção folclórica voltada para um público infantil que se inicia em 2012, pela editora Patuá. Os dois últimos volumes, lançados em 2016 e 2017, já são publicados com os direitos da série vendidos para o cinema. Essa tendência vem se tornando mais comum recentemente. Em 2013, é publicado *Deuses de Dois Mundos - o Livro do Silêncio*, de PJ Pereira, o primeiro de uma trilogia inspirada nas religiões e na cultura popular afro-brasileira. A informação de que os direitos já foram vendidos para o cinema é usado inclusive na quarta-capa dos livros, de modo a impulsionar ainda mais as vendas.

Outra tendência percebida é a busca por métodos alternativos de publicação da obra, especialmente via financiamento coletivo. No caso das obras de ficção folclórica, o mercado das histórias em quadrinhos já descobriu isso há muito, publicando em profusão obras de Ikarow, Hugo Canuto, Caroline Calzolari, Roberta Cirne e Rodrigo Otäguro. No campo da literatura, o folclore começou a ser explorado com uma campanha longamente planejada por Ian Fraser com seu *Araruama – O Livro das Sementes* (2017)¹¹, financiado com quase R\$ 37 mil, sendo o livro de fantasia mais bem-sucedido da plataforma Catarse. Fraser investiu em artes para divulgação nas redes sociais, contratou espaço em canais do YouTube especializados na recomendação de livros (os *booktubers*) e fez a campanha virar. Atualmente prepara o lançamento do segundo volume, *O Livro das Raízes*¹² (2018), também financiado pelo Catarse com quase R\$ 63 mil.

11 Ver <https://www.catarse.me/araruama>. Acesso em 20.Jun.2018.

12 Ver <https://www.catarse.me/araruama2>. Acesso em 10.Set.2018.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Investimos bastante espaço para dar este panorama da ficção folclórica brasileira sabendo que, por mais extenso que este artigo se tornasse, ele ainda seria incompleto. Primeiramente, por ser impossível conhecer e mencionar toda a produção ficcional que buscou construir interfaces com as culturas populares. Em segundo, por ser esta uma área em constante expansão, na qual obras novas são descobertas todos os dias com uma base de leitores consolidada, mas ainda invisíveis para as grandes editoras. Sabendo dessa insuficiência, que as lacunas deixadas por este trabalho tão inicial sirvam como convite para que outros pesquisadores possam preenchê-las no futuro.

O que falta para que o folclore brasileiro atinja os mercados de massa? Notícias recentes dão conta de que um *pitch*¹³ envolvendo uma história de terror com sacis foi comprado por uma produtora do Reino Unido¹⁴. Outras, de que o diretor Carlos Saldanha se uniu à Netflix para produzir uma série detetivesca inspirada no folclore nacional¹⁵. Precisaremos do audiovisual para guiar as rédeas editoriais? Ou será este o começo de um processo que levará à estafa produtiva da ficção folclórica? O tempo dirá.

Antes de chegarmos a isso temos problemas mais urgentes e diretos para investigar. De começo, o Wattpad e as pequenas editoras se tornam um grande espaço para o surgimento de novos autores e narrativas. No entanto, também é preciso ter um ponto de vista crítico. Nem toda editora desse porte tem

13 Apresentação direta e curta, com o objetivo de vender a ideia de um projeto.

14 Ver <https://deadline.com/2018/06/hindsight-media-horror-pitch-saci-brazilian-christmas-prince-nate-atkins-netflix-1202401777/>. Acesso em 20.Jun.2018.

15 Ver <https://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/netflix-anuncia-nova-serie-brasileira-dirigida-por-carlos-saldanha/>. Acesso em 20.Jun.2018.

cumprido de modo adequado seu papel de revisão, leitura crítica e preparação de originais. Minimamente faz qualquer tipo de triagem do material selecionado, tendo como único critério para publicação a disponibilidade do autor em pagar os custos da gráfica ou de adquirir seu próprio material a preço de custo. O resultado disso é um produto editorial que em nada se distinguiria de uma autopublicação gráfica, com a diferença de que, no caso da autopublicação, o autor assim escolhe e não é obrigado a fazê-lo pela negligência de serviços contratados.

Do ponto de vista da qualidade da produção, também há de se estar atento. Isto porque o autor independente, ao não possuir o segundo olhar de um crivo editorial conta apenas com o próprio bom-senso – ou, no máximo, do apoio dos leitores –, para navegar por este terreno pouco explorado, podendo por vezes incidir em problemas básicos de estereotipia, racismo, reforço colonizador. E isso se torna bastante pungente na Ficção Folclórica que não apenas vai dialogar diretamente com questões identitárias e, portanto, a nível dos afetos, mas também com sensibilidades culturais que o escritor guiado de início apenas pelo desejo de revisitar a fantástica popular não se via pronto para lidar. Temas como a escravidão, o amaldiçoamento e castigo da mulher, a demonização dos mitos indígena – como o caso do Jurupari e do Anhangá –, fazem parte dos registros folclóricos e aquele que não se dispõe a refletir minimamente sobre a superficialidade das fontes consultadas para construir suas narrativas pode acabar meramente reforçando preconceitos e lugares comuns.

Uma destas manifestações estereotípicas que vem de resquício ainda dos textos regionalistas do século XIX e XX. Trata-se da

distinção pela fala. Ao invés de incorporar a voz narrativa da poética popular como um todo, o autor a restringe a um grupo específico de personagens. Enquanto todos os demais se comunicam normalmente, em colocações pronominais bem colocadas como só a ficção é capaz de construir, alguns personagens tem sua fala marcada pela oralidade – por vezes, inclusive, destacadas do texto com aspas ou itálico -, *Eu vô cumê, eu vô fazê*, e suas variantes, exemplificamos. Ocorre o seguinte: ainda que ninguém pronuncie corretamente todas as sílabas das palavras no infinitivo da língua portuguesa, independente da classe social ou da educação formal, essa é uma distinção que nós restringimos aos pobres na literatura. Uma distinção absolutamente classista.

Importante trazer essa discussão num texto sobre folclore, pois o próprio Câmara Cascudo relata que por diversas vezes ouviu seus informantes contarem histórias nas quais diziam “prinspo” e “prinspa”, mas ainda assim escreveu príncipe e princesa (2004, p.16). As cores e as imagens evocadas pela poética popular não vão estar na grafia, mas na sonoridade da prosódia que o narrador consegue capturar.

Folclore não é peça de museu. Ao escrever sobre ele, escrevemos sobre algo que manifesta a identidade de um povo. Dependendo do trabalho, o autor pode estar lidando com culturas que por muito tempo foram tidas como “subalternas”, e a ficção folclórica é a oportunidade de mostrar a riqueza dessa diversidade. Para fazer isso, é importante ir além do senso comum. É se permitir estar afeto a este Outro da cultura popular, e se reconhecer a partir dele.

Cascudo descreve as histórias folclóricas que ouvia quando criança como o primeiro leite materno de sua literatura (1984, p.16). Essa imagem poética não é apenas rica de beleza, mas de significados. Era o folclore que o nutria de sentidos, de sonhos que ele perseguiria com seus textos. Era o folclore que o confortava, qual mãe que amamenta e afaga. É por isso que uma das dimensões mais importantes daquele que se propõe a escrever sobre o folclore está, repetimos, na afetividade.

Nem todos tiveram a oportunidade de se nutrir de histórias a partir de pais ou avós contadores. Como então seria possível construir essa relação? Como tratar o objeto folclórico com o “devido carinho”, nos termos de Osvaldo Orico (1975, p.48)? Sabemos ser possível produzir e compilar relatos sobre seres fantásticos carregados de preconceitos e mesmo negligência, menosprezando as crenças populares, ignorando sua potência simbólica. O afeto é o que permite esta outra relação e ele pode ser construído por meio da pesquisa, do ato presencial e da comunhão – jamais da rejeição.

Investir neste subgênero pode ser uma ótima oportunidade para buscar visitar aldeias, quilombos, assentamentos, comunidades. Visitar outras regiões ou mesmo lugares de sua própria cidade que você nunca antes havia estado. Para conversar com os mais velhos da sua rua ou da sua família. Para revisitar memórias, um patrimônio imaterial em vias de se perder em definitivo pela ação inexorável do tempo. Não para fazer “neofolclore”, como acusava Bosi, mas para encontrar inspirações que a mera leitura seria incapaz de oferecer. Se um livro precisa dizer que um mito existe, mas ele não está presente na vida do povo, talvez, como sugere

Rossini Tavares, o mito já faça parte da história e não mais dessa vivência que se retrata (2003).

A pesquisa de superfície é um problema especialmente em um contexto no qual mesmo com cada vez mais estudos sérios a disposição, as fontes mais acessíveis possuem uma baixíssima confiabilidade, replicando informações erradas ou confusas que acabam encontrando espaço na própria ficção folclórica. No livro *Contos Fantásticos do Folclore Brasileiro*, de Junior Salvador (2018), por exemplo, encontramos um Boto cor de rosa que em sua forma humana usa chapéu para disfarçar seu enorme nariz de golfinho. Isso é uma má interpretação de *sites* que espalharam a informação de que o Boto homem não consegue ocultar seu “respirador”, ou seja, o espiráculo que todo cetáceo traz no todo da cabeça. Um exemplo entre muitos da necessidade de pesquisa séria para não replicar bobagens.

Com o passar do tempo e a discussão de novos casos exemplares, certamente surgirão dúvidas quanto a classificação aqui proposta. Por exemplo, podem ser consideradas obras de Ficção Folclórica aquelas que narrem histórias de orixás ou deuses indígenas? Tudo depende do contexto. Xangô e Tupã, por si só, são mitos que pertencem às religiões de seus respectivos povos da mesma forma que Jesus pertence ao complexo religioso cristão. Entretanto, mesmo as religiões estão em constantes diálogos com a cultura popular, e é preciso verificar caso a caso essas interfaces. Em *Um Outro Pastoreio*, de Rodrigo Dmart (2010), é a influência direta dos orixás que faz surgir a lenda do Negrinho do Pastoreio. Da mesma maneira ninguém diria que o próprio conto *O Negrinho do Pastoreio*, de Simões Lopes Neto (1913), não é um

de inspiração folclórica mesmo contendo a intercessão divina de Nossa Senhora Aparecida.

Também já existem e existirão casos de escritores de Ficção Folclórica que não irão se identificar com essa classificação, muito por conta do preconceito com o termo folclórico já abordado na seção correspondente. Por certo que é direito deles, e poderão nomear suas obras da maneira como bem entenderem. Cabe ainda o questionamento: após tudo o que expomos neste artigo, a recusa procede? Folclore, ressaltamos, é cultura viva. São modos de sentir, pensar e agir guiados pela tradição. E ele está presente tanto para grupos rurais quanto urbanos, ricos e pobres, quilombolas ou indígenas. Folclore, em última instância, não diz sobre monstros encantados, mas de nós mesmos enquanto seres humanos. E essa proximidade ancestral nos une enquanto tanta coisa nos separa.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário (1998). *Macunaíma - o héroi sem nenhum caráter*. Lisboa: Edições Antígona.

ANDRADE, Oswald (1976). "Manifesto Antropófago". In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes.

ARAÚJO, Adriana de Fátima Barbosa (2006). "O Regionalismo como Outro". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. (28), 113-124

BATALHA, Maria Cristina (2013). "A literatura fantástica no Brasil: Alguns marcos referenciais". In: RAMOS, Maria Celeste Tomasello; ALVES, Maria Cláudia Rodrigues; HATTNER, Álvaro Luiz (Orgs.). *Pelas veredas do fantástico, do mítico e do maravilhoso*. São Paulo: Cultura Acadêmica.

BOSI, Alfredo (1980). *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix.

CABRAL, Alfredo do Vale (1978). *Achegas ao estudo do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC-DAC-FUNARTE – Campanha de defesa do Folclore Brasileiro.

CÂNDIDO, Antônio (2006). *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.

CÂMARA CASCUDO, Luis da (2004). *Contos tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Global.

_____ (2002). *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Global.

_____ (1984). *Literatura Oral no Brasil*. São Paulo: EdUSP.

_____.(1967) *Folclore do Brasil (pesquisas e notas)*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura.

CAUSO, Roberto de Sousa (2003). *Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil - 1875 a 1950*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

COMISSÃO NACIONAL DO FOLCLORE. *Carta do Folclore Brasileiro*. Salvador: CNF, 1995. In <http://www.fundaj.gov.br/geral/folclore/carta.pdf>. Acesso em 21.Jun.2018.

CORREIO PAULISTANO (1959). “Tradições populares de Minas e S. Paulo”. 22 set. .2-3. In http://memoria.bn.br/DocReader/090972_01/6835. Acesso em 17.Jun.2018.

EMRICH, Duncan (1946). “Folk-Lore”: William John Thoms. *California Folklore Quarterly*. 5(4), 355-374.

GUIA DE LIVROS. “O Escravo de Capela”. *Revista Rolling Stone*. 23 Out. 2017. Acesso em 20.Jun.2018. In <http://rollingstone.uol.com.br/guia/livro/o-escravo-de-capela/>.

GROTH, Otto (2011). *O poder cultural desconhecido*. Petrópolis: Vozes.

HARRIS, Jason Marc (2008). *Folklore and the Fantastic in Nineteenth-Century British Fiction*. Farnham: Ashgated Publishing.

LIMA, Rossini Tavares (2003). *A Ciência do Folclore*. São Paulo: WMF Martins Fontes.

LOBATO, Monteiro (2008). *O Saci-Pererê - Resultado de um inquérito*. São Paulo: Globo.

_____ (1994). *Sítio do Picapau Amarelo: O Saci*. São Paulo: Brasiliense.

_____ (1964). *A barca de Gleyre*. São Paulo: Brasiliense.

MARTIN-BARBERO, Jesus (2003). *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ.

MATANGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Eneias (2018). *O Fantástico Brasileiro: o Insólito Literário do Romantismo ao Fantasismo*. Curitiba: Arte & Letra.

PEREIRA, Lúcia Miguel (1988). *História da literatura brasileira: prosa de ficção: 1870 a 1920*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

PENTEADO FILHO, José Roberto Whitaker (2011). *Os Filhos de Lobato: O Imaginário Infantil na Ideologia do Adulto*. São Paulo: Editora Globo.

QUEIROZ, Renato da Silva (1987). *Um mito bem brasileiro: estudo antropológico sobre o Saci*. São Paulo: Polis.

REGINA, Ivan Carlos (1988). "Manifesto Antropofágico da Ficção Científica Brasileira" *Somnium*, (30).

ROMERO, Silvio (1885). *Contos Populares do Brazil*. Lisboa: Nova Livraria Internacional.

TIERNO, Walter (2010). *Cira e o Velho*. São Paulo: Giz Editorial.

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

ORICO, Osvaldo (1975). *Mitos ameríndios e credices amazônicas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

ZUMTHOR, Paul (2014). *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo: Cosac Naify.

12

O MAGO ANTI-HERÓI DE ERIC NOVELLO¹

Ana Carolina Lazzari Chiovatto (USP/FAPESP)

Recebido em 25 jun 2018. **Ana Carolina Lazzari Chiovatto** é Doutoranda em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo e mestra na mesma área (conclusão em 2017), com período sanduíche de seis meses na Universidade do Porto (1º semestre de 2016). Possui graduação em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda pela Faculdade das Américas (2012). É tradutora literária de língua inglesa e possui experiência na área de Comunicação e na área editorial, com revisão de tradução e preparação de textos. Além disso, é escritora e possui contos publicados.

Aprovado em 25 jul 2018.

Resumo: Tradicionalmente, na fantasia, a figura do mago associa-se à do ancião sábio que direciona a aventura do herói. Seu papel, desde o Merlin medieval até importantes releituras contemporâneas, como Gandalf, em *O Senhor dos Anéis* (1955), de J.R.R. Tolkien (1892-1973), ou Alvo Dumbledore, em *Harry Potter* (1997-2007), de J.K. Rowling (1965) pode conter pequenas ambivalências, mas, em geral, porta-se como a figura de autoridade dotada dos conhecimentos necessários para possibilitar a “jornada do herói”, cuja preocupação costuma atuar na esfera do coletivo e do bem comum. No entanto, o mago também existe enquanto anti-herói, seguindo uma tradição bem mais

1

Título em inglês: “Eric Novello’s Anti-Hero Wizard”

recente, própria da literatura insólita contemporânea. Neste artigo, analisaremos o mago exorcista Tiago Boanerges, do escritor carioca Eric Novello (1978), personagem do romance *Exorcismos, Amores e uma Dose de Blues* (2014), em contraste com outros magos dessas duas tradições, pois a personagem de Novello apresenta particularidades em sua trajetória narrativa que o enquadram no grande arquétipo do anti-herói, guardando apenas uma relação distante com os grandes magos da literatura de fantasia ocidental e, ao mesmo tempo, identificando-se com seus pares em obras anglófonas contemporâneas, como John Constantine, personagem da aclamada série de HQs *Hellblazer*, e Harry Dresden, de Jim Butcher, na série de romances *The Dresden Files*.

Palavras-chave: Figura do mago; Anti-herói; Literatura brasileira contemporânea; Fantasia urbana; Alta fantasia.

Abstract: Traditionally, in fantasy, the wizard figure is related to the elderly sage who directs the hero towards adventure. His role, from medieval Merlin to important contemporary rereadings, such as Gandalf the Grey, in *The Lord of the Rings*, by J.R.R. Tolkien, or Albus Dumbledore, in *Harry Potter*, by J.K. Rowling, may present a few ambivalent traces, but he is, in general, the authority figure who has the necessary knowledge to the hero's journey, whose major interest is usually the community and the common good. Nevertheless, the wizard also exists as an anti-hero figure, according to a much more recent tradition, typical in the contemporary literature of fantasy. In this paper, I analyse Tiago Boanerges, an exorcist wizard, in *Exorcismos, Amores e Uma Dose de Blues* (2014), by Eric Novello (1978), in comparison to wizards from both traditions. Novello's lead character displays some particularities along the narrative, presenting only a distant relation to the great wizards of Western literature, while identifying with his

peers from contemporary anglophone works, like *Hellblazer's* John Constantine, and Jim Butcher's Harry Dresden, in *The Dresden Files* book series.

Keywords: Wizard figure; Anti-hero; Contemporary Brazilian literature; Urban fantasy; High fantasy.

O MAGO MERLIN E SEUS HERDEIROS

A figura do mago é, tradicionalmente, a do sábio ancião, imagem que em muito se deve à personagem histórico-mítica de Merlin, híbrida de diversas origens conjugadas na figura conhecida nos dias de hoje. Por mais que divirjam, as várias figuras de Merlin unificam-se “na condição profética, característica com a qual ficaria marcado o personagem na literatura arturiana” (PEREIRA; MATIAS, 2013, p.65).

Nos manuscritos medievais nos quais primeiro apareceu, a personagem apresenta uma ambiguidade logo esquecida em seus herdeiros contemporâneos mais imediatos e depois retomada na figura do mago anti-herói. Como nos dizem duas historiadoras,

O Merlin de [Robert de] Boron é o filho de um incubo, nascido de um plano diabólico arquitetado nas entranhas do inferno, como o autor faz enunciar nas palavras do próprio mago: *Je suis fils d'un diable*. Acentua-se, entretanto, em Boron, a perspectiva de que o plano diabólico de extensão do mal sobre a terra foi frustrado pela misericordiosa intervenção de Deus, que toma o mago a seu serviço e concede-lhe a graça da previsão do futuro. (PEREIRA; MATIAS, 2013, p.66)

A origem diabólica definiria instantaneamente Merlin como um agente do Mal, em particular se considerarmos o contexto histórico-social no medievo dominado pela Igreja Católica. A magia, dentro do cristianismo, só pode existir no plano terreno por ação do Diabo

(SPRENGER; KRAMER, 2011). No entanto, a suposta decisão de Deus de clamar para si seu poder e lhe conceder a clarividência mitiga um pouco a carga disfórica atribuída à magia. Na Alta Idade Média, embora a Igreja negasse, ainda era difundida a ideia de profecias divinas — mais tarde, na Europa sob a égide da Inquisição, até mesmo esse dito dom será demonizado (GINZBURG, 2012).

Porém, não só a capacidade clarividente de Merlin permanece no imaginário: antes disso, é sua imagem de idoso barbudo, embora, nas obras que primeiro registram seu aparecimento, não haja descrições físicas (RINALDI, 2016, p.5). Entretanto, já na época, em meados do século XII, grande parte das culturas europeias ocidentais associava a idade avançada à sabedoria, este que é o principal traço distintivo do mago Merlin, “imagem consubstanciada pelas iluminuras dos manuscritos que retratam a personagem de barba e vestido de uma túnica com carapuço azul” (RINALDI, 2016, p.7).

Sua sabedoria consiste numa espécie de capacidade mágica também, refletida em sua precocidade para aprender a falar. Isso é especialmente importante num contexto mágico, pois a palavra, no mais das vezes, é a materialidade capaz de dar vazão a um feitiço. Além disso, “sua inteligência e seus conhecimentos ultrapassam os limites do esperado para um mortal comum” (PEREIRA; MATIAS, 2013, p.68), algo que ele, de fato, não é.

Merlin, é claro, é uma figura instável no imaginário, por causa da criação coletiva. Atualmente, sua versão mais conhecida é a de Sir Thomas Malory (1415-1471) em seu *A Morte de Arthur* (1485). Em meio às inúmeras releituras, ele sofreu múltiplas transformações, tornando-se um idoso brincalhão, sábio e bondoso, na série *O*

único e eterno rei (1958-1977), de T.H. White; um herói, ainda um mago, na série de romances *Merlin* (1970-1995), de Mary Stewart; um druida religioso, na trilogia *As crônicas de Artur*, de Bernard Cornwell (1995-1997), entre outros.

Sua face mais conhecida, já na contemporaneidade, é relida no mago Gandalf, de J.R.R. Tolkien, em *O Senhor dos Anéis*, é antes de tudo um sábio na forma de um ancião. À semelhança de Merlin, ele é “um velho com um cajado [...] um chapéu azul, alto e pontudo, uma capa cinzenta comprida, um cachecol prateado sobre o qual sua longa barba branca caía até abaixo da cintura, e imensas botas pretas” (TOLKIEN, 2001, p.4). Além disso, o poder de Gandalf também advém do domínio da palavra, de maneira mais direta do que se vê nas múltiplas versões de Merlin, através de feitiços sussurrados ou entoados como cânticos. O conhecimento de muitas línguas da Terra Média, o universo ficcional onde se passa a narrativa de Tolkien, também é uma das marcas do mago Gandalf.

Contudo, em vez de possuir origens diabólicas como Merlin, Gandalf é uma forma encarnada de uma divindade da mitologia tolkieniana. Essa diferença substancial não apaga de Gandalf um pouco da dubiedade da origem merliana; suas intenções são questionadas em alguns momentos de *O Senhor dos Anéis* (TOLKIEN, 2001). Mesmo assim, sua figura possui, de certo modo, um caráter messiânico: uma das referências de Tolkien à Bíblia “é o fato de que Gandalf — assim como Jesus — foi designado para orientar os povos e não para obrigá-los a seguir o caminho ao qual apontava” (STAINLE, 2016, p.86).

O fato de o mago ser um emissário do divino serve tanto para estabelecer seu papel no eixo eufórico da narrativa quanto

para limitar a esfera de seu poder. É uma tradição judaico-cristã o divino refrear-se para permitir o livre arbítrio humano atuar. Com isso, permite que a jornada heroica aconteça. Se a magia pudesse resolver qualquer situação adversa, não haveria trama. Assim, apesar das origens praticamente opostas, “la función principal de Gandalf en *El Señor de los Anillos* es la misma que la de Merlín siglos atrás: supervisar los quehaceres humanos [...], y sus consejos son tenidos más como proposiciones que como imposiciones” (REDONDO, 2007, p.154).

No papel de conselheiros, os magos constituem figura de autoridade para as personagens tanto quanto regulam o ritmo da narrativa. Afinal, “Gandalf é quem controla o quanto cada uma das personagens sabe” (STAINLE, 2016, p.88), e o *saber* é uma das competências necessárias ao sujeito do *fazer* (costumeiramente o protagonista).

Na esteira de Gandalf, temos Alvo Dumbledore, o mentor de Harry Potter na série homônima de livros assinada por J.K. Rowling. Com a mesma barba branca comprida, chapéu pontiagudo e túnica, além da imagem física, Dumbledore assemelha-se a seu antecessor também nos papéis por ele representados na narrativa, bem como pela personalidade, ora misteriosa, ora bem-humorada, de um idoso bondoso e pacífico, mas, ao mesmo tempo, grande guerreiro. Embora seja tão humano quanto o protagonista — sem origem divina ou diabólica, num mundo onde a magia é amplamente utilizada —, o velho mago possui mais sabedoria e conhecimento do que as demais personagens, tanto por sua idade magicamente avançada (superando bastante a expectativa de vida humana, tal qual seus antecessores) quanto por sua inegável erudição e, em

consequência, manipula magia de modo mais refinado que os demais bruxos.

Da mesma maneira que Gandalf escolhe quais informações revelar e quais ocultar do protagonista, conduzindo a narrativa. No entanto, ao longo da série, essa característica ganha contornos ambivalentes, pois em nome do “bem maior” Dumbledore não se abstém de sacrificar indivíduos sem a expressa anuência destes, algo que o mago de Tolkien jamais faria. Assim sendo, reaproxima-se do Merlin cristalizado no imaginário ocidental por sua ambiguidade, mesmo se direcionada de modo diverso à do mago arturiano. As ações deste último, por mais “diabólicas” que sejam pelo simples uso da magia, não se voltam contra o herói, enquanto Dumbledore oculta a necessidade do sacrifício da vida de Harry no confronto final. Como os anti-heróis dos quais falaremos, ele segue mais seu próprio compasso moral do que regras preestabelecidas socialmente. Nada tem de diabólico, como Merlin em sua origem, porém parece mais maquiavélico conforme se descobre o quanto se desvia da figura paterna que julgávamos ser nos primeiros livros.

Não obstante suas diferenças, Merlin, Gandalf e Dumbledore atuam como destinador dos sujeitos, isto é, quem direciona os protagonistas em suas aventuras, majoritariamente no papel de conselheiro. Não são o herói, mas um suporte para o herói, alguém a entrar em cena e sair de cena em momentos estratégicos para que a jornada possa existir nos termos narrativos descritos por Joseph Campbell em *O Herói de Mil Faces* (1989).

No fim do século XX e início do XXI, outro tipo de mago floresce, na ascendente figura do anti-herói, desempenhando o papel de

protagonista. Para isso, ele costuma ganhar feições mais humanas, apesar de seus poderes mágicos.

Passemos, pois, a observar esse movimento no caso de alguns personagens de obras anglófonas para balizar a análise do objeto do presente artigo, isto é, o mago exorcista Tiago Boanerges, de Eric Novello, em *Amores, Exorcismos e Uma Dose de Blues*.

O MAGO COMO ANTI-HERÓI

O termo “anti-herói” adentrou a literatura com Dostoievski, embora o tipo de personagem por ele designado possa ser encontrado desde o teatro grego, e tenha se difundido melhor a partir da segunda metade do século XX (KADIROĞLU, 2012, p.1), após as guerras mundiais, quando se exacerbaram as mudanças começadas no século XIX, nomeadamente uma ascensão da individualidade em detrimento do coletivo. Ao mesmo tempo, havia certo sentimento de impotência, a ideia de que uma pessoa sozinha não poderia fazer grande diferença dentro do sistema (KADIROĞLU, 2012, p.1).

Nessa conjuntura,

Faltam aos anti-heróis modernos grandeza, graça, poder e sucesso social. Quando as condições de crise externa se confirmaram, os escritores modernistas levaram seus anti-heróis ao domínio do doméstico ou à privacidade da mente. Astradur Eysteinnsson fala de um moderno anti-herói introvertido “em quem uma consciência aguçada e o isolamento e a paralisia sociais andam de mãos dadas, assim como a exaltação da individualidade e seu apagamento”. Theodore Ziolkowski insinua a indecisão dos anti-heróis modernos, generalizando-a para sugerir que os momentos de hesitação dos heróis de grandes

obras mundiais, da antiguidade ao presente, podem ser vistos como “exemplos de crises nas culturas que os engendraram”. Mudanças nos sistemas de valor e nos ambientes culturais, afirma Ziolkowski, formam os heróis encontrados na literatura: “se olharmos além da psicologia das personagens, para os mitos culturais que as geram e alimentam, os ‘heróis’ e ‘heroínas’ que imaginamos inevitavelmente podem ser lidos como uma projeção do esforço de cada era em confrontar os medos e sonhos coletivos da humanidade. Uma sociedade fragmentada — despedaçada pela guerra, por valores conflitantes e por diferentes aspectos da modernidade — produz seu próprio modelo heroico: anti-heróis doentes, antissociais e introspectivos, cuja salvação é individualista em meio à desordem social e cultural². (NEIMNEH, 2013, p.p.77-78)

Embora o pesquisador aqui se refira em especial a obras de cunho realista, analisando detidamente anti-heróis de Joyce e Beckett, podemos ler sob essa ótica também obras de fantasia, com uma tendência a certa atmosfera *noir* (CAMPOS, 2016, p.p.30-38), cujo pessimismo do cenário reflete a modernidade apontada acima.

Ao anti-herói, são permitidos o fracasso e a frustração, a impotência frente a forças maiores, bem como certa astúcia, malícia e mesmo desonestidade. Enquanto o herói arquetípico descrito por Campbell “passa por todo o processo de partida, iniciação e retorno, ao longo do qual enfrenta obstáculos e sai triunfante, o anti-herói moderno faz uma jornada interior, desprovida da grandeza mítica” (NEIMNEH, 2013, p.78-79). A anterior aventura mundo afora acontece num cenário corriqueiro; “a iniciação vira uma lição

2 Salvo quando indicado o tradutor, todas as traduções são nossas.

que a personagem aprende acerca de suas próprias fraquezas e limitações, e o triunfo do retorno pode ser meramente sobreviver num mundo caótico, demonstrando a capacidade do protagonista de se adaptar às circunstâncias cambiantes” (NEIMNEH, 2013, p.78-79), senão adversas.

O anti-herói, em obras ditas realistas, ainda é dotado de certo tipo de heroísmo, mas numa escala menor, numa esfera mais circunscrita ao pessoal. Na literatura fantástica em sentido lato, e especialmente na fantasia, o nível pessoal/individual com frequência é confrontado por um obstáculo de proporções maiores e a aventura heroica aparece em moldes diferentes das de Campbell, mesclando a grandeza mítica das velhas lutas do Bem contra o Mal com uma jornada de autodescoberta e engrandecimento na esfera do indivíduo.

Enquanto em obras anteriores é frequente o embate entre o coletivo e o individual e a moral é direcionada de modo a priorizar o coletivo, na figura do anti-herói os contornos desse embate vão se tornando cada vez mais nuançados. Segundo Hunter Burnett, a propósito dos estudos desenvolvidos em 1971 pelo psicólogo estadunidense Lawrence Kohlberg, as pessoas conseguem racionalizar a moralidade em três níveis:

O nível pré-convencional consiste em indivíduos que se comportam de acordo com o que lhes traz mais benefícios. As pessoas nesse nível de moralidade determinam o que é bom ou mau pelo quanto suas necessidades são satisfeitas e, às vezes, as necessidades de terceiros. O segundo nível, onde a maioria da população está, é o convencional. Neste, os indivíduos defendem as regras e leis da comunidade. Pessoas nesse nível identificam-se

com um grupo em especial e defendem e seguem as leis, independentemente de quais sejam. O terceiro e último, que abarca quase todos os anti-heróis, é o nível pós-convencional. Neste, indivíduos pensantes possuem valores e princípios morais existentes separadamente da autoridade da comunidade que os retêm. Esses indivíduos consideram princípios éticos abstratos de certo e errado, e suas decisões resultam de extensões lógicas desses princípios. Eles basicamente conhecem as noções da comunidade de certo e errado, mas se guiam por sua moralidade e valores interiores para tomar uma decisão. Uma pessoa deve passar pelo primeiro nível antes de progredir para o seguinte. (2016, p.2)

Note-se que esses níveis são particularmente interessantes na análise do protagonista de obras de fantasia, pois não raro as regras da comunidade na qual a personagem se insere nos parecem injustas. Às vezes, questionar o *status quo* é a própria missão do herói.

Nesse confronto de morais e regras, não é incomum o anti-herói apresentar traços de comicidade, ora por meio da paródia, ora através de um senso de humor ácido, amargurado, ocasionalmente calcado em autodepreciação. O anti-herói zomba de sua condição, de seu círculo social, das regras às quais está sujeito, da própria impotência em enfrentá-las e de sua insistência nesse sentido (guiada, é claro, por seu compasso moral divergente). Quando não zomba, é comum apresentar resignado.

Nesse contexto, ele perde a faceta de conhecedor máximo dos mistérios da narrativa, passando a ter conhecimentos limitados sobre a trama (mesmo se tiver maior entendimento do mundo sobrenatural do que as demais personagens). Sua possibilidade de

ambivalência, em obras clássicas, converte-se em matéria para as discussões morais que invariavelmente o envolvem.

No mundo anglófono, temos alguns exemplos interessantes, em algum nível, relacionados a Tiago Boanerges, de Eric Novello. O inglês John Constantine, talvez um dos mais icônicos magos anti-heróis da fantasia urbana, precede os demais. Personagem criada como coadjuvante nas HQs da *Saga do Monstro do Pântano* (1983-1987), assinadas por Alan Moore, ganhou uma série própria, *Hellblazer* (1988-2013), roteirizada por Jamie Delano e ilustrada por John Ridgway. Como bem comentam Mattos e Sampaio,

Constantine ostentava o arquétipo típico do anti-herói, sendo um personagem errante, controverso e, na maioria das vezes, politicamente incorreto, visto que seu vício em fumar já lhe rendeu inclusive um câncer no pulmão. Sempre às voltas com demônios e entidades celestiais, *Hellblazer* representava o *looser* norte-americano, destituído de família, emprego e amigos, optando por trabalhar à margem da sociedade, para salvá-la das forças sobrenaturais. (2004, p.160)

De acordo com a supracitada teoria proposta por Kohlberg, Constantine figura no nível pós-convencional de moralidade. Mesmo que suas ações possam ser vistas, em última instância, como tendendo à busca de um controverso e não muito bem delimitado “bem maior”, seu entorno o transforma num pária, pois acaba prejudicando pessoas próximas, em muitos casos de maneira fatal. Não por acaso, “o episódio 1 (1988) da série *Hellblazer* [...] denomina-se *Origens: Pecados Originais*, história que mescla o horror de exorcismos, fantasmas e seres sobrenaturais a um tom de forte ironia e de críticas sociais e políticas” (GUIMARÃES, 2017,

p.353). O exorcista Constantine sempre parece amargurado frente aos perigos enfrentados, dos quais sempre sai um pouco perdedor, mesmo vencendo-os. Assombrado pelos espíritos de outrora amigos (DELANO; RIDGWAY, 1988), aos poucos o leitor descobre que Constantine, direta ou indiretamente, causou-lhes a morte ao enfrentar alguma entidade demoníaca.

Ao mesmo tempo, ele é astucioso o suficiente para contornar os problemas mais imediatos, deixando crises de consciência e discussões morais de lado enquanto salva pessoas ou cidades inteiras de ameaças sobrenaturais. Triunfa sobre as adversidades mais óbvias, sobre o Mal absoluto apresentado, mas se vê rechaçado por entes queridos no processo e acaba por adotar um pessimismo frente ao mundo, ao aparelho corrupto do Estado, de autoridades mágicas ou uma combinação de ambos.

Sua esperteza é tamanha que, ao longo de vários arcos, firma pactos com demônios diferentes em troca de sua alma, para conseguir resolver problemas mais imediatos, e acaba por livrar-se de ambos com a ameaça de causar uma contenda de proporções monumentais no plano sobrenatural. Vence fanáticos religiosos e até mesmo anjos de moral duvidosa, mas de modos impossíveis de caracterizar como heroicos. Por exemplo, entre os números 4 e 9 (este último intitulado *O celestial e o profano*), ele vive um romance com Zed, moça misteriosa fugindo de seu passado. Em dado momento, vimos a saber que seu verdadeiro nome é Mary e foi destinada pela família, em conjunto com alguns religiosos e anjos cuja idoneidade é questionável, a tornar-se mãe de um novo messias. Esse destino, que a moça não aceita, lhe é forçado quando a levam de volta e realizam um tipo de procedimento ritual que a despe de sua vontade.

Para salvá-la desse destino, Constantine, que no momento tem sangue de demônio no organismo por causa de outras aventuras, mas não lhe comunica o fato, a encontra. Desejando se despedir, Zed/Mary mantém com ele relações sexuais às escondidas. A seguir, no momento do ritual que a engravidaria do suposto messias, o anjo constata que ela está “impura”, “maculada” e, por isso, ela se livra do destino. No entanto, ela se ressentida de Constantine no final. Este é apenas um exemplo dos muitos recursos inórtodoxos utilizados pela personagem para triunfar sobre o mal.

Hellblazer também possui forte viés *noir*, tanto pela ambientação quanto pelas temáticas e o tom de abordagem, com o qual Novello muito dialoga.

Outro mago anti-herói bastante representativo é o americano Harry Dresden, narrador-protagonista da série de quinze livros *The Dresden Files* (2000-2018), do americano Jim Butcher (1971). À semelhança de Constantine, é um mago autodeclarado habitando uma metrópole cética. Diferente deste, está sujeito a normas de uma organização superior, o *White Council* [Conselho Branco], que regula a utilização de magia e o tipo de informações autorizadas a serem compartilhadas com pessoas não-mágicas.

Já no primeiro volume da série *Storm Front*, a personagem nos é apresentada como um anti-herói, nos termos descritos por Neimneh acima. Trabalhando num escritório modesto, na maior parte do tempo considerado um charlatão, tem dificuldade de conseguir trabalho para pagar as contas. Sua maior cliente é a detetive e diretora do departamento de Investigações Especiais de Chicago e, na maior parte do tempo, também sua amiga, Karin

Murphy. Embora ela não tenha grande conhecimento sobre a esfera do sobrenatural, sabe que algumas coisas não podem ser explicadas somente pela ciência. Nesses casos, contrata Dresden como consultor.

O fato de Dresden não poder lhe revelar muito sobre a magia e o Conselho Branco, somado ao ceticismo de Karin, apesar de sua mente aberta, costumam atrapalhar bastante o trabalho do mago, tornando suas aventuras bastante rocambolescas, cheias de desencontros. No primeiro livro, a suspeita de misteriosos assassinatos recai justamente sobre Dresden e ele precisa contornar a justiça e uma série de outros problemas para se provar inocente e apanhar o verdadeiro culpado.

Também em *Storm Front* sabemos que Dresden está em maus termos com o Conselho, que o mantém vigiado para não lhe permitir usar seus poderes em desacordo com as normas. Isso por ele ter, uma década antes, matado seu mentor, que pretendia forçá-lo a seguir caminhos de magia negra. Mesmo se tratando de um crime cometido em autodefesa e isso ter ficado comprovado perante a autoridade mágica (BUTCHER, 2000, p.76-77), Dresden ainda é visto com desconfiança por ter utilizado a magia para assassinar alguém.

Um último mago anti-herói a ser mencionado é o inglês Alexander Verus, narrador-protagonista da série homônima de nove livros (2012-2018) do inglês Benedict Jacka (1980). Tanto quanto seu antecessor, Verus está em maus termos com seu respectivo Conselho e também por causa do antigo mentor. No entanto, em seu caso específico, foi ele quem buscou o afastamento por discordar da postura de uma facção poderosa, a dos *dark mages*

[magos sombrios] (da qual seu mentor fazia parte), para quem a incapacidade de se defender é uma falha dos fracos a ser explorada pelos poderosos (JACKA, 2012).

Guardando semelhança tanto com Dresden quanto com Constantine, Verus também tem dificuldade de se relacionar com outras pessoas, preferindo manter-se afastado, e habita uma Londres igualmente cética quanto ao sobrenatural. Sua aprendiz e única amiga relativamente próxima é uma jovem amaldiçoada que, a princípio, não tem domínio consciente sobre seus talentos mágicos. Como Dresden, vê-se arrastado para uma trama contra sua vontade e precisa solucioná-la para manter-se em segurança e proteger sua parceira e os civis não-mágicos ameaçados pelo grande e maligno poder lutando para ser libertado.

Seus métodos são menos inortodoxos do que os de Constantine e seu *status* de anti-herói advém de sua relativa fraqueza frente a inimigos mais poderosos, superada pela inteligência e astúcia, e a vantagem trazida por seu talento mágico (a clarividência). Também na esteira de Constantine e Dresden, às vezes comporta-se como um *trickster*, enganando múltiplos oponentes e escapando deles por pouco.

Ser incompreendido parece uma característica comum a esses magos da fantasia urbana contemporânea. A incompreensão sofrida explica a amargura e o isolamento comum a esses protagonistas e atua de forma a justificar atitudes consideradas inadequadas a um herói tradicional, como, por exemplo, deixar de cumprir uma obrigação que salvaria civis em proveito próprio, caso de Tiago Boanerges.

Cada um a seu próprio modo, eles não se conformam com a reiterada punição, vinda de todos os lados, para seus mínimos impulsos egoísticos, os quais parecem dragá-los sempre mais para o proverbial fundo do poço. Existe um constante conflito entre os eixos do dever e do querer. Nos casos de Dresden e de Verus, sentem-se impelidos pela ética e pelas circunstâncias a resolver situações das quais preferiam manter-se afastados.

Os triunfos de seu fabuloso poder não lhes tornam mais fácil, por exemplo, conseguir um trabalho honesto sempre e pagar as contas. Em geral, acabam em bares sujos ou sarjetas, lamentando seus destinos com álcool e/ ou cigarro, mesmo se de vez em quando obtêm um alívio com algum romance ou o elogio de um superior que não tem poder para reintegrá-los, mas aprecia seus esforços.

Em termos de narrativa, nas aventuras de Dresden e de Verus, as coisas parecem evidentes. Com Dresden, o “lado sujo” da sociedade figura nas múltiplas referências ao eixo dos criminosos, enquanto a autoridade (na figura da polícia) aparece, em geral, de forma euforizada, à maneira bastante superficial dos filmes hollywoodianos centrados no ponto de vista do bom policial em oposição a um vilão. Já Verus traz disforizada a alta sociedade dos *dark mages* que enriquecem à custa de seus poderes e de causar mal aos mais fracos, especialmente numa sequência ocorrida durante uma festa (JACKA, 2012, p.118). No todo, ambas as narrativas se mostram mais maniqueístas, mesmo que seus protagonistas anti-heróis não o sejam integralmente.

Tiago Boanerges, por outro lado, não só constitui um anti-herói como se insere numa narrativa povoada de ambivalências. Todas

as personagens ao seu redor têm algo a esconder (senão dele, do leitor), embora nem sempre seja alguma coisa ruim, contribuindo para um sentimento perene de incerteza e instabilidade, os quais, por sua vez, são reflexos e se refletem no próprio protagonista. Em outras palavras, no romance de Novello, não haveria lugar para um herói típico. Com as fronteiras entre bem e mal esfumadas, só um anti-herói consegue transitar de maneira verossímil.

Assim sendo, apesar de tudo o que os aproxima, cada um desses magos possui inúmeras particularidades e aqui nos interessa especificamente as do anti-herói de Libertà, a São Paulo mágica de Novello.

O MAGO ANTI-HERÓI DE NOVELLO

Tiago Boanerges, protagonista do romance *Amores, Exorcismos e uma Dose de Blues*, insere-se nessa recente tradição do mago anti-herói que vimos discutindo, mas apresenta particularidades oriundas de seu contexto específico.

Como Dresden e Verus, Boanerges também é renegado pelo Conselho que rege as normas de utilização da magia em seu mundo, mas, diferente dos dois primeiros, a explicação para isso se volta contra o protagonista e não contra essa grande figura incorpórea de autoridade. Onde ambos os magos anglófonos haviam, num tempo anterior à narrativa, agido em desacordo com as regras por motivos mais tarde considerados “justos” pelo enunciatório, descobrimos que o do brasileiro deixou de executar sua obrigação em proveito próprio e enfrenta as consequências disso.

Em contraponto, ele também se reaproxima do mago merlinesco, como Verus, por ser uma espécie de mentor para Julia

Yagami, uma jovem necromante, por ele salva em momento anterior ao narrado e quem ajuda a superar traumas no presente narrativo, sendo também ajudado por ela enquanto a ensina. Nesse aspecto, assume facetas do papel do tradicional mago conselheiro, embora de maneira incompleta: onde Merlin, Gandalf e Dumbledore têm praticamente todas as respostas, ou sabem como encontrá-las, o conhecimento de Boanerges transmitido a sua aprendiz é limitado, restringindo-se à esfera do sobrenatural, oriundo de sua experiência e estudos. Ele não possui qualquer domínio sobre a narrativa, não tem como fazer os jogos de revelar e ocultar informações para o caminho a ser trilhado por Julia. Isso, é claro, se deve a seu papel na narrativa: é *ele* o protagonista e *ela* a coadjuvante.

O universo fantástico de Novello é relativamente diferente dos demais analisados aqui, pois não trabalha com o imaginário abraâmico. Nele, existem seres oníricos, pertencentes a outro plano de existência, capazes de “incorporar” em seres humanos no plano dito “material”. Essa espécie de possessão em geral mantém o possuído consciente do que está havendo, para o bem ou para o mal, e pode ser tanto previamente acordada quanto uma invasão. Porém, esses oníricos não têm autorização do Conselho de Hórus para circular livremente no plano dos humanos, mesmo se “convidados” à possessão, pois os prejudicam de várias maneiras quando extrapolam as regras. Daí vem a imagem do “exorcismo”, referenciando a mitologia judaico-cristã, mas dela desligada: o processo liberta o possesso da influência desses oníricos, enviando-os de volta à sua dimensão de origem e livrando a sociedade como um todo dos perigos potenciais causados por sua presença.

Para ilustrar, um desses perigos é uma doença sexualmente transmissível, a morte negra, causada a humanos que mantêm relações sexuais com seres oníricos (através do corpo de um hospedeiro) sem antes terem comido uma fruta capaz de prevenir o contágio.

No entanto, dada a ambientação *noir* do romance, as coisas não são tão duais. Por exemplo, os efeitos da presença de um onírico no corpo são potencialmente afrodisíacos e/ou entorpecentes tanto para o possesso quanto para a pessoa que venha a ter relações sexuais com este, engendrando toda uma indústria clandestina para permitir a presença desses seres incorpóreos em determinados ambientes.

A irresponsabilidade de Boanerges, que vimos a conhecer logo no início do romance, em cena a ser analisada a seguir, é justamente ter se apaixonado (emocional e fisicamente) por uma musa — espécie de onírico que, como suas homônimas gregas, inspira a criatividade humana, mas consome a energia vital do hospedeiro, podendo matá-lo — e deixa de exorcizá-la quando deveria, pondo em risco a vida da cantora Liz, cujo corpo ela possui, e a de todo o mundo, por deixar um onírico tão poderoso livre neste plano. Assim sendo, o individualismo hedonista do anti-herói não só o prejudica, como a terceiros.

Os embates sobrenaturais na obra de Novello possuem o mesmo relevo dos dilemas pessoais do protagonista, entrelaçados pelo fato de que o amplo universo interior da personagem altera o equilíbrio do exterior. Sua escolha individual num momento anterior à narrativa cria a problemática maior a ser enfrentada no nível coletivo.

Boanerges não se pretende correto, ao contrário dos outros anti-heróis acima analisados; sua própria bússola moral indica o quão errônea foi sua atitude. Ainda assim, ele se deixa guiar pelo impulso lascivo (e afetivo) despertado pela musa. Nesse aspecto, talvez, retome algumas versões de Merlin, nas quais é seduzido pela Dama do Lago, Nimue (ou Vivienne, como ficou conhecida a partir de reinterpretações francesas).

Desde o início, temos indícios da dubiedade de Tiago Boanerges, embora, como é ele o protagonista e o narrador se focaliza no mais das vezes em seu ponto de vista, não se suspeite de sua idoneidade. Para demonstrar como isso se dá, em nossa análise nos ateremos a uma cena específica, por crê-la muito representativa da atmosfera e do conteúdo do romance. Ela se inicia da seguinte forma: “[Tiago] iria se encontrar com o antigo supervisor pela primeira vez desde que o Conselho de Hórus o afastara há três longos anos por *violar as normas em uma missão*. Queria causar uma boa impressão, mostrar que estava muito bem sem o apoio deles, obrigado” (NOVELLO, 2014, p.10 — grifos nossos).

No trecho, apesar de o leitor ainda não saber ao certo quais as dimensões do poder do Conselho de Hórus e qual a realidade política dessa São Paulo alternativa, apreendemos algumas coisas: o protagonista está se encontrando com um antigo chefe, de um trabalho do qual fora afastado contra sua vontade por ter cometido um erro. Não qualquer tipo de erro: havia violado as normas. Conforme já mencionado, não estar em bons termos com o corpo de autoridade mágica parece ser uma característica comum ao mago anti-herói; Dresden não está (BUTCHER, 2000, p.23), nem Verus (JACKA, 2012, p.9). No entanto, em ambos os casos, a contenda é

antiga — por volta de uma década ou um pouco menos — e parece-nos justificada.

No caso de Boanerges, o hiato é menor (“três longos anos”), mas parece estender-se na percepção da personagem, como o uso do adjetivo “longos” dá a entender. Tal distensão temporal pode ser indício tanto de culpa e arrependimento quanto das dificuldades financeiras pelas quais andou passando sem o emprego. Como se nota, oposição entre o eixo do fantástico, tipicamente associado à figura do mago, e o extremo cotidiano das narrativas realistas, exemplificado pela necessidade de dinheiro, leva a figura a perder um pouco de sua esfera altiva — inegável nos herdeiros dos magos tradicionais, como Gandalf e Dumbledore — e a ganhar uma face humanizada.

Novello também utiliza a ambientação para trabalhar a passagem do tempo e, com isso, demonstrar a situação de seu protagonista. Numa narrativa mais insinuante do que didática, acompanhamos o olhar da personagem e percebemos seu estado passional. Por exemplo:

Era lá [na Drinqueria Blues] que Tiago costumava afogar as mágoas a cada serviço ou romance frustrado que tirasse o seu sossego. Pelo menos tinha sido assim antes de ser enxotado pelo Conselho de Hórus. Não que o dono do bar se importasse com a sua situação no trabalho, mas se importava com a falta de dinheiro, e o que foi um incentivo nas primeiras semanas logo se tornou uma conversinha na sala dos fundos para avisar que o “põe na conta” havia terminado. (NOVELLO, 2014, p.12)

Na passagem, temos indícios de um aspecto durativo do tempo, bruscamente interrompido, que em poucas palavras constrói toda

uma relação entre Boanerges, a Drinqueria Blues e seu dono: o mago já teve diversos serviços e romances frustrados e nem todos tiraram seu sossego a ponto de precisar “afogar as mágoas”; o dono do bar o conhecia bem, provavelmente chegando a nutrir por ele certo grau de afeição, do contrário não o “incentivaria” após a perda do emprego, inclusive arcando com algum prejuízo, insinuado pela menção à “conversinha na sala dos fundos”. Além disso, o termo “enxotado” usado para se referir à sua demissão do Conselho de Hórus reflete amargura e rancor, talvez até mesmo indignação. Essa ideia é especialmente interessante por construir uma protagonista complexa, com uma psique bastante humana: sabemos que ele violou alguma regra em uma missão, embora ainda não tenhamos sido informados de qual, e isso resultou na demissão. Ainda assim, o mago dá sinais de sentir-se injustiçado por seus antigos empregadores.

Toda essa ambivalência une-se a um forte apelo musical (o livro é inteiro permeado por uma trilha sonora de *blues*, ora referenciada através de trechos de letras de músicas, ora mencionada de passagem) e à descrição de alguns ambientes para criar uma atmosfera *noir*. Segundo Marilu Oliveira,

Credita-se o nome ‘romance *noir*’ aos livros de crimes editados com esse detalhe [capas pretas], enquanto outros alegam que tal se devia à atmosfera dos relatos, à paisagem sombria, noturna, à violência, com jogos de claro/escuro, levando à sensação de claustrofobia, desespero, nihilismo. [...]

Mesmo que as coisas se resolvam, fica um travo amargo, como aquele deixado pela bebida e pelo cigarro na boca do *private eye* [detetive particular]

que, sempre em ação, saindo de um escritório na maioria das vezes decadente, vai lidar com o provável, pois não há mais certezas, na cidade grande perigosa. Ele é um *loner* [solitário] que vagueia num mundo de sombras, um *voyeur* à espreita de crimes e criminosos.

[...] o investigador privado tem sua solidão duplicada pelo sentimento de abandono, pois, sem amigos, não tem a quem recorrer, trabalhando sozinho. Entretanto não desiste, pois é um *hard boiled* [durão e cínico]. (2010, p.6)

Boa parte dessas características são encontradas nas narrativas dos magos anti-heróis, todas elas também passíveis de serem lidas pela chave da literatura policial em uma hibridização com as categorias do fantástico, mas em nenhuma tanto quanto no romance de Novello. Não só pelo viés investigativo quanto pelo clima noturno e por vezes claustrofóbico, aliado à solidão e à já mencionada amargura.

Para melhor exemplificar, voltamos ao cenário onde ocorre o primeiro diálogo entre o protagonista e seu outrora supervisor, que se vê praticamente forçado a recontratá-lo para acompanhar um novo caso, derivado dos acontecimentos que culminaram na demissão de Boanerges, pois ninguém mais dispõe de suas especificidades.

Tiago Boanerges parou um instante para verificar se estava no lugar certo. Antes discreta, a porta agora contava com um letreiro luminoso. Um brutamente com implante no olho esquerdo, uma espécie de monóculo de lente vermelha, repousava em um banco com a cara sonolenta. De terno preto completo, parecia um segurança engomadinho de shopping, mas o cão de três cabeças estampado em seu uniforme indicava um trabalho diferente.

[...] Fazia pelo menos um ano que não colocava os pés na Drinqueria. O vigilante e o leteiro não foram as únicas mudanças do período de reforma. O ambiente ganhara nova demão de tinta, com luminárias e contornos coloridos para o bar. As pilastras contavam agora com fotos e notícias sobre o mundo do blues misturadas a imagens da década de 1950. As cadeiras e os sofás recostados à parede tinham recebido um estofado preto e, mesmo em um dia de baixo movimento como aquele, havia mais de um funcionário disponível no salão, uma raridade nos velhos tempos. Pelo visto, cortar frequentadores sem grana trouxe bons resultados. (NOVELLO, 2014, p.12-13)

Nota-se já de saída o mesmo tom amargurado que permeia todo este início de narrativa. A descrição do ambiente contribui para o clima *noir* e reforça a análise anterior da relação estreita entre o protagonista e o bar. O hiato de um ano, apesar de consideravelmente menor do que o tempo desde a demissão de Boanerges, foi suficiente para alterar consideravelmente o lugar, e para melhor. Através dos olhos do protagonista, contrastando o passado e o presente, vemos um outrora bar decadente prosperar, enquanto a vida do observador piorou em muitos aspectos e ficou estagnada em outros tantos.

Não é forçoso presumir que o mago se sentisse em casa anteriormente e, nessa Drinqueria mudada, sintasse deslocado. “Segurança engomadinho de shopping” possui um tom pejorativo, enquanto, no final da citação a menção aos “velhos tempos”, costumeiramente euforizada, é seguida da crua constatação: “Pelo visto, cortar frequentadores sem grana trouxe bons resultados”. Boanerges *sabe* que as mudanças efetivadas sinalizam um progresso,

porém, como tal progresso não se reflete em sua própria vida, marca-se a sensação de estranheza e falta de familiaridade, eivada de amargura e até certa inveja. Onde antes havia esperado encontrar um território conhecido, vê outro sinal de sua ruína pessoal.

Porém, o encontro com o antigo supervisor, Marcos Sardenha, é uma oportunidade de reaver alguma coisa de sua vida anterior. Ocorre um conflito entre seu orgulho ferido e a esperança que não quer alimentar, reforçado pelo embate entre a consciência de ter agido errado e o senso — orgulhoso — de haver sido injustiçado por seus superiores. Até então, o leitor ainda não foi informado de qual foi sua falha e, portanto, não tem como julgar o caso; apenas acompanha o progresso da discussão pelos sentimentos e digressões do protagonista.

O reencontro transcorre com uma falsa civilidade, a princípio, e uma hostilidade refreada de ambas as partes:

“Pelo que pesquisei antes de vir, esperava encontrá-lo debilitado”, disse Marcos Sardenha, rompendo o silêncio. Era um agente de campo bem-sucedido que havia alcançado em poucos anos o cargo de supervisor e não demoraria muito a se tornar o chefe da divisão. [...] Tiago não conseguiu disfarçar o desagrado. Pensou por um instante se seria esse o motivo da escolha da Drinqueria Blues como local de conversa, evitar que precisasse se deslocar para longe de casa, arrastando seus problemas e enfermidades. Um toque de piedade para disfarçar o desinteresse pós-julgamento.

“Me cuido como posso”, respondeu, apesar de saber aonde ele queria chegar. Sentir-se bem diante do homem que o havia comunicado de sua expulsão estava sendo uma tarefa mais complicada do que previra.

“Depois que deixou o Conselho, ouvi boatos de que sua saúde não andava bem.”

“Vamos deixar os eufemismos de lado. Eu não sei porque quis, fui afastado por vocês, e conheço os boatos. Depender do Entremundos para sobreviver pode não ter me deixado rico, mas fique certo de que estou bem informado.”

Apesar de não ter ideia do motivo de estar aqui, pensou. E pelo sorriso de canto de rosto de Marcos, tinham pensado o mesmo.

“A maioria dos magos não assumiria em voz alta suas atividades na cidade entre os reflexos.”

“Como bem sabe, não sou homem de esconder meus atos.”

“O que sempre fez de você um de meus favoritos. Apenas se acalme, não vim aqui para discutir. Muito pelo contrário, quero reparar erros antigos que foram cometidos contra a minha vontade”, disse ele, repousando o charuto no cinzeiro. (NOVELLO, 2014, p.14-15)

Observamos um intenso jogo entre o dito e o não-dito. Ambos conhecem algo que ainda não é revelado ao leitor, mas a tensão permeando a interação se faz notar. A pausa ao final do trecho, que abrirá espaço para as digressões do protagonista, serve para pontuar esse clima, além de surpreender pelo teor da fala do supervisor. Ele, afinal, se exime da “culpa” da demissão do mago exorcista e abre uma deixa com um tom amigável. Ao enunciatório são deixados fragmentos de informações: Tiago Boanerges possui problemas de conhecimento público, enfrentou um julgamento, é vítima de boatos sobre sua saúde, provém o próprio sustento com atividades provavelmente ilícitas num lugar chamado Entremundos.

Assinalando novamente a ambientação *noir* do romance, justamente a confissão dessas atividades é o que conquista a declarada benevolência do interlocutor, mostrada com “o que sempre fez de você um de meus favoritos”. A alegada transparência de Boanerges, quer aja em acordo quer em desacordo com as normas do Conselho, torna-o, de certa forma, confiável. Isso, é claro, está dito por Sardinha, cujos verdadeiros propósitos nem o protagonista nem o enunciatário conhecem, de modo a suscitar uma dúvida: a trégua é de fato fruto de um arrependimento ou é um artifício?

O parágrafo seguinte à pausa explícita o conflito interno do protagonista:

À espera de uma pausa estratégica, a garçonete se aproximou e deixou o copo de Bourbon. Tiago balbuciou um obrigado e agradeceu em silêncio pela interrupção. Fechou os olhos, se deliciou com o aroma adocicado e demorou a dar o primeiro gole. Sentiu com satisfação o calor voltar ao corpo e repassou na cabeça o motivo de estar ali engolindo o orgulho, a esperança carregada no fundo do bolso. Se havia uma chance de voltar ao Conselho de Hórus, não a desperdiçaria. (NOVELLO, 2014, p.15)

No fim, Tiago Boanerges é um sujeito passional, cujo estado se mantém em suspense no frágil equilíbrio entre duas paixões igualmente norteadoras de suas ações: o orgulho e a esperança. Apesar de se tratar de um diálogo num bar, cena bem corriqueira em vários tipos de romance, sobretudo os de ambientação *noir*, e de ainda não sabermos exatamente por que o representante do Conselho de Hórus procurou o protagonista — nem mesmo o que

gerou tamanho impasse —, a sensação de tensão, de haver muito em jogo, acompanha todo o episódio.

Mais à frente, revela-se que o personagem Marcos Sardenha desejava *de fato* inteirar-se do estado de saúde de Boanerges, quando vimos a saber quais eram os rumores acerca do mago exorcista. Embora o supervisor não os mencione de modo direto, provoca uma forte reação em seu interlocutor, como trecho abaixo:

“Está até mais gordinho do que da última vez que nos vimos.”

“Sem gozação com a minha cara.”

“E por que acha que estou brincando? Saí do escritório imaginando o pior. Achei que encontraria um exorcista cadavérico, à beira da morte. Vê-lo assim é uma grata surpresa.”

As memórias sinestésicas voltaram com força. A sensação de coceira enquanto tentava dormir, os órgãos dilatados disputando espaço uns com os outros. O mundo se turvou ao redor de Tiago, borrando a imagem do supervisor como um esguicho de aguarrás numa tela impressionista. Por pouco, não apagou na frente dele. (NOVELLO, 2014, p.16)

Esse parágrafo será explicado em fragmentos ao longo da narrativa, mas já na página seguinte, quando Boanerges vai ao banheiro para se recompor, fica claro que os boatos referidos desde o início do diálogo entre os dois aludem à possibilidade de Boanerges haver contraído a morte negra. De fato, foi esse o caso, como as “memórias sinestésicas” sugerem e as digressões posteriores do mago confirmam. Sardenha, ao encontrá-lo saudável julga “uma grata surpresa” porque a doença, fatal, não tem cura

e, assim sendo, leva-o a crer que os boatos antes referidos não tinham fundamento. No entanto, Boanerges só sobreviveu por ter travado uma espécie de pacto com um ser onírico, que, em troca, pediu seu coração (literalmente), substituindo-o por um feito de fumaça, a “matéria” de alguns dos seres desse plano. Os termos, condições e consequências dessa troca não são todos explicitados; apenas permitem ao protagonista transitar com alguma altivez e dignidade, apesar da vergonha pública de seu fracasso.

Fazer um pacto para se livrar de um mal imediato não é uma novidade de Novello; remete-nos de volta a Constantine e também a Dresden, em menor escala, cujas barganhas às vezes são custosas. Por exemplo, em troca do favor de um demônio, ele lhe diz um de seus nomes. No universo da série *The Dresden Files*, saber o nome completo de qualquer ser segundo pronunciado por seu dono é o modo de asseverar poder sobre ele, possibilitando compeli-lo a agir contra a própria vontade (recurso recorrente em diversas obras de fantasia, como no recente *Ciclo da Herança*, de Christopher Paolini).

Voltando à obra em análise, o clima *noir* não abandona a conversa por um momento sequer e nas pausas do diálogo isso se manifesta de maneira mais explícita. Por exemplo: “Marcos bateu a cinza do charuto e tragou. Soprou a fumaça para o lado, fingindo se importar [que o charuto incomodava Boanerges]. Seus olhos se demoraram mais um tempo na mesa dos fundos antes de reencontrarem os de Tiago. Mesmo com a aura de autoridade recomposta, deixava transparecer alguma tensão” (NOVELLO, 2014, p.18). A postura de autoridade do supervisor e a série de coisas não ditas que se entrevê na referida “tensão”, logo após a reação do mago a seu passado com a morte negra, prolonga a interação

entre os dois no bar, com a música tocando, e acumula-se ao efeito de emergência. O fato de Sardenha estar obviamente contrafeito em contatar Boanerges, mas a evidente necessidade de fazê-lo, contribui para aumentar a curiosidade do protagonista e, com isso, a do enunciatário.

O charuto de Sardenha empresta à cena algo mais da plasticidade *noir*, por conter, a um só tempo, a aura de determinada autoridade aristocrática de outros tempos — ao mesmo tempo, passível de ser vista como anacrônica e decadente — e certa alusão ao submundo dos chefões do crime, também remetendo a outra época, o que bem condiz com o *blues* e o os anos 1950 evocados pela ambientação do bar. Também ele é uma personagem dúbia, mas não mal-intencionada, como ao final descobriremos.

Após toda a construção da tensão, a cena enfim desemboca na revelação do motivo de o supervisor haver procurado Boanerges: a musa voltou. O julgamento aludido de passagem foi o enfrentado por Boanerges após ter escolhido não a exorcizar da cantora Liz, mantendo-a no plano material, o que culminou com a morte de um civil. Apaixonado pela musa, manteve com ela um relacionamento, do qual resultou sua contração da morte negra.

Diante da notícia do retorno da musa,

Tiago ficou sem ação. Estava pasmo e, de certo modo, feliz. O motivo de sua desgraça tinha voltado e ele estava sorrindo na frente do supervisor que lhe expulsara por falhar diante dela. Tratou de esconder os dentes e franzir a testa. Conforme o bom senso retornou, a simulação deu lugar a um sentimento real. A musa era perigosa e ele sabia disso melhor do que ninguém, por mais que seu

coração inexistente dissesse o inverso (NOVELLO, 2014, p.18-19).

O clássico conflito entre razão e emoção apresenta-se. Por um lado, o mago tem consciência de, por causa da entidade, ter perdido o emprego, quase sofrido uma morte dolorosa, posto em risco a segurança de Liz e dos humanos em geral. Por outro, uma parte de si acredita ter sido amado pela musa e, isso associado à lembrança do prazer físico inigualado pelas experiências meramente humanas, alimenta uma esperança de fruição que ele sabe ser inadequada e, mesmo se possível, não prolongável. Além do embate de cunho individual, outro se sobrepõe, e este sim é externalizado por Boanerges: a oportunidade de redenção, de provar-se digno de voltar às boas graças do Conselho de Hórus — e, por consequência, resolver sua vida financeira.

O trabalho ofertado não é exorcizar a musa — nisso Boanerges já falhou antes e seu supervisor não deseja lhe dar a oportunidade de fazê-lo novamente (NOVELLO, 2014, p.20) —, mas apenas monitorar Liz para o caso de a entidade tentar possuí-la outra vez. Isso suscita novos sentimentos conflitantes, segundo se pode depreender do trecho abaixo:

Se não conseguia resistir ao prazer de um gole de Bourbon, como se manteria longe da musa? Da sua musa! Se tivesse um mínimo de bom senso, diria não e iria embora. Aquele problema não mais lhe pertencia. [...] Tiago reavaliou a situação. Por mais que houvesse agido de forma errada com Liz no passado, era de fato a melhor opção para monitorá-la. Havia acompanhado todos os estágios de possessão, conseguiria identificá-los de olhos fechados dessa vez. E mais importante: devia isso

a ela. Aproveitaria a chance para se redimir e a protegeria caso a musa fizesse uma nova investida. Com sorte, seria apenas uma visita de rotina, uma retomada de convivência. Marcos estava certo, eles mereciam uma segunda chance. (NOVELLO, 2014, p.21-22)

O resto da narrativa será permeado por suas tentativas de reaproximação, investigações paralelas que deságuam na chegada da musa e sua vingança por ter sido banida, e a superação das capacidades tanto afetivas quanto mágicas de Boanerges. Com isso, na trama principal, Tiago é anti-herói, principalmente pela sua intensa humanização e vulnerabilidade diante da exploração de sua humanidade (física e psicológica) pelo ser onírico referido como “sua musa”. A humanidade figura como fragilidade frente ao poder onírico da musa.

O processo de sua redenção também é um desvelar das fragilidades da instituição do Conselho de Hórus, do equilíbrio delicado com o Entremundos (espécie de entrelugar ou não-lugar, onde diferentes realidades se acessam), além de um enaltecimento de sua humanidade. A mesma vulnerabilidade emocional que nubla seu julgamento no episódio de seu fracasso o leva a enfrentar e vencer a musa e, num final bastante agridoce, a compreender que resquícios dela ainda habitavam Liz, com quem havia conseguido voltar a estabelecer um novo relacionamento e a exorcizar a entidade incorpórea de vez.

A vitória que lhe devolve o trabalho (NOVELLO, 2014, p.329) também o destrói psicologicamente. É interessante notar como o conflito se resolve integralmente na psique do protagonista: após um embate de proporções grandiosas, aos moldes do modo

narrativo da fantasia, no qual enfim exorciza a musa (p.315-327), Boanerges parece ter alcançado um estado de graça com Liz, no capítulo final bastante doméstico com ares de epílogo (p.328-331).

Num contexto romantizado, ele percebe que a amante ainda guarda parte da musa em si. Ela tenta seduzi-lo de modo sutil, mais afetivo do que sexual, e ele, sempre apontando a dificuldade de não se deixar levar por suas próprias vontades, a exorciza. O embate entre o dever e o querer, entre egoísmo e altruísmo, acontece somente na esfera íntima da personagem; não há nova batalha.

Nesse momento, a solução é um prolongamento da dor e da frustração. No caso de Boanerges, um final vitorioso constitui uma impossibilidade, pois o sucesso em um aspecto determina, obrigatoriamente, o fracasso em outro. O moralmente correto e sua vontade individual se contrapõem e é seu compasso moral que decide a disputa. Ainda assim, em algum nível sua vontade é bipartida, visto existir o desejo, prevalecente, de fazer o certo, ou a conclusão teria sido outra.

Com isso, fica marcado o quanto, apesar de encontrar identidade com outros magos anti-heróis do gênero, o protagonista de Novello apresenta-se de modo muito particular, numa narrativa na qual suas peripécias são fruto e motor da subjetividade do sujeito em relação a si mesmo e ao mundo, misturando desordens de natureza pessoal e elevando-as ao nível das grandes batalhas épicas da fantasia contemporânea.

REFERÊNCIAS

BURNETT, Hunter A. (2016). *An exploration of the anti-hero from past in two cultures: American and Japanese*. San Marcos (Texas): Texas State University (Honors Thesis). In <https://digital.library.txstate.edu/bitstream/handle/10877/6079/BurnettHunter.pdf?sequence=1> Acesso em 18.Mai.2018.

BUTCHER, Jim (2000). *Storm Front (The Dresden Files — Book 1)*. Nova York: Roc Books.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Adail Ubirajara Sobral (Trad.). São Paulo: Pensamento.

CAMPOS, Brielle (2016). *Hybrid Genre and Character Representation: Noir, Fantasy, and Fantasy Noir in Constantine, Pushing Daisies, and The Dresden Files*. Youngstown (Ohio): Youngstown State University, (Dissertação). In https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=ysu1464790300&disposition=inline Acesso em 19.Mai.2018.

DELLANO, Jamie; RIDGWAY, John (1988). *A feast of friends*. Nova York: Vertigo.

GINZBURG, C. (2012). *História Noturna: Decifrando o Sabá*. N. Moulin (Trad.). São Paulo: Cia de Bolso.

GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte (2017). “A luciferian transposition of Hellblazer/Constantine: From comic book to film”. *Fronteiras*, 19(3), 351-362. In <http://www.revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/fem.2017.193.07/6362>Acesso em 19.Mai.2018.

JACKA, Benedict (2012). *Fated (Alex Verus — Book 1)*. Londres: Hachette UK.

KADİROĞLU, Murat (2012). “A Genealogy of Anti-hero”. *Ankara University DTCF Journal (Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi)*, 52, 1-18. In https://www.academia.edu/28461479/A_GENEALOGY_OF_ANTIHERO Acesso em 18.Mai.2018.

MATANGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Enéias (2018). *Fantástico brasileiro: o insólito literário do Romantismo ao Fantasismo*. Curitiba: Arte e Letra.

MATTOS, Leonardo Martinelli de Campos; SAMPAIO, Rafael Cardoso (2004). *A evolução do mito do herói dos quadrinhos*. Juiz de Fora: UFJF; FACOM, (Monografia). In <http://www.ufjf.br/facom/files/2013/04/LeonardoMattoseRafaelSampaio.pdf> Acesso em 02.Jun.2018.

NEIMNEH, Shadi (2013). "The Anti-Hero in Modernist Fiction: From Irony to Cultural Renewal". *Mosaic*, 46(4), 75-90. In <https://pdfs.semanticscholar.org/c382/4f92d090386395446d992f608b0ebecfc2f3.pdf> Acesso em 19.Mai.2018.

NOVELLO, Eric (2014). *Exorcismos, Amores e uma Dose de Blues*. Belo Horizonte: Gutenberg.

OLIVEIRA, Marilu Martens (2010). "Sobre crimes, mulheres fatais e investigadores: do romance *noir* ao filme *neo-noir*, um longo percurso". *Diálogo e Interação*, 2(10). Cornélio Procópio (PR): Faculdade Cristo Rei, p.1-11. In <http://www.faccrei.edu.br/wp-content/uploads/2016/10/diartigos36.pdf> Acesso em 02.Jun.2018.

PEREIRA, Rita de Cássia Mendes; MATIAS, Kamilla Dantas (2013). "De mago, profeta e louco... Merlin na historiografia e na literatura dos séculos XII e XIII". *Brathair*, XIII (2), 63-82. In <http://ppg.revistas.uema.br/index.php/brathair/article/view/843/696> Acesso em 16.Mai.2018.

REDONDO, Paloma Galán (2007). "Los orígenes merlinescos de Gandalf". In: *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, XII. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, p.149-160. In <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-orgenes-merlinescos-de-gandalf-0/>. Acesso em 17.Mai.2018.

RINALDI, Azzurra (2016). "A sobrevida de Merlin: da Idade Média à contemporaneidade". *Literatura em Debate*, 10(19), 4-17. In <http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/2491/2192> Acesso em 16.Mai.2018.

SPRENGER, Jacob; KRAMER, Heinrich (2011). *The Hammer of Witches [Malleus Maleficarum]*. Christopher S. Mackay (Trad.). Cambridge: Cambridge University Press.

STAINLE, Stéfano (2016). *Gandalf: a linha na agulha de Tolkien*. Araraquara (SP): Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho (UNESP), (Dissertação). In https://alsafi.ead.unesp.br/bitstream/handle/11449/141473/stainle_e_me_arafcl.pdf?sequence=3&isAllowed=y Acesso em 19.Mai.2018.

TOLKIEN, J.R.R. (2001). *O Senhor dos Anéis*. Lenita Esteves (Trad.). São Paulo: Martins Fontes.

13

FANTASIA MATERIALISTA EM ORDEM VERMELHA: FILHOS DA DEGRADAÇÃO

George Augusto do Amaral (USP)

Recebido em 25 jun 2018.
Aprovado em 27 ago 2018.

George Augusto do Amaral é Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo – USP. Dissertação de Mestrado: *Novo estranhamento e consciência política: gêneros literários em Perdido Street Station*, de China Miéville, 2017. É Membro do Conselho Editorial da *Revista Fantástica 451*. Áreas de interesse: Teoria Literária; Literatura Fantástica; Crítica Materialista; Psicanálise. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0859433264539531>. Website: <http://www.georgeamaral.com.br>. E-mail: georgeamaral@gmail.com

Resumo: Neste artigo busco analisar o romance *Ordem Vermelha: Filhos da Degradação* a partir de uma perspectiva da crítica materialista, defendendo que, tanto em relação à forma quanto ao conteúdo, a obra rompe com as características de uma Fantasia literária clássica, aproximando-se do que Fredric Jameson classifica como Fantasia Materialista. Além disso, abordo a maneira como o romance se encaixa no pressuposto de um tipo de arte de cunho político e pedagógico produzida em um contexto pós-moderno, no qual questões espaciais se sobrepõem às temporais, traçando um mapeamento cognitivo da realidade pelo viés do fantástico. Por fim, busco refletir a respeito das metanarrativas, tema elaborado dentro da história do

romance, mostrando que o autor não desqualifica a validade dessas narrativas mestras, mas reflete e alerta a respeito da importância da consciência social como caminho para a apreensão das contradições e ideologias que nos cercam.

Palavras-Chave: Fantasia; Crítica Materialista; Metanarrativas; Marxismo.

Abstract: In this article I seek to analyse the novel *Ordem Vermelha: Filhos da Degradação* from the perspective of the materialist criticism, arguing that, in relation to both form and content, the novel goes beyond the characteristics of a classical literary fantasy, approaching what Fredric Jameson defines as a Materialist Fantasy. In addition, I discuss the way in which the novel fits into the model of a political and pedagogical art produced in a postmodern context, in which spatiality overlaps temporality, developing a cognitive mapping of our reality in fantastic tones and tropes. Finally, I approach the subject of master narratives, which is one of the themes within the story of the novel, showing that the author does not disqualify the relevance of master narratives, but reflects and warns about the importance of social consciousness in order to perceive the contradictions and ideologies that surround us.

Keywords: Fantasy; Materialist Criticism; Master Narratives; Marxism.

Nos últimos anos, a quantidade de romances publicados dentro do macrogênero ou modo Fantástico e suas diversas categorias ou subgêneros, como a Fantasia, Ficção Científica e o Horror, cresceu exponencialmente ao redor do mundo, e o Brasil tem acompanhado essa tendência, com novas obras surgindo a cada ano. *Ordem Vermelha: Filhos da Degradação* (2017), de Felipe Castilho, faz parte dessa nova onda de romances brasileiros dedicados ao Fantástico, mais especificamente à Fantasia.

Defendo neste estudo que, devido às temáticas abordadas e a certas características formais da narrativa, o romance subverte as convenções da Fantasia clássica – chamada muitas vezes de Alta Fantasia –, por desenvolver conteúdo que promove reflexão e crítica social, aproximando-se do que Fredric Jameson (2012, p.280) classifica como Fantasia Materialista.

No que tange à Fantasia clássica, Brian Attebery, pesquisador desse gênero literário, considera que *O Senhor dos Anéis* (1954-1955), de J. R. R. Tolkien, é o modelo mental que melhor representa esse tipo de narrativa, uma vez que alcançou tamanho reconhecimento e difusão ao longo dos anos, que histórias dentro das mesmas chaves temáticas e formais passaram a ser produzidas incessantemente (ATTEBERY, 1992, p.14). A partir desse pensamento, Attebery elenca três características principais que a Fantasia deve possuir para se distinguir de outros gêneros e, ao mesmo tempo, manter-se fiel à tradição de *O Senhor dos Anéis*: a) trabalhar com conteúdo considerado como impossível, ou que viole radicalmente as convenções do que o autor entende por realidade objetiva; b) ter uma estrutura de enredo fechada, na qual uma resolução final é apresentada para um problema prévio, remetendo ao ciclo da jornada do herói mítico¹; e c) propiciar ao leitor a experiência subjetiva de contato com um sublime maravilhoso, de tendência religiosa e consolatória, que promova a percepção de que a realidade, especialmente a natureza, traz completude e sentido (ATTEBERY, 1992, p.14-16).

1 Attebery remete à morfologia dos contos de fadas descrita por Vladimir Propp: “uma jornada cíclica ao mundo maravilhoso, completa a provação do herói, o cruzamento de um limiar, assistência sobrenatural, confronto, fuga e o estabelecimento de uma nova ordem no mundo natal” (1992, p.15, tradução nossa). Joseph Campbell explorou em detalhe a narrativa do herói mítico em seu livro *O Herói de Mil Faces*, São Paulo: Pensamento, 2007.

Por mais problemática e conservadora que essa definição de Attebery possa parecer – e mais ainda o fato de que o autor defenda a última característica como positiva, propondo que a Fantasia se afaste de estranhamentos que promovem visões críticas da realidade –, de fato essa é uma visão da Fantasia que perdurou por décadas e propiciou um afastamento da crítica literária, especialmente dos teóricos de correntes marxistas, como Darko Suvin, que considerava o gênero como uma sublitteratura escapista e de mistificação (1979, p.8-9).

Jameson (2005, p.58-63), por sua vez, entende que essa Fantasia moderna derivada de Tolkien possui mais afinidade com conteúdo medieval do que com produções renascentistas, sendo uma forma não-histórica e nostálgica de viés religioso. Ele elenca duas características principais: a) a organização em torno de uma ética binária entre bem e mal derivada da tradição cristã, representada muitas vezes por uma oposição infantil entre heróis e vilões; e b) o papel fundamental atribuído à magia:

O imaginário medieval da Fantasia moderna parece estar principalmente organizado em torno da onipresença da magia, e comprometido com a busca de poder pelos grandes magos em sua reencenação própria da luta cósmica entre Bem e Mal, a qual [...] expressa as ideologias aristocráticas da estética medieval. (2005, p.63)

Ordem Vermelha, se observado superficialmente, pode ser classificado como parte desse tipo de Alta Fantasia de tendência regressiva e medieval, na medida em que retrata um universo ficcional que não faz nenhuma referência direta ao mundo real, com locais, espécies inteligentes e sociedades imaginárias, em um

contexto pré-industrial e repleto de criaturas de aspecto fantástico. Também não aparece na obra, mesmo que negativamente, a presença ou referência a uma sociedade moderna, como é comum em histórias de viagens espaciais ou temporais, no qual um personagem visita um local pré-moderno, mas seu ponto de partida está em sociedades avançadas. Além disso, há no cenário de *Ordem Vermelha* heróis com capas e espadas, monstros e raças diferentes dos humanos, como anões e silfos, o que remete ao conteúdo das obras inspiradas em *O Senhor dos Anéis*. É possível também identificar a estrutura de jornadas heroicas, especialmente nas buscas de Aelian e Raazi, personagens principais do romance.

Por outro lado, como aprofundarei ao longo deste artigo, o aspecto consolatório e conservador proposto por Attebery não está presente no romance. Além disso, a dicotomia tradicional entre bem e mal observada por Jameson, derivada de visões de mundo típicas de vertentes religiosas, não aparece em *Ordem Vermelha*, que se aprofunda em reflexões a respeito das disposições éticas e morais dos personagens. Ainda que animais e seres de cunho fantástico existam nesse cenário, a magia, frequentemente fator decisivo enquanto dispositivo narrativo que leva à superação das forças inimigas e ao despertar de potencialidades divinas nos protagonistas, no romance de Castilho aparece muito timidamente, ou mesmo está ausente se considerarmos certos efeitos pelo viés da biologia e química.

A partir dessas considerações, defendo neste artigo que, tanto em relação à forma quanto ao conteúdo, *Ordem Vermelha* rompe com as características de uma Fantasia literária e heroica clássica, ou Alta Fantasia, aproximando-se do que Fredric Jameson classifica

como Fantasia Materialista. Além disso, abordo a maneira com que o romance se encaixa no pressuposto de um tipo de arte de cunho político e pedagógico produzida em um contexto pós-moderno, no qual questões espaciais se sobrepõem às temporais, traçando um mapeamento cognitivo da realidade pelo viés do fantástico.

Por fim, busco refletir a respeito da questão das metanarrativas, tema desenvolvido durante a história do romance, na tentativa de demonstrar que o autor não busca desqualificar a validade dessas narrativas mestras, mas refletir e alertar a respeito da importância da consciência social e histórica enquanto condição indispensável para a apreensão das contradições e ideologias que nos cercam, possibilitando a transformação da sociedade.

FANTASIA MATERIALISTA

Ordem Vermelha tem como cenário Untherak, uma cidade-estado sob regime totalitário e teocrático, no qual a governante é considerada pelo povo como sua deusa única, supostamente surgida misticamente a partir da morte de deuses antigos, há mais de mil anos.

Diversas raças humanoides e inteligentes habitam a cidade: humanos, kaorshs, gigantes, anões e sinfos. Cada uma possui diferentes características, como a capacidade dos kaorshs de mudar a cor da pele como um camaleão, ou a expectativa curta de vida dos sinfos, de apenas treze anos. Todas as raças apresentam ampla gama de tons de pele original, assim como os humanos do mundo real.

Untherak se localiza na intersecção entre um pântano, um deserto e uma montanha solitária. Toda essa área externa é

chamada de Degradação, pois acredita-se que não exista no mundo todo mais nenhum local habitável além da cidade. Esta é cercada por dois muros: o primeiro separando o Miolo, o centro administrativo, dos Campos Exteriores, local de moradias, mercados e plantações; o segundo protegendo contra os perigos da Degradação. No centro do Miolo há uma estátua gigantesca retratando as seis faces de Una, a deusa e governante suprema de Untherak.

De onde estava, ele podia ver duas das seis faces enormes, esculpidas por mãos pequenas. Lutou contra a sensação de estar sendo observado. De fato, mais que um monumento, a réplica em ouro e ônix da deusa era um aviso contra qualquer insurgência ou atitude desmedida. A estátua era tão grande que seus diversos olhos apareciam por cima da muralha que separava o Miolo dos Campos Exteriores, capazes de vigiar a Arena de Obsidiana e todo o Unificado até a periferia da Borda. (CASTILHO, 2017, p.21-22)

Nesta passagem do início da história está evidenciada a vigilância constante exercida sobre os moradores da cidade, lembrados de que não podem se esconder da tirania da deusa representada pela estátua que olha para todos os lados e pode ser vista de qualquer lugar dentro dos muros.

A narrativa se articula no modo da onisciência seletiva múltipla, no qual “[a] aparência dos personagens, o que eles fazem e dizem, o cenário – todos os materiais da estória, portanto – podem ser transmitidos ao leitor unicamente através da mente de alguém presente” (FRIEDMAN, 2002, p.177). Um narrador que é parcialmente onisciente relata, na terceira pessoa, todos os acontecimentos segundo o ponto de vista de um dos personagens

principais, eventualmente expondo suas opiniões e pensamentos. O foco da narração geralmente incide sobre Aelian ou Raazi, sendo poucas as ocasiões em que o anão Harun ou outro personagem está em foco.

No primeiro capítulo, o leitor acompanha Aelian em uma de suas fugas rotineiras da cela em que mora, quando diversas características sociais, políticas e culturais da cidade começam a ser explicitadas, como, por exemplo, as especificidades do regime de servidão e as demais relações trabalhistas do cenário:

Aelian e a grande maioria dos servos trabalhavam em jornadas de treze horas diárias, passando as noites em celas que, em geral, localizavam-se no mesmo local onde os seus ofícios eram realizados. Após o sexto dia de trabalho vinha o Dia de Louvor, no qual o servo recebia seus três gumus semanais e tinha permissão de passar o dia de folga com familiares e amigos fora do Miolo — desde que, é claro, as obrigações religiosas com Una fossem cumpridas: seis horas de escuridão, nas quais o servo deveria permanecer de olhos fechados para jamais se esquecer do poder da deusa de enegrecer o Sol e comandar a Mácula. (CASTILHO, 2017, p.24)

Em *Ordem Vermelha*, esses detalhes sociais não são apenas pano de fundo, mas influenciam diretamente no rumo da história. Para escapar da cela em noites de trabalho, Aelian é obrigado a escalar as paredes do Poleiro — prédio onde está sua cela — e se aventurar saltando entre telhados, o que lhe garante o desenvolvimento de habilidades físicas que serão importantes nos desafios posteriores da história. Já Raazi se limita a articular planos para um ataque contra Una durante os Dias de Louvor, quando pode andar livremente fora do Tear, onde trabalha e dorme.

São os servos, portanto, que realizam a maior parte do trabalho braçal dos prédios governamentais de Untherak, pois são pessoas endividadas com o governo ou que herdaram dívidas da família, como Aelian, e que ficam relegadas a diversas formas de sofrimento:

Crianças que pagavam a Dívida Familiar eram marcadas no rosto com um risco que ia de orelha a orelha, para que pudessem ser identificadas pelos soldados do Unificado com mais facilidade e não fossem confundidas com moleques desgarrados e enxotados dos locais de trabalho. (CASTILHO, 2017, p.25)

O primeiro ano de Aelian no Poleiro foi cheio de crises de tonturas e desidratações. Mesmo antes de começar a pagar a Dívida Familiar, não estava acostumado a comer com fartura, mas seus pais garantiam no mínimo duas refeições por dia — e, se fosse preciso, passavam o dia sem comer nada para garantir a alimentação do filho. Porém, ali, no Miolo, chamar as duas porções diárias de mingau e grãos de alimento seria um exagero. Era apenas o mínimo para que os trabalhadores continuassem vivos e fazendo funcionar o grande organismo que era a terra de Una. (CASTILHO, 2017, p.377)

Assim, as relações de dominação, servidão e trabalho são exploradas em detalhe ao longo do romance. Os dois principais protagonistas — Aelian e Raazi — são membros dessa classe social dos servos, de certa forma equivalentes ao proletariado de uma cidade industrial, uma vez que os servos medievais trabalhavam principalmente no campo, enquanto os de Untherak são responsáveis por setores de produção, como o Tear, ou de serviços, como o Poleiro. A partir de analogias como essa é possível traçar pontos de confluência entre questões sociais do mundo ficcional

e da nossa realidade objetiva. Até que ponto trabalhar para um governo autoritário que explora seus funcionários é diferente de fazer o mesmo para empresas do mundo em que vivemos, ainda que estejamos presos não por dívidas de servidão, mas pela necessidade de pagar por moradia, saúde, educação e alimentação – especialmente no Brasil?

Além dos servos, há outras três categorias ou classes sociais de pessoas na cidade: os militares, os semilibertos e os maculados. Castilho elabora em detalhe essas divisões sociais, inclusive a hierarquia existente dentro do exército de Una:

Na hierarquia militar da cidade, o cargo mais alto era o de General. Abaixo de Proghon, a Tenente comandava os Autoridades e os Únicos. Enquanto os Únicos eram forças especiais, responsáveis por proteger a deusa, os Autoridades tinham funções mais burocráticas, de cunho civil, embora também pudessem arregimentar soldados rasos se necessário. Apesar das rixas, Autoridades e Únicos tinham algo em comum: o sonho de se tornar Altin. Com seus braceletes dourados, da mesma cor que a moeda de valor mais alto de Untherak, os Altin eram a cúpula do General, responsáveis por cuidar das linhas comandadas pela Tenente. Os que chegavam a essa posição podiam dar ordens aos Únicos e até mesmo a outros Autoridades. (2017, p.190)

No capítulo dois, cujo ponto de vista é o de Raazi, o sistema de semiliberdade é explicado. Servos têm a possibilidade – ainda que seja muito difícil devido ao alto custo – de juntar dinheiro suficiente e comprar uma liberdade parcial – a semiliberdade –, uma vez que a liberdade completa não existe de fato. A conversa entre Raazi e Lahina, uma cortesã, explicita esse ponto:

— Você está falando com alguém que comprou a semiliberdade sem precisar arriscar o pescoço na Arena.

— A que custo, Lahina? De certa forma, você não continua sendo uma escrava aqui dentro?

— Minha querida kaorsh, é por isso que se chama *semiliberdade*. A liberdade total não existe! Você gasta uma fortuna para vir para o lado de fora, mas, se Una quiser convocá-la para uma nova guerra contra o pecado e a ingratidão, você vai atender. — A mulher se ajeitou no colchão, ficando deitada sobre apenas um dos cotovelos e fazendo, com o braço livre, um gesto que abrangia o quarto. — No meu caso, meu cantinho é bem mais cheiroso que uma cela na Bigorna, na Estrebaria, no Tear, no Poleiro...

— Mas ainda é uma cela — disse Raazi, e conseguiu não soar taxativa. Ela sentia empatia por Lahina. A mulher era uma sobrevivente. Ela só tinha encontrado uma maneira diferente de permanecer viva.

— Untherak inteira é uma cela, meu bem — disse a cortesã. — E talvez seja melhor assim. Vai saber o que existe à solta nos pântanos e na Degradação? As barras das celas e as muralhas nos prendem e nos protegem. É o preço das coisas. E tudo tem um preço. (CASTILHO, 2017, p.49)

A fala da cortesã demonstra que grande parte do povo de Untherak está conformado com a situação de exploração em que vivem, considerando-a confortável ou simplesmente segura, face aos perigos externos ou às condições ainda piores pelas quais poderia passar – sendo que ninguém nunca esteve na Degradação para confirmar esses riscos. Na maioria da população não parece haver qualquer esperança de uma transformação social; pelo

contrário, continuam adorando Una como uma deusa cheia de compaixão, que salvou as criaturas pecadoras de sofrimentos ainda piores, conforme é relatado nos textos da origem de Untherak, tidos pela população como verdades incontestáveis:

Por compaixão, Una deu às criaturas uma última chance: permitiu que ocupassem a terra aos pés do monte, a qual chamou de Untherak, e que a fizessem prosperar, como prova de seu amor à deusa. [...] Àqueles que se mostrassem temerosos e honrados, Una concederia a bênção do perdão e de ser os seus olhos e ouvidos para a execução da lei. Se fizessem um bom trabalho, Una lhes concederia a dádiva da semiliberdade. Quem desafiasse seu poder infinito estaria condenando a si mesmo — e a seus descendentes — à verdadeira servidão. (CASTILHO, 2017, p.9)

Esse devotamento cego que os moradores de Untherak oferecem a Una, mesmo com as péssimas condições de vida dentro e fora do Miolo, pode ser, em parte, explicada pela repressão cultural sofrida pela população. Manifestações artísticas de qualquer tipo são proibidas na cidade se não tiverem como objetivo a adoração da deusa: “se uma arte não fosse direcionada à soberana, então era nociva a Untherak” (CASTILHO, 2017, p.71). Música e dança, costumes tradicionais dos sinfos, são exemplos de atividades artísticas censuradas e reprimidas durante os mil anos de governo de Una, mas que ainda são mantidas de forma escondida, para que não se percam definitivamente. O governo autoritário busca remover das raças suas características culturais, na tentativa de tornar a população uma massa homogênea e desprovida de senso crítico e de desejos individuais.

E era por aquela janela que, vez ou outra, o som fugaz de flautas e alaúdes dos sinfos escorregavam para dentro da casa, ligeiros, e terminavam antes que a mente começasse a relaxar ou extrair prazer da sonoridade; afinal, a música para esses dois propósitos era estritamente proibida. Os instrumentos só deveriam ser tocados nas plantações ou durante o trabalho, para que induzissem os Coleoptaurus e outros animais de tração a puxarem os ancinhos ou carregarem a carga, os fardos, a lenha ou o que fosse necessário. (CASTILHO, 2017, p.53)

Outra proibição que favorece a alienação e facilita o domínio ideológico do governo autoritário sobre a população diz respeito à alfabetização:

A habilidade de ler era considerada um benefício exclusivo dos altos círculos de Untherak. Os encapuzados decrépitos da Centípede dominavam a escrita, e escribas preenchiam rolos e mais rolos de pergaminho. Os monitores e Autoridades também podiam ler. Como grande parte da população não era alfabetizada, sabendo apenas grafar o próprio nome, toda a correspondência seguia um sistema de selos coloridos desenvolvido na Torre Leste pelos kaorshs. Assim, a cor da cera utilizada para lacrar o pacote ou pergaminho indicava o lugar para o qual se destinava. Com o nome do indivíduo estampado por Autoridades, a encomenda chegava ao destino certo sem problemas. A leitura e a escrita não eram bem-vistas pela soberana desde os primórdios de Untherak, mas parece que até ela sabia que o tráfego de informações ficava mais fácil quando os servos conseguiam reconhecer o próprio nome. (CASTILHO, 2017, p.30-31)

Nas duas últimas passagens fica evidente a preocupação do autor de detalhar como as proibições culturais em Untherak afetam

a efetividade do trabalho, tanto na agricultura, pois os sinfos precisam da música para domar os animais, quanto na distribuição de correspondências, que depende de alternativas à escrita, como os selos coloridos mencionados.

Assim, diversas características desse cenário ficcional, mesmo as mais fantásticas, como a capacidade dos sinfos de dominar os Coleoptauros, uma mistura de touro com besouro, estão de alguma forma relacionadas a funções estruturais dentro da cidade, afetando, por exemplo, métodos de trabalho, produção de alimentos, comunicação e informação; funções estas que existem também no nosso mundo.

Até mesmo uma cor, o vermelho, faz parte da lista de proibições do governo de Untherak, pois esta era a cor dos mantos que os primeiros escribas de Una vestiam. Eles foram considerados subversivos, pois escreviam a respeito daquilo que não concordavam na cidade e acabaram mortos graças a um delator, que posteriormente se tornou o general do exército da deusa. A partir desse momento, Una proibiu o vermelho em todas as suas manifestações, alterando o texto mítico de origem de Untherak para abarcar essa nova lei. Até mesmo o fogo passou a ser tratado com minérios para não queimar na cor vermelha, assim como olhar para o sangue de alguém se tornou um ato proibido.

A exclusão do vermelho dessa sociedade pode ser entendida como uma alegoria à impossibilidade de transformações por parte de grupos de orientação política de esquerda, tradicionalmente associados a bandeiras vermelhas. Proibir a visão do vermelho significa, assim, impedir que possibilidades de revolução sejam

vislumbradas pela população. Não é à toa que o Aparição, figura misteriosa que surge para desafiar o governo, vista-se com um manto vermelho e dê origem a uma pequena ordem de dissidentes, que certamente estão relacionados ao título do romance – *Ordem Vermelha* –, ainda que isso não seja declarado na narrativa. Aparição, dessa forma, poderia muito bem se chamar Espectro, fazendo referência ao espectro do comunismo citado por Marx no *Manifesto Comunista*.

Outro elemento que gostaria de ressaltar dentro do cenário é a maneira com que Castilho retrata questões de sexualidade. Nesse sentido, o maior estranhamento ocorre na maneira com que os sinfos são retratados, por serem assexuados, hermafroditas e se reproduzirem com a ajuda de árvores:

Os sinfos eram assexuados e hermafroditas. Sua reprodução envolvia árvores e um processo de difícil assimilação — pelo menos para humanos e anões, pois os kaorshs eram mais empáticos com o modo de vida dos sinfos.

Alguns sinfos se identificavam mais com um comportamento masculino ou feminino, mas, a grande maioria estava em algum ponto entre os dois gêneros — ou além deles. O dono do betouro lembrava mais um menino no que se referia à voz, mas tinha traços femininos como cílios longos e um queixo fino e delicado. Porém, não parecia nem um pouco preocupado em parecer uma coisa ou outra. Quando o sexo não é uma prioridade na vida, muitas convenções sociais perdem a relevância. (CASTILHO, 2017, p.74)

Essa passagem mostra um exemplo de como o estranhamento possibilitado pelo fantástico pode ser utilizado para nos

proporcionar reflexão crítica a respeito da realidade que nos cerca. Na medida em que não faz sentido para os sinfos se preocuparem com parecerem mais masculinos ou femininos, uma vez que são assexuados, podemos nos perguntar até que ponto essas mesmas preocupações são realmente relevantes para os seres que possuem gêneros, já que dizem respeito apenas a “convenções sociais”.

Nesse sentido, em outro momento, essas convenções são retratadas como justificativa para preconceitos e até mesmo para ameaças de agressão:

De fato, ouvi os guardas comentando sobre um saque malsucedido no lar de um... hã... casal de mulheres. — Herk crispou os lábios, fingindo preocupação. [...] Mas, sabe como é, também tem muita gente por aí que não encara bem essa coisa de mulher com mulher. [...] O fato é que existem muitos cidadãos por aí que consideram seu modo de vida pecaminoso. Una tolera, mas não aprova, como você bem sabe... Mas eu acho que você é corajosa! Contanto que não se esqueça da dádiva que a soberana lhe proporciona, pode fazer o que bem entender em seu Dia de Louvor. — Herk olhou para os lados, como se desconfiasse até de sua sombra, e sussurrou: — Só não vá esquecer que o perigo ronda por aí! (CASTILHO, 2017, p.91-92)

Até aqui busquei analisar a maneira com que Castilho articula o cenário ficcional, para demonstrar que há a preocupação de criar uma rede de relações sociais, culturais, econômicas e políticas, representadas pelas passagens citadas acima. Questões e contradições derivadas da realidade objetiva existem nesse mundo fantástico, de uma maneira que não é apenas alegórica, mas pensada como uma metáfora sistêmica, que, mais do que

mimetizar uma ou outra situação, nos permite refletir a respeito da teia de relações que nos cercam, graças ao estranhamento que a Fantasia proporciona.

A partir disso, considero que *Ordem Vermelha* se encaixa no tipo de arte que Fredric Jameson considera como “uma cultura política pedagógica que procura dotar o sujeito individual de uma nova e amplificada percepção do seu lugar no sistema global” (1991, p.54 - tradução nossa). Para Jameson, o pós-modernismo se caracteriza como um momento no qual o tempo enquanto categoria estética perdeu lugar para a problemática espacial. Dessa forma, ele afirma que a arte deve levar em conta essas questões espaciais em sua organização formal, para que obtenha relevância nos dias atuais, criando um mapa social e espacial da realidade, o que ele chama de estética de *mapeamento cognitivo*:

[A] nova arte política (se ela é possível de fato) terá que se ater à verdade do pós-modernismo, ou seja, ao seu objeto fundamental – o espaço global do capital multinacional – ao mesmo tempo em que proponha um modo novo e ainda inimaginável de representar esse objeto, no qual possamos novamente começar a compreender nossa posição enquanto sujeitos individuais e coletivos, recuperando a capacidade de ação e luta que está atualmente neutralizada por nossa confusão espacial e social. A forma política do pós-modernismo, se é que existe alguma, terá como vocação a invenção e a projeção de um mapeamento cognitivo global, em uma escala tanto social quanto espacial. (1991, p.54 - tradução nossa)

Defendo que esse “novo e inimaginável” método de representação pode ser obtido por obras de cunho fantástico, graças ao estranhamento que, na medida em que distancia a

realidade, permite uma observação crítica de sua totalidade. Em oposição, formas de arte realistas, ainda segundo Jameson, correm o risco de “nos distrair e desviar da realidade ou disfarçar suas contradições, resolvendo-as sob a forma de mistificações formais” (1991, p.49 - tradução nossa).

Porém, é preciso ter o cuidado de não considerar que toda ficção fantástica possui essa capacidade de reflexão sobre a realidade. Não se trata de uma característica inerente, tornando-a revolucionária ou progressista por natureza. Pelo contrário, a imaginação humana pode proporcionar fantasias consolatórias, inatingíveis e que não trazem reflexão, colaborando para a manutenção do *status quo*, tal qual ou ainda mais fortemente que o realismo. Como afirma Daniel Baker, “a habilidade de escrever sobre o estranho, o impossível e o irreal é um meio para muitos fins” (2012, p.438 - tradução nossa).

O impossível deve aparecer diante de nós como uma alteridade magnífica, assustadora e impossivelmente verdadeira. Deve fazer perguntas para as quais talvez nunca tenhamos respostas, mas cujo propósito é nos fazer parar e nos fazer pensar. É por isso que sempre precisamos e sempre precisaremos de dragões: às vezes para soprar suas chamas e nos queimar, às vezes para nos carregar em suas asas, para que possamos ver nosso mundo sob uma nova perspectiva. (BAKER, 2012, p.457 - tradução nossa)

São justamente essas perguntas que *Ordem Vermelha* nos ajuda a fazer, por meio do mapeamento das relações sociais, políticas e econômicas da cidade de Untherak, sempre trazendo uma perspectiva de que é importante compreender uma sociedade por meio de um viés histórico e materialista para que transformações se tornem possíveis.

Usualmente, contudo, tem sido papel não da Fantasia, mas da Ficção Científica essa exploração e extrapolação da realidade, desde a sua consolidação como gênero no início do século XX. Como abordamos acima, a Alta Fantasia, principalmente a tradição inspirada em Tolkien e nos *pulps* de *Sword and Sorcery* das décadas de vinte e trinta, seguiu por um caminho menos reflexivo, muitas vezes difundindo até mesmo preconceitos, visões dicotômicas e limitadas de mundo, nostalgias religiosas consolatórias e conservadoras, ou estereótipos de agressividade e poder.

Não por acaso que Darko Suvin, um dos mais influentes teóricos da Ficção Científica, definiu que a Fantasia, o Horror, o Gótico, a *Ghost Story*, os *Weird Tales* e categorias correlatas estão comprometidos com leis que vão contra uma visão cognitiva da realidade empírica. Portanto, ao abordarem “irrealidades impossíveis”, esses subgêneros são, para Suvin, incapazes de criar tensões entre o sobrenatural e o real (SUVIN, 1979, p.8-9).

O conto de fantasia sobrenatural consistente [...] é geralmente [...] uma repulsa profascista contra a civilização moderna e o racionalismo materialista. Ela é organizada em torno de uma ideologia não controlada por qualquer cognição, de modo que sua lógica narrativa é simplesmente notória ideologia somada a padrões eróticos freudianos. (SUVIN, 1979, p.69 - tradução nossa)

China Miéville, romancista e pesquisador de literatura fantástica, por sua vez, coloca-se contra a definição de Fantasia como subliteratura de mistificação, afirmando que a categoria possui a mesma capacidade de carregar crítica social e trazer reflexão a respeito das contradições do mundo real que a Ficção

Científica (MIÉVILLE, 2014, p.113). Para o autor, ambos, na verdade, devem ser considerados apenas como diferentes manifestações de uma forma de estranhamento que diz respeito a alteridades, ou seja, é um recurso formal de caracterização da “alteridade-como-estranhamento”, o qual também está presente nas Utopias e Distopias (MIÉVILLE, 2009, p.244).

De fato, são diversos os exemplos de autores que se utilizaram da Fantasia como forma de trazer reflexão e crítica social, como Ursula Le Guin, Mervyn Peake, Gene Wolfe, M. John Harrison, entre outros, produzindo o que Baker (2012, p.440) chama de *Fantasia Progressista*, e Jameson de *Fantasia Materialista*:

É o traço dessa história e desse trauma histórico que abre a possibilidade, de Le Guin a *Estação Perdido*, de uma fantasia materialista, um aparato narrativo de fantasia capaz de registrar mudanças sistêmicas e de relacionar sintomas superestruturais a mudanças e modificações infraestruturais [...] Se essa fantasia pode ser mais radical politicamente do que qualquer outra forma cultural (ou mesmo que a literatura e a cultura em geral) não é apenas uma questão da situação imediata, é também uma questão de aumento da conscientização – ou, em outras palavras, uma percepção das possibilidades e potencialidades dessa forma narrativa. (JAMESON, 2002, p.280 - tradução nossa)

Portanto, a partir do que foi elaborado ao longo dessa seção, defendo que *Ordem Vermelha* faz parte da categoria das Fantasias Materialistas, justamente pelo mapeamento social e crítico possibilitado pela articulação do cenário ficcional, sob uma perspectiva materialista e histórica, assim como pelo distanciamento que promove em relação às características das Altas Fantasias

derivadas da tradição de Tolkien, como a nostalgia medieval de aspecto religioso e consolatório, o binarismo entre bem e mal e o uso de magia como mero recurso narrativo.

METANARRATIVAS

Uma das reflexões mais interessantes presentes em *Ordem Vermelha*, e que complementa sua posição enquanto Fantasia Materialista, diz respeito à importância que o controle de uma narrativa totalizante, ou metanarrativa, garante a um governo totalitário. As primeiras páginas do romance relatam a gênese de Untherak, o surgimento da deusa Una e das terras da Degradação além dos muros da cidade. Segundo o texto, o mundo desfrutava de harmonia, beleza e paz até que as ações dos seres inteligentes, movidos por inveja, ganância e ódio, geraram guerras e morte. Os seis deuses que existiam até então, responsáveis pela criação de todas as raças, ofenderam-se e atacaram suas criaturas:

Após tanta dor e lamento, o mundo se reduziu a um deserto, e esse deserto recebeu o nome de Degradação. Sobrou apenas um único pedaço de terra habitável, aos pés do monte Ahtul, próximo aos Grandes Pântanos formados durante a guerra. No cume, os Deuses combatiam os últimos dos mesquinhos gigantes, que se revoltavam contra os castigos recebidos. Então, com as mãos repletas do sangue vermelho dos desobedientes, os Seis perceberam que tinham se tornado tão cruéis quanto aqueles que não honraram suas bênçãos.

Assim, eles decidiram tornar-se algo novo, sem falhas.

Assim, eles decidiram tornar-se um só.

Assim, surgiu a deusa de seis faces, a deusa Una. (CASTILHO, 2017, p.8)

Aparentemente, o texto narra uma verdade histórica, uma vez que, em um mundo de fantasia, esses acontecimentos poderiam ser verídicos, fazendo parte da composição do cenário ficcional. De fato, no início da história, o leitor descobre que a cidade é realmente governada pela deusa Una e que essa situação de punição e isolamento de Untherak permanece inalterada. Passaram-se mil anos desde a suposta gênese e nada mudou.

Isso permite ao leitor a percepção de que a passagem de tempo no romance não teve grande importância, pois a situação social se manteve inalterada, reiterando o que comentei acima a respeito da prevalência do espaço sobre o tempo nas obras atuais.

Ao longo da história, contudo, o leitor descobre que esse relato de origem não é verdadeiro. Não se trata nem mesmo de um mito ou narrativa alegórica, como a maioria dos textos de gênese das religiões do mundo real, mas é um texto elaborado conscientemente para favorecer a exaltação de Una e manter o domínio ideológico sobre a população.

Centenas de anos antes da época do romance, uma casta de escribas estava insatisfeita com a tirania do governo. Eles passaram a relatar acontecimentos que consideravam injustos em pergaminhos, usando tinta vermelha. Foram denunciados por um de seu próprio grupo que se considerava mais leal à soberana e terminaram mortos. Já havia um texto de gênese considerado oficial, mas Una decidiu que ele precisava ser melhorado, e obrigou o escriba delator a fazê-lo:

O Homem Marcado escreveu dezenas de linhas exaltando o poder da soberana, reforçando sua superioridade e maldizendo a cor do sangue, a

cor das túnicas dos pecadores, a cor da tinta que tentara manchar a reputação da soberana. Já havia uma gênese que celebrava a união dos Seis no corpo de Una, mas a rebeldia dos escribas deixava claro que ela já não funcionava mais. Era preciso uma releitura. Uma nova narrativa. (CASTILHO, 2017, p.305-306)

Assim, toda a história de Untherak está baseada em uma farsa, o que coloca em questão não apenas quais eventos relatados na gênese são verdadeiros, mas também se a Degradação realmente é um local inabitado, se as raças presentes na cidade são as únicas no mundo, ou seja, se todas as crenças da população estão baseadas em mentiras.

Raazi, graças a sua companheira Yanisha, outra kaorsh, que trabalhava no palácio, sabe que existem outras mulheres com o mesmo rosto que Una, o que coloca em dúvida também se a soberana é realmente uma deusa. Isso cai por terra quando as duas conseguem realizar seu plano, matar Una. Mesmo nesse momento, a população não é capaz de perceber a farsa, tamanha a alienação decorrente de tantos anos de mentiras.

— A deusa está morta! — gritou uma voz desesperada, que jamais seria identificada em meio aos inúmeros berros semelhantes que tiveram início.

Una morria como qualquer ser. Morria como Raazi e Yanisha morreriam: com os olhos cintilantes arregalados, engasgando no próprio sangue, o encerramento definitivo daquele evento, a morte mais inesperada de todas. (CASTILHO, 2017, p.163) Aparição permaneceu em silêncio, em posição meditativa, olhando a soberana se reapresentar ao povo, conforme mais e mais pessoas se ajoelhavam

em reverência, nas arquibancadas e na Arena. Grande parte delas estava de olhos fechados, repetindo frases soltas da Fúria dos Seis, agora sem harmonia nenhuma. (CASTILHO, 2017, p.175)

O acontecimento, porém, é fundamental para que Aelian, assim como os outros personagens que formam o pequeno grupo revolucionário, passe a ter consciência de que existe uma mentira e de que algo deve ser feito para libertar a população desse governo autoritário baseado em uma metanarrativa falsa, que tem a função de reiterar a ideologia da classe dominante.

A líder do grupo é Anna, que até então havia aparecido apenas como Aparição, uma figura misteriosa escondida por um manto da cor proibida em Untherak, o vermelho. Anna tem o mesmo rosto de Una, pois fazia parte das mulheres treinadas para substituírem a governante, caso fosse necessário, mas que havia escapado do palácio:

— Eu fugi, mas não tenho conhecimento de outra que tenha conseguido fazer o mesmo. Nunca soube de uma que sequer tenha questionado o sistema. Aliás, não é possível obter sabedoria de verdade em Untherak. Una, a Centípede, Proghon... eles contam a história que for preciso para controlar vocês. Repetem a tal da gênese e da Fúria dos Seis à exaustão, chamam relatos de fatos, e proíbem a população de perpetuar as próprias tradições e memórias... Matam o passado, e modelam o povo à maneira que for conveniente. Proíbem os servos de ler e escrever, para que qualquer forma de contradição à narrativa de uma soberana milenar seja evitada. — A mulher olhou para Aelian e Harun e deu um sorriso rápido para Bicofino, que voou para seu ombro. — Felizmente, temos as nossas

exceções. Eles ainda não podem controlar o que é feito no nosso silêncio. (CASTILHO, 2017, p.244)

A explicação de Anna deixa evidente que o governo articula proibições e opressões de forma a manter a ideologia derivada da narrativa falsa e que são poucos aqueles capazes de enxergar além do véu da ideologia dominante.

Essa perspectiva apresentada no romance de uma narrativa mestra problemática, que escraviza a mente da população, pode remeter ao debate do fim da validade das metanarrativas defendido por teóricos do Pós-Moderno, como Jean François Lyotard, que considera como “‘pós-moderna’ a incredulidade em relação aos metarrelatos” (2002, p.xvi). Para o autor, entre essas metanarrativas estariam tanto a filosofia iluminista quanto a religião, o marxismo e a luta de classes.

Porém, entendo que *Ordem Vermelha* não defende essa visão, mas promove uma meditação a respeito dessas metanarrativas. A grande crítica recai sobre mitos de origem advindos de religiões, que se relacionam diretamente com a adoração de figuras divinas tal como acontece com a falsa deusa Una. Porém, não há uma completa desvalidação das metanarrativas, mas uma busca pela verdade e pela liberdade de pensamento e ação dos indivíduos, como afirma Raazi:

Precisamos deixá-los sem saída, antecipar as desculpas que podem criar para a imortalidade de Una. Contar a nossa versão dos fatos para Untherak. Dominar a narrativa, como fazem há mil anos. [...] O objetivo delas era trazer uma nova perspectiva para o povo de Untherak. Uma narrativa! (CASTILHO, 2017, p.245)

Assim, a meu ver, trata-se de uma visão que se aproxima de uma proposta marxista de transformação da sociedade por meio da compreensão de mundo, das relações humanas e das ideologias que nos cercam. Uma luta por libertação de nossas mentes, que só podemos alcançar conhecendo criticamente a história da realidade que nos cerca e, muitas vezes, oprime, como afirma Terry Eagleton:

O marxismo é uma teoria científica das sociedades humanas e da prática de transformá-las; e isso significa, de modo muito mais concreto, que a narrativa que o marxismo deve oferecer é a história da luta dos homens e mulheres para se libertarem de certas formas de exploração e opressão. (2011, p.9)

CONCLUSÃO

Em seu romance, Castilho elabora um verdadeiro mapeamento cognitivo de uma sociedade fictícia, mas cujo funcionamento estrutural remete sobremaneira à nossa realidade, mesmo que não com relação direta ao modo de produção capitalista, mas essencialmente no que diz respeito a relações de poder, trabalho, autoridade e domínio ideológico e cultural.

Trata-se de um romance de Fantasia que rompe com convenções tradicionais do gênero, na esteira de autores como Ursula Le Guin e China Miéville, afastando-se de visões idílicas de um passado medieval sublime ou de percepções religiosas sobre bem e mal que reforçam ideologias de classe ou dominação. Ao contrário, há uma meditação constante a respeito de quem detém a capacidade de domínio ideológico e político, sobre as situações de opressão física e mental da população, e também até que ponto as pessoas agem segundo princípios próprios ou devido a valores construídos

por meio de narrativas ilusórias. Os estranhamentos inerentes ao modo fantástico de narrar, presentes em um cenário cujo mundo é alternativo, diferente do nosso, habitado por raças e criaturas às vezes bizarras, às vezes maravilhosas, favorecem que o leitor possa absorver criticamente essas reflexões e olhar para a realidade que o cerca com novos olhos.

Dessa forma, *Ordem Vermelha* desponta como um excelente romance, consciente de sua época e papel enquanto forma literária e artística. Que a nova onda de autores de Fantasia e Ficção Científica estejam sempre conscientes de que “entender ideologias significa entender tanto o passado quanto o presente de modo mais profundo; e tal entendimento contribui para a nossa libertação” (EAGLETON, 2011, p.10).

REFERÊNCIAS

- ATTEBERY, Brian (1992). *Strategies of Fantasy*. Indianapolis: Indiana University Press.
- BAKER, David (2012). “Why we need dragons”. In *Journal of the Fantastic in the Arts*, 23 (3), 437-459.
- CASTILHO, Filipe (2017). *Ordem vermelha: filhos da degradação*. Rio de Janeiro: Intrínseca.
- EAGLETON, Terry (2011). *Marxismo e crítica literária* São Paulo: Editora Unesp.
- ENGELS, Friederich; MARX, Karl. (1998). *Manifesto Comunista*. São Paulo: Boitempo.
- FRIEDMAN, Norman (2002). “O ponto de vista na ficção – o desenvolvimento de um conceito crítico”. *Revista USP*, São Paulo, (53), 166-182, mar./mai.
- JAMESON, Fredric (2005). *Archaeologies of the future*. London: Verso.
- _____. (1991). *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*. London: Verso.

_____ (2002). "Radical Fantasy". *Historical Materialism*. London. 10(4), 273-280.

_____ (2015). "The aesthetics of singularity". *New Left Review*, Londres, (92), 101-132, mar/abr.

LYOTARD, Jean-François (2002). *A condição pós-moderna*. São Paulo: José Olympio.

MIÉVILLE, China (2009). "Cognition as ideology: a dialectic of SF theory". In: BOULD, Mark.; MIÉVILLE, China. *Red planets: Marxism and Science Fiction*. Middletown: Wesleyan University Press. p.231-248.

_____ (2014) Marxismo e fantasia. *Margem esquerda: ensaios marxistas*, São Paulo, (23), 107-117, out.

SUVIN, Darko (1979). *Metamorphoses of Science Fiction*. London: Yale University Press.

01

**ENTREVISTA COM
ALEXANDER MEIRELES DA SILVA:
ENTRE A UNIVERSIDADE, O MERCADO
E O YOUTUBE**

Enéias Tavares (UFSM)

Recebido em 03 set 2018. Enéias Tavares é professor de Literatura Clássica na Universidade Federal de Santa Maria, onde orienta trabalhos de pós-graduação sobre literatura fantástica e ministra a disciplina Escrita de Ficção. É pesquisador do Laboratório Corpus e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM, além de ser um dos coordenadores de projeto do Espaço Multidisciplinar da UFSM Silveira Martins. Integra também o GT da ANPOLL “Vertentes do Insólito Ficcional” e o Grupo de Pesquisa “Nós do Insólito: Vertentes da Ficção, da Teoria e da Crítica”, grupo certificado pela UERJ junto ao Diretório de Grupos do CNPq. De ficção, publicou pela editora LeYa “A Lição de Anatomia do Temível Dr. Louison”, primeiro volume de Brasiliana Steampunk, e pela editora Avec publicou “Guanabara Real – A Alcova da Morte”. O primeiro foi finalista do Prêmio Argos de Melhor Romance de 2014 e o segundo ganhou o Prêmio Le Blanc de Melhor Romance Fantástico de 2017 e o Prêmio Ages de Melhor Romance Juvenil. De crítica, organizou ao lado de Gisele Biancalana e Mariane Magno dois volumes de “Discursos do Corpo na Arte” (Editora da UFSM, 2014 e 2017). Junto de Bruno Matangrano é também o responsável pela exposição “Fantástico

Brasileiro”, exposição que compreende uma história da literatura fantástica brasileira desde o século XIX até a contemporaneidade e que se tornou livro em 2018 pela editora Arte & Letra. Brasileira Steampunk enquanto série transmídia já ganhou card game, audiolivro, suplemento escolar e estão em produção uma história em quadrinhos e uma série audiovisual. Além deste trabalho, Tavares pesquisa storytelling transmídia e ministra workshops sobre escrita criativa e gerenciamento de projetos culturais, além de assinar a coluna sobre escrita criativa “Bestiário Criativo” e a webcomic “A Todo Vapor!” no portal CosmoNerd.



A distância entre a pesquisa acadêmica e o público leitor instaurou uma dificuldade tanto à popularização das ciências humanas em nosso país como ao acesso à educação superior por parte de muitos jovens. Comumente, se reproduz o preconceito de que a universidade está encerrada nela própria, de que sua reflexão é hermética ou então, de que ela é exclusivamente voltada aos “já iniciados”. Na contracorrente dessa visão, tão prejudicial aos dois lados da balança, encontramos professores que têm trabalhado incansavelmente pela formação de jovens leitores, pela democratização da leitura e pela diminuição das barreiras que separam a universidade do grande público. Alexander Meireles da Silva integra esse admirável grupo.

Por anos, Alexander tem atuado em duas frentes bem importantes. A primeira delas é acadêmica, sendo responsável por orientações de mestrado e doutorado, pela escrita de artigos científicos dedicados ao insólito literário e pela organização de eventos voltados a esse tema, em especial na Universidade Federal de Goiás, onde atua desde 2009. A segunda é sua atuação como prefaciador de livros, tendo em seu currículo obras como *Carmilla: A Vampira de Karnstein* (Hedra, 2010), *Contos Clássicos de Vampiros: Byron, Stoker e Outros* (Hedra, 2010) e *O Fantástico: Procedimentos de Construção Narrativa em H.P. Lovecraft* (Dialogarts, 2017). De sua produção acadêmica, consta também a organização dos volumes *Estudos do Gótico* (Editora Dialogarts, 2017) e *Tessituras Literárias: Cultura, Identidades e Outras Artes* (Editora Mercado de Letra, 2017), além de dezenas de artigos críticos em revistas e periódicos. Especificamente dentro do seu campo de atuação no ensino, também é autor do livro *Literatura Inglesa para Brasileiros: curso completo de literatura e cultura inglesa para estudantes brasileiros* (Editora Ciência Moderna, 2005).

Não satisfeito, Alexander iniciou em 2016 uma importante ação direcionada a outra frente: o Youtube. Criador e apresentador do *Fantasticursos*, Meireles tem produzido vídeos sobre conceitos, obras e autores regularmente relacionados ao fantástico, dentro e fora do Brasil. Com bom humor, simpatia e respeito aos autores e suas obras, bem como à sua recepção, ele tem levado a essa plataforma um conteúdo acessível e divertido, sempre com o rigor crítico e teórico que lhe são característicos como pesquisador e estudioso.

Nesta entrevista por e-mail, tive o prazer de conversar com Alexander sobre os bastidores de seu canal, a importância da literatura para a formação de jovens leitores e os desafios de fazer conviver a tripla carreira de educador, pesquisador e youtuber. Para um acadêmico e ficcionista como eu, saber como um profissional como Alexander organiza sua vida – e sua produção! – será de grande ajuda.

P.: Olá, Alexander. Primeiramente, gostaria de parabenizar-te por tua produção e carreira. Para nós, é de grande incentivo vermos o que tens feito pela literatura e pelo estudo acadêmico em nosso país, um país tão múltiplo em perspectivas culturais e também em carências educacionais. Eu gostaria de começar pedindo que falasses um pouco de ti antes de te tornares professor. Tu sempre gostaste de literatura fantástica ou, como muitos de nós, te tornaste um leitor através de outras textualidades como revistas e quadrinhos?

R.: Agradeço e fico extremamente lisonjeado pelo convite e pelas palavras gentis. A admiração é mútua. Na verdade, meu contato com o Fantástico aconteceu em diferentes frentes. Meu pai me presenteou, quando eu era criança, com uma

coleção de 4 livros da Disney que hoje foram repassados aos meus dois filhos nos quais você encontra os textos dos contos de fadas versão Disney, mas também diversas outras obras literárias e narrativas que já tinham sido adaptadas por eles. Então tinha *Mary Poppins*, *Zorro*, *Robin Hood*, *Poliana*, dentre várias outras histórias. Tendo nascido em 1972, também faço parte de uma geração que teve contato com séries de TV brasileiras e internacionais que marcaram gerações. O meu primeiro contato com mitologia grega, por exemplo, foi em uma das aventuras da adaptação televisiva do *Sítio do Pica Pau Amarelo*. Tive a felicidade de crescer nos anos 80 e assistia *Ultraman* no fim da manhã, *Simbad e o olho do tigre* (1977), *Conan*, *O Bárbaro* (1982) e *Inimigo Meu* (1985) na mesma semana na Sessão da Tarde e filmes de Drácula com Christopher Lee e Godzilla no SBT na parte da noite. Todo esse repertório foi essencial para a construção da minha nerdice. Já no início da adolescência, lembro do impacto da leitura dos romances de *Vinte Mil Léguas Submarinas*, de Júlio Verne (devo ter lido cinco vezes) e *Um Cântico para Leibowitz*, de Walter M. Miller Jr. (era diferente de toda a Ficção Científica que eu tinha lido e assistido até então).

P.: Como foi tua formação, tanto na graduação quanto na pós-graduação? Foi o caminho óbvio passar de uma coisa a outra ou uma decisão posterior, quando já estavas pensando em oportunidades profissionais?

R.: Desde o início, em 1994, no Bacharelado e Licenciatura em Inglês e Literaturas na UERJ, eu mirava dar aulas de Literatura Inglesa e Norte-americana, justamente para dar vazão à paixão

por todo aquele universo que fez parte da minha infância e adolescência. Assim, foi natural ao término da Graduação fazer a Especialização em Literaturas de Língua Inglesa em 1998 e em 2001 entrar na primeira turma de Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa, também na UERJ. Aí comecei a dar aula em cursos de Letras de faculdades particulares no Rio de Janeiro nas áreas de Língua Inglesa e Literaturas. Em 2004, para diversificar o olhar acadêmico, fui fazer Doutorado em Literatura Comparada na UFRJ sob a orientação do professor Eduardo Coutinho. Em todas essas etapas, o Fantástico sempre foi o foco das pesquisas.

P.: Podes nos falar um pouco sobre seus projetos na UFG? Um dos desafios da vida acadêmica é muitas vezes aproximar a pesquisa de pós-graduação da nossa atuação na graduação. Essa também é uma dificuldade tua?

R.: Desde que ingressei em 2009 na UFG, na regional da cidade de Catalão no Sudeste Goiano, venho alternando projetos que trabalham com diferentes aspectos do Fantástico. O primeiro foi a abordagem da alteridade nas diferentes vertentes do Fantástico e atualmente tenho trabalhado nas novas configurações e manifestações do fantástico contemporâneo, como o New Weird, o Slipstream e outras expressões. Considerando que os alunos não têm uma disciplina voltada exclusivamente para a Literatura Fantástica na grade curricular (o que seria um sonho), tento aproximar a pesquisa da Pós-Graduação dentro da Graduação por meio das disciplinas de Literatura Inglesa e Literatura Norte-americana, abordando autores e obras que são essenciais para o cânone literário dos

países, ao mesmo tempo em que evidenciam a importância do Fantástico neste processo.

P.: Tu tens uma carreira também como prefaciador. Primeiramente, como vêes a importância de, como professor, estares também inserido no mercado editorial? Como críticos, é sempre uma grande barreira partirmos da publicação em periódicos académicos para publicações no grande mercado literário. Achas que essa relação entre universidade e mercado é boa ou ainda há o que melhorar nela?

R.: Essa relação não é apenas boa, mas necessária porque faz circular os saberes académicos fora da esfera das instituições de ensino, tornando esse saber de fato útil para o público e não apenas algo de deleite intelectual para um público específico e restrito. Lembro e gosto de lembrar que sou Servidor Público e, portanto, devo servir ao público que se interessa pelo que pesquisa. O que tem de melhorar, e muito, é a postura de segmentos da Academia que não enxergam ou teimam em não enxergar as mudanças implementadas pela tecnologia e especificamente pelas redes sociais na disseminação e circulação de conhecimentos e seu impacto na formação de leitores e também escritores. A Academia precisa se posicionar e ocupar o seu espaço neste outro mundo.

P.: Quando tiveste a ideia do canal *Fantasticursos* e como foi o desenvolvimento dele, da concepção até o lançamento? Como é a dinâmica de produção dos vídeos para o canal? Tu fazes tudo sozinho ou há a ajuda de orientandos, colegas e outros profissionais?

R.: O *Fantasticursos* nasceu a partir das reuniões quinzenais que fazia com alguns alunos para discutir textos literários e críticos ligados ao Fantástico. Nestas ocasiões era frequente o pedido dos alunos e alunas para trazerem irmãos, sobrinhos e colegas que não estavam na faculdade para as conversas. Passei a pensar quantas pessoas fora dos muros da universidade também gostariam de ter acesso às ricas discussões e pesquisas que circulavam neste ambiente. Desta forma, em outubro de 2016 comecei o blog e o canal *Fantasticursos* e no início de 2017 também abri a página no Facebook. Comecei com um vídeo por semana enquanto fazia cursos e treinamentos para conhecer e dominar o básico relacionado a gravação, iluminação, roteiro e edição de vídeos, criação de blog, elaboração de posts para blog e Facebook e como fazer *lives*, dentre outras coisas. Este é um universo muito pautado pela imagem e não queria fazer algo que desse a impressão de amadorismo, o que poderia gerar uma rejeição por parte das pessoas. Estava ciente de que estava entrando em um terreno onde ninguém me conhecia e que é dominado por rostos e personalidades jovens. Em média, cada vídeo, que ao final fica entre 6 a 8 minutos, porque acima disso é difícil manter o interesse, leva cerca de 8 horas para ficar pronto desde a ideia até ir pro youtube. A partir do tema, que muitas vezes é sugerido pelos inscritos, eu monto o roteiro buscando o balanço entre informações interessantes, rigor acadêmico e linguagem acessível. Tento gravar o material para dois vídeos no domingo e edito o que sai na terça-feira ao longo do domingo e trabalho no que sai na quinta-feira ao longo da terça e quarta. Tudo isso entre

aulas na Graduação e na Pós-Graduação, reuniões, orientações de mestrandos e de Iniciação Científica, esposa e dois filhos pequenos de 9 e 11 anos com suas tarefas de casa. Editado o vídeo, insiro textos, imagens e trechos de filmes nele. Faço a renderização e o upload para o youtube. Por fim, faço a capa, penso no título, coloco as descrições e demais dados que o Youtube demanda para cada vídeo. Quando ele é publicado, posto no Facebook e no Twitter. Além dos vídeos, busco fazer uma *live* semanal para estreitar o contato com o público e para trazer personalidades do Fantástico de áreas diversas, como escritores, escritoras, editores, editoras, quadrinistas, pesquisadores e pesquisadoras. E sim, faço tudo sozinho.

P.: A pergunta que exige uma resposta, caro Alexander, sobretudo porque não há profissional hoje que não se digladie com o desafio da administração do tempo, especialmente aqueles inseridos na rotina exigente – e algo kafkiana – de grandes universidades: Como tu administras teu tempo a fim de manteres de forma equilibrada as carreiras de professor, pesquisador e youtuber?

R.: Tempo não é e nunca foi dinheiro. Tempo é vida. Assim, é imperativo não o desperdiçar com ações que vão nos afastar daquilo que realmente gostamos de fazer. É preciso um esforço para você não entrar em um ritmo produtivista em que a alimentação de dados do Lattes se torna uma obsessão. Seleciono as chamadas de artigos e eventos que quero fazer e participar. Outra coisa é a rotina burocrática das instituições, de fato kafkianas. Na condição atual de chefe da Unidade de Letras só faço reuniões quando necessárias e com tempo para

começar e acabar. Quer bater papo, vá para o bar. Lembro sempre o caso do publicitário Washington Olivetto que fazia reuniões de pé, para que o incômodo fizesse as pessoas serem práticas e objetivas. Em casa não assisto a TV e durmo tarde, aplicando o provérbio de Benjamin Franklin que passo aos meus alunos e alunas quando reclamam que precisam dormir: “Haverá tempo suficiente para dormir no túmulo”.

P.: Por fim, caro Alexander, que conselho tu darias a jovens professores e críticos quanto à perspectiva futura da nossa profissão? E obviamente, o que sugeririas a profissionais jovens ou também experientes que estão pensando em criar seu próprio canal?

R.: No caso de Mestrandos e Doutorandos, fomos acostumados, ou pior, adestrados a buscarmos a segurança dos concursos nas instituições públicas como forma de exercermos nossa paixão, mas o fato é que não há concursos suficientes para todos e todas. É preciso que estes profissionais busquem novas formas de se colocarem no mercado e o mundo online é uma saída. Por que vender o seu tempo, o seu conhecimento para uma instituição se você pode vendê-lo diretamente ao seu público? Hoje há tecnologia acessível e barata para isso. Mas leva tempo para você ser notado entre um grupo específico e demanda dedicação, persistência e resiliência. Isso também se aplica a quem quer começar um canal. Tudo se inicia pelo posicionamento. Você vai falar para quem? Vai falar o quê? Quer falar de livros? Dar dicas de leitura? O que você vai fazer para se diferenciar das centenas de canais semelhantes? Não é esperar que vão te notar. É preciso estratégia. Por que não

um canal de livros escritos por mulheres? Ou mais específico ainda, por que não um canal de livros escritos por mulheres negras? No Brasil, pelo tamanho da população, qualquer nicho representa um público de milhares de pessoas, então há espaço para se fugir de coisas genéricas.

P.: Eu gostaria de agradecer muito por esta entrevista, Alexander, e por todo o trabalho que tens feito pelo “insólito literário”, pela formação de novos leitores e pela divulgação de ações literárias diversas. Desejoso do nosso encontro no próximo “Vertentes do Insólito Ficcional”, quando finalmente iremos nos conhecer pessoalmente. Um grande abraço!

02

ENTREVISTA COM O ESCRITOR ERIC NOVELLO

Bruno Anselmi Matangrano (USP)

Recebido em 03 set 2018.
Aprovado em 23 out 2018.

Bruno Anselmi Matangrano é pesquisador, tradutor e doutorando em Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo (USP/CNPq), onde pesquisa os movimentos simbolista, decadentista e fantasista, em francês e em português, bem como a representação dos animais e dos seres fantásticos na literatura. É Investigador-associado do *LEA! – Lire en Europe aujourd’hui*, centro de pesquisa internacional sediado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, membro dos grupos de pesquisa “Nós do Insólito – Vertentes da Ficção, da Teoria e da Crítica”, da Universidade do Rio de Janeiro (UERJ), e “POEM – Poéticas e Éticas da Modernidade”, da USP, e do Laboratório de Estudos de Poéticas e Ética na Modernidade (LEPEM), sediado na mesma universidade. Desde 2012, é também coeditor das revistas acadêmicas: *Desassossego*, do programa de pós-graduação em Literatura Portuguesa, e *Non Plus*, do programa de Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês, ambas da USP. Tem traduções, ficções e artigos publicados em jornais, coletâneas e revistas e é autor do livro *Contos para uma noite fria* (2014) e coautor de *Fantástico Brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo* (2018), com Enéias Tavares.



Nascido no Rio de Janeiro em 1978, Eric Novello graduou-se em Farmácia pela UFRJ, tendo em seguida feito especialização em Bioquímica de Alimentos. Trabalhou em farmácias e na indústria, mas foi como tradutor que se encontrou, a princípio atuando na área técnica e depois, pouco a pouco, especializando-se em tradução literária, majoritariamente de obras insólitas e, mais recentemente, em HQs, sendo responsável, dentre outros trabalhos, pela tradução de *The Walking Dead* e das releituras em quadrinhos dos desenhos de Hanna Barbera. Em 2007, mudou-se para São Paulo, poucos anos depois de ter publicado suas primeiras obras. Formou-se em roteiro no Instituto Brasileiro de Audiovisual, o que considera como um ponto de virada importante em sua carreira. Além disso, Novello é também compositor, tendo trabalhado em diversos projetos em parceria com sua irmã, a cantora Cássia Novello.

Em 2004, lançou seu primeiro livro pela Editora Novo Século, uma obra que misturava a fantasia ao romance histórico; no ano seguinte, lançou *Histórias da Noite Carioca*, iniciando a série de contos envolvendo as personagens habitantes do cativante cenário de *Neon Azul*, obra lançada em 2010, logo seguida pelo *spin-off* de 2012, *A Sombra no Sol*, todos passados no mesmo universo, que também é visitado em contos do autor. Como antologista, Eric organizou vários volumes pela editora Draco, dentre as quais se destacam, *Meu amor é um vampiro* (2010), *Fantasia Urbanas* (2012) e *Depois do Fim* (2014).

Em 2014, publicou *Exorcismos, amores & uma dose de blues*, pela Editora Gutenberg, do grupo Autêntica, uma fantasia urbana passada numa São Paulo alternativa, em que explora o diálogo com a música, a atmosfera *noir* e o sentimento existencialista que acompanha Tiago Boanerges, o protagonista do livro. Tiago é um mago fracassado, profissional

e afetivamente, que se depara com uma pequena chance de se redimir em ambas as instâncias.

A obra mais recente de Eric Novello é *Ninguém nasce herói*, publicada em 2017 pela Seguinte, o selo de literatura jovem do grupo Cia. das Letras. Trata-se de uma distopia na qual o governo brasileiro foi dominado por fundamentalistas cristãos que paulatinamente perseguem as diversas minorias, por sua etnia, por sua sexualidade ou por sua classe social. Em meio a esse contexto, conhecemos Chuvisco, um jovem tradutor que sofre de “catarses criativas”, uma doença psicossomática capaz de fazê-lo alucinar quando posto em situações de risco e/ou pressão.

Novello se destaca como autor de literatura fantástica contemporânea por ser dono de um estilo muito próprio no qual se percebe uma visível preocupação formal na construção das frases, no ritmo cadenciado, no uso de recursos poéticos, na plasticidade de suas imagens e no diálogo com a música. Essas preocupações parecem ainda pouco frequentes em autores do fantástico nacional, comumente escrito em linguagem mais simples, autores que parecem muito mais preocupados com a elaboração do enredo e com a construção de personagens. Nesse cenário, Novello – ao lado de alguns poucos autores, como Felipe Castilho, Max Mallmann e Enéias Tavares – se mostra pioneiro por trazer em obras assumidamente fantásticas, um rigor poético que se traduz também nos temas trabalhados, mesclando referências clássicas e contemporâneas, eruditas e populares, revisitadas de forma antropofágica, como parece próprio aos autores fantasistas.

P.: Eric, começando por suas obras mais antigas, ao leitor atento, *Histórias da Noite Carioca* (2005), *Neon Azul* (2010) e *A Sombra*

no Sol (2012) estão evidentemente relacionadas.; Sem serem uma série ou continuações, os três livros compartilham o mesmo universo e têm alguns personagens em comum, apesar de não estar necessariamente explícita em nenhum dos três livros a ligação com os outros, o que torna quase casual a relação criada entre eles. Queria que você comentasse um pouco sobre a forma como essa relação se dá, tanto na criação de seu universo, quanto no processo de escrita, bem como o porquê da escolha de escrever livros num mesmo cenário sem explicitar tal identidade comum por um subtítulo, nome de coleção, identidade visual, etc.

R.: Sabe quando analisam a tela de um pintor e descobrem sob ela um desenho anterior que foi descartado e coberto pela pintura final? Meu processo de escrita passa por algo parecido. É comum com todo autor que a solução mais bem elaborada substitua a anterior dentro de um livro. Mas e se essas ideias primárias geralmente descartadas lutassem pela sua permanência e deixassem algum tipo de vestígio na obra final? Gosto de espalhar esses vestígios. No *Neon Azul*, por exemplo, há um capítulo no qual existe a suspeita de que um boneco supostamente inanimado, mantido dentro de uma garrafa, comeu um canário que entrou no escritório de um advogado. Esse canário é um vestígio. Antes de haver o boneco que se tornou o centro do capítulo e mascote do livro, havia somente o canário e um debate genérico sobre liberdade. Então, uma nova ideia surgiu e, bem, fagocitou a ideia anterior. Esse boneco mais tarde ganhou o nome de Marafo e foi parar em *Exorcismos, Amores e Uma Dose de Blues*. Além do nome,

ele ganhou também lábia e esperteza, por isso conseguiu sobreviver e não ser fagocitado por ninguém, mas não deixa de ser um vestígio.

No caso dos livros citados há a questão importante de o vestígio se dar através dos protagonistas, e cada um deles representa um alterego momentâneo. Lucas Moginie, o escritor sonhador de *Histórias da Noite Carioca* que se salva de um bloqueio criativo explorando bares e inferninhos do Rio de Janeiro, sou eu escapando dos meus problemas da mesma forma. Quando ele chega ao *Neon Azul*, sua inocência se foi há algum tempo. Ele se torna só mais um entre vários personagens relevantes e acaba sendo vencido pelo bar, um cenário que, pela primeira vez, ele não conseguiu dominar como escritor. E é Armando, o gerente desse bar chamado Neon Azul, que vai atrás do Ícaro, protagonista de *A Sombra no Sol*. Armando, um alterego fragmentado, fracassado, um vestígio, indo atrás de um alterego que me representasse de verdade naquela fase de vida. Não tenho dúvidas de que Ícaro aparecerá em uma próxima história, perpetuando o ciclo e expondo sua nova condição de alguém que escapou da morte literária, mas que nesse processo se transformou em outra coisa não necessariamente perceptível em uma análise inicial, assim como as pinturas escondidas sob as camadas definitivas de tinta.

P.: Em *Neon Azul*, temos um romance *fix up* construído com nove narrativas de protagonistas diferentes em torno de um cenário em comum: a boate que dá título ao livro. Com isso, você deixa claro de pronto a importância do cenário para a obra – algo

que parece se estender para seus outros livros, onde o aspecto espacial também é trabalhado com cuidado, não apenas pelas descrições, mas pela preocupação em dar-lhes vida, tornando-os, ousado dizer, quase personagens ou, ao menos, tão interessantes e cativantes quanto suas personagens. Pensando nisso, queria que você dissesse como vê essa relação espacial em sua escrita. É algo sobre o que você reflete ou está mais inconsciente ao seu processo? Para você, qual é o papel do cenário na narrativa?

R.: Nos meus dois livros iniciais, diria que foi inconsciente. Mas no *Neon Azul* meu olhar se modifica pela junção de dois fatores. Eu estava cursando a escola de cinema e, todos os dias, no caminho entre ela e o metrô, passava em frente a um lugar de porta preta sob um toldo também preto, muito discreto, não fosse o toldo ser contornado por uma lâmpada de neon azul. Da calçada só se via uma escada levando da entrada ao primeiro andar. Quando eu ia para a escola, o céu ainda claro, aquela era só mais uma casa entre muitas. Mas à noite, ao voltar, com o neon aceso e o segurança sentado no banquinho na porta, esse lugar se transformava em algo mais. Qualquer frequentador do centro da cidade com um mínimo de malícia saberia o que se passava ali. Mas meu fascínio pelo seu mistério foi tão grande que precisei desvendá-lo através da imaginação, num documentário às avessas.

O outro fator vem de um aprendizado na escola de cinema. Sempre gostei muito de literatura policial, cinema *noir*, aquela estética de luzes e sombras com personagens que pertencem a uma fronteira cinzenta mais próxima do real. Em certa aula,

ao estudar expressionismo alemão, descobri o conceito de *stimmung*: o espelhamento do mundo interior dos personagens no seu entorno. E isso não me saiu mais da cabeça. Essa conexão do visto com o não visto na criação de um sentimento palpável que não rechaça sua subjetividade é muito marcante para mim. *Neon Azul* é o primeiro resultado desse pensamento, com um cenário que influencia seus personagens ao mesmo tempo em que é um reflexo deles, já que está sempre materializando seus medos e desejos num ciclo contínuo.

Exorcismos, Amores e Uma Dose de Blues explora essa relação cenário-personagens de um jeito mais escancarado, mesclando *noir* e surrealismo, com passagens em que o cenário ganha vida e tenta matar os personagens, um jeito de mostrar que eles não estão sob controle do que sentem no momento. Quando estão no Entremundos, local de alguns capítulos importantes, isso é inclusive explicitado como uma característica do lugar, sua intenção de minar seus visitantes de modo a enlouquecê-los, torná-los violentos, transformá-los em parte das calçadas, das paredes. Assim, o cenário é mais do que um mero artifício de ambientação. Ele determina, claro, o quanto a história se aproxima ou se distancia do nosso referencial padrão de realismo, mas ele também é um reflexo do mundo interior daqueles que o habitam. Uma versão extremada da rachadura da parede de *A Queda da Casa de Usher*, de Edgard Allan Poe, por assim dizer.

P.: Desde o século XIX, a música se mostra um tema recorrente e fértil para narrativas fantásticas, usada para construir uma atmosfera, sugerir uma sensação, seja de medo, de suspense,

de tristeza, etc. Nesse sentido, em 2015, o pesquisador francês Stéphane Lelièvre, publica *Lettres et musique: l'alchimie fantastique - La musique dans les récits fantastiques du romantisme français (1830-1850)* [Letras e música: a alquimia fantástica – A música nas narrativas fantásticas do romantismo francês (1830-1850)], o que mostra a presença dessa tradição desde os primórdios do fantástico como o conhecemos. Nas suas obras, Eric, essa presença de elementos musicais é bastante frequente, em particular, em *Neon Azul* e em *Exorcismos, amores & uma dose de blues*, que traz no título uma referência explícita a esse universo. Diante disso, gostaria que você comentasse como vê essa relação entre música e literatura e, em especial, entre música e literatura fantástica. Em que medida você acha que ela contribui para a trama e construção de atmosfera em suas obras? Gostaria de saber também como surgiu a ideia de se valer desse recurso: você sabia dessa tradição ou foi algo que lhe ocorreu por outros motivos?

R.: Minha mãe foi cantora lírica e pianista, meu pai sempre gostou muito de música. Minha irmã é cantora e compositora, eu escrevo letras de música. Cresci nos anos de ouro dos videoclipes e da MTV. Mas o uso da música nos meus textos se deve muito a como vim a enxergar a fantasia nas frestas da realidade que me cercava. Nos anos 1990, por viver em um ambiente familiar muito conservador, descobri na noite do Rio de Janeiro meu espaço de liberdade. Boates e inferninhos frequentados principalmente pelo público LGBT+, onde as pessoas se sentiam à vontade para expressar sua sexualidade,

sua personalidade, se vestir e dançar como bem quisessem. Era como atravessar a porta de um mundo cinzento para um mundo mais sexy e colorido, onde tudo e todos pareciam movidos a música. Melodias se comunicam conosco despertando sentimentos e sensações mesmo quando não entendemos suas letras. No caso da eletrônica, *dance music*, *house* e suas variantes da época, havia o adicional quase tribal do efeito de suas batidas no comando do corpo e dos batimentos cardíacos.

Conviver com pessoas que só existiam nesse mundo mágico, num determinado intervalo de tempo e espaço, me fez perceber que a fantasia não dependia de dragões, anões e elfos. Me fez entender porque eu sentia mais afinidade pela dualidade de vampiros e lobisomens, criaturas associadas ao gênero do terror. Quando íamos embora do ambiente noturno, todos nós nos transformávamos em outra coisa, uma versão pálida e mais “aceitável” de nós mesmos. Essa vida “dupla” não era saudável, claro, era fruto do medo e do preconceito. Mas meu olhar de escritor transformou a experiência de ser um habitante da fronteira em material criativo indissociável da sua essência musical. No caso do blues, que já carrega uma mítica sobrenatural e vem com letras sobre histórias de luta e corações partidos, assim que pesquisei as primeiras músicas foi como se elas estivessem me dando todas as respostas que eu precisava para a trama de *Exorcismos, Amores e Uma Dose de Blues*.

É interessante pensar também que o autor não deve partir do pressuposto de que citar o trecho de uma letra evocará automaticamente no leitor o mesmo sentimento que ele

tem ao ouvir aquela música, já que essa é uma relação muito pessoal que depende de conhecimento prévio e contexto da experiência. É preciso pensar esse artifício além da intertextualidade, se utilizando de cada elemento da cena, compondo essa simbiose melódica desde as entrelinhas, deixando-a contaminar a ambientação, para que a letra reflita o sentimento contido naquele trecho da história e vice-versa.

Do que li recentemente gosto muito do que Victor LaValle faz em seu *The Ballad of Black Tom*, uma novela que subverte o horror cósmico lovecraftiano e é intrinsecamente musical, embora o protagonista seja alguém com pouco talento tanto para tocar quanto cantar.

P.: Ainda a respeito de música, outra característica muito própria de seus livros é uma preocupação evidente com o ritmo e conseqüente musicalidade. Você poderia comentar um pouco sobre como trabalha esses efeitos em seu texto? Qual é, para você, a importância do ritmo – um elemento essencial da escrita em verso – na prosa? E, se for o caso, em que medida considera que a sonoridade pode contribuir para a construção de uma imagem?

R.: Quando escrevo uma letra de música, sei que ela deve estar em harmonia com a melodia, não gerar ruído para o cantor, evitar trava-línguas. Se o inverso disso é feito de maneira intencional, quem escuta a música percebe, mesmo que de maneira inconsciente, esse incômodo. Fonemas diferentes nos exigem uma respiração diferente, e essa lógica tem muito mais a ver com as sílabas métricas da poesia do que com as sílabas

gramaticais de fato, um artifício que pode ser usado de muitas maneiras diferentes na prosa.

Uma palavra incomum ou de sonoridade engraçada usada em um momento trágico pode evocar um ar pitoresco em uma cena que de outra forma seria mais fria. Em *Os cus de Judas*, António Lobo Antunes narra de forma poética e cadenciada momentos da guerra de independência de Angola, criando um contraponto entre o belo e o grotesco. Nos livros que se passam no mundo ficcional de Bas-Lag, China Miéville escolhe a dedo o vocabulário para potencializar a sensação de estranhamento do leitor no que acabou sendo chamado de “fantasia barroca”. Elvira Vigna, controlando o uso de vírgulas e deixando as palavras em lugares não usuais, desloca a atenção do leitor tornando-o consciente do seu processo de fruição. Javier Marías usa a sonoridade dos seus textos para criar uma ideia de mais intimidade e cumplicidade entre leitor e protagonista. *Nossos Ossos*, do Marcelino Freire, é quase um livro falado, um texto de monólogo, por explorar os limites dessa possibilidade.

Como resultado nos meus livros, gosto de pensar que seria mais a influência de um estado mental, onde a imagem criada pelo leitor funciona com mais impacto do que a construção de uma imagem em si, embora esse seja um limite tênue e, talvez, retórico da minha parte. A ilusão do ambiente musical já comentada é uma das brincadeiras de *Exorcismos, Amores e Uma Dose de Blues*, mas também uso essa estratégia para distanciar do real as cenas mais oníricas e delirantes, por exemplo. Num ambiente onde o fantástico já é cotidiano, como construir o insólito? Num dos meus capítulos favoritos,

a passagem em que um dos “vilões” tortura em sua casa o “mocinho” que capturou em um estacionamento, esse estado de hipnose é essencial para que a cena funcione. Sem isso, a relação de causa e consequência que a sustenta simplesmente não faria sentido.

P.: Correndo o risco de dar *spoilers*, queria falar sobre os finais de seus livros, mais especificamente, dos dois últimos. Em ambos, você constrói um final agridoce, quiçá ambíguo (sobretudo em *Exorcismos*), nitidamente evitando clichês tradicionais na fantasia, por vezes ainda muito pautada nos arquétipos da *Jornada do Herói*. Queria então fazer uma provocação: é consciente essa fuga de finais felizes tão comuns a obras fantásticas?

R.: Meus personagens possuem uma melancolia intrínseca da qual a *Jornada do Herói* não dá conta, e a construção desses personagens é o cerne do meu processo criativo. Vou agregando elementos ao redor deles até que a história ganha corpo e direção, de alguma forma. Como leitor e autor, não tenho nada contra histórias felizes, apesar de ver na fantasia esses finais geralmente reservados aos heróis – protagonistas homens, heterossexuais, brancos, cisgênero – às custas da infelicidade dos personagens que os orbitam e fogem desse padrão tendencioso. Exemplo clássico, o homem que se torna um herói vingador quando sua mulher e filho são assassinados e variações do tema. No caso dos meus livros, mais do que finais felizes ou infelizes, dou aos meus personagens aprendizados e penso de que maneira eles lidariam com isso.

Em *Exorcismos, Amores e Uma Dose de Blues*, Tiago Boanerges aprende que não dá para mudar o passado como ele gostaria, mas dá para se libertar desse passado e olhar para o futuro. E que se você se engana a respeito disso, uma hora a ilusão se desfaz. Em *Ninguém Nasce Herói*, Chuvisco aprende que pode fazer a diferença e que somos apenas uma peça em uma engrenagem muito maior do que todos nós. Em *Neon Azul*, Lucas Moginie é infeliz por não conseguir o que quer, sem se dar conta de que os demais personagens estão se destruindo justamente por conseguirem o que buscam dentro do bar. Como o aprendizado não chega, ele vai afundando nessa infelicidade. Em *Sombra no Sol*, Ícaro se sente um rei em seu mundo de garoto de programa e, quando um amor não previsto o tira dessa zona de conforto, perde o controle da sua vida a ponto de não conseguir mandar nem na própria morte. Aprendizados, pois.

P.: Apesar de ser facilmente identificável como uma obra de sua autoria por também trazer vários de seus temas habituais e questões importantes a seus outros livros, *Ninguém nasce herói* é sem dúvida sua obra mais diferente, seja por ser a primeira voltada ao público jovem, seja por ser a primeira distopia em meio a uma carreira pautada em fantasia urbana, seja ainda por ser a menos fantástica (no sentido de ser aquela mais próxima à nossa realidade). Tendo isso em vista, queria que você comentasse se o processo de escrita e de relação com a obra foi muito diferente e se tanto a aproximação da realidade quanto a mudança de público alvo suscitaram dificuldades ou desafios que seus outros livros não haviam causado. Em outras

palavras: foi mais fácil ou mais difícil? Por quê? Ainda sobre seu livro mais recente, outra característica que o diferencia de suas demais obras é a dimensão política e seu caráter fortemente combativo, em defesa da igualdade e do respeito a todos e em prol da diversidade em todas as suas nuances, o que, lamentavelmente, se defronta com a postura de alguns políticos brasileiros. Queria que você falasse um pouco desse diálogo tão explícito com a atual situação do país e do porquê ter escolhido falar disso justamente em sua obra voltada ao público mais jovem. Isso foi coincidência dada a conjuntura do país ou você acha que o público jovem está mais aberto a – ou precisa mais ler sobre – essas questões?

R.: Emocionalmente, *Ninguém Nasce Herói* foi um livro muito desgastante. Vinha testando tramas para uma continuação de *Exorcismos, Amores e Uma Dose de Blues*, mas nada do que produzia me agradava. Com a ajuda do autor Felipe Castilho, entendi que o problema era não conseguir tirar da cabeça a situação política do país. Meses antes do impeachment, vivíamos um quadro de histeria raivosa. Éramos bombardeados vinte e quatro horas por dia pela internet, aplicativos de mensagens e telejornais com notícias orquestradas visando a criação de um ambiente de caos. Com um pouco mais de atenção, notava-se que essa desestruturação democrática abriria espaço para o crescimento de um movimento retrógrado e reacionário já existente no país, porém mais tímido até então. Não conseguir pensar em outra coisa me pareceu um indício de que deveria escrever sobre o assunto, nem que fosse por autoconhecimento.

O livro acabou direcionado ao público mais jovem porque se eu, adulto, capaz de pagar as minhas contas, estava preocupado com o chão ruindo sob meus pés, imagine as pessoas em idade de planejar seu futuro, de escolher uma profissão e procurar seu primeiro emprego!

Isso em mente, me pareceu natural concentrar a narrativa em um grupo de amigos nessa etapa da vida. O restante foi descobrir como eles usariam suas relações afetivas para tentar sobreviver ao ódio crescente e descontrolado ao redor deles. Em outras palavras, pensar como cultivariam sua “bolha de segurança” e se ela seria suficiente para aguentar a pressão externa.

A próxima etapa foi pensar no “como”. Eu queria me afastar da ironia carregada do Tiago Boanerges usada em *Exorcismos, Amores e Uma Dose de Blues* tanto para não correr o risco de repetir o personagem quanto para poder oferecer ao leitor uma abordagem honesta dessas relações. Graças a isso, entendi que a ironia nos meus textos era um artifício de proteção para poder pisar em território minado e me deparei com a questão do “e agora?”. Precisei refletir se estava realmente disposto a tratar de um assunto tão próximo e pesado, que mexeria comigo de forma pessoal, sem nenhum tipo de artifício de resguardo.

Firme em não recorrer à ironia, usei as “catarses criativas” para lidar com as situações que me fragilizariam assim como ao Chuvisco, exceto pelo instante em que ele se dá conta de ter perdido um dos seus melhores amigos, talvez a cena mais emotiva de *Ninguém Nasce Herói* e, por isso, algo muito além dos subterfúgios do personagem.

P.: Apesar de não ser tão política quanto em *Ninguém nasce herói*, como dissemos, em todas as suas obras é visível a preocupação com a diversidade de suas personagens, sobretudo no que diz respeito às múltiplas sexualidades. Essas questões estão muito em voga nos últimos anos, o que parece ter surtido um efeito positivo em lançamentos recentes (penso por exemplo em *Homens Elegantes*, de Samir Machado de Machado, e *Quinze Dias*, de Vitor Martins), abrindo espaço para personagens diversas e múltiplas, fugindo do estereótipo mais frequente na literatura brasileira contemporânea, do protagonista masculino, hétero, branco, de meia-idade, conforme diagnosticado pela Prof^a. Regina Dalcastagnè (UnB) em diversos estudos. Contudo, você já trabalha essas questões há muito tempo. Em *A Sombra no Sol* (2012), seu protagonista é um garoto de programa bissexual; em *Exorcismos, amores & uma dose de blues* (2014), Tiago também é bissexual e, em *Ninguém nasce herói* (2017), um rapaz assexual que depois se descobre atraído por um rapaz transgênero. Queria que você falasse sobre essa positiva mudança de cenário de 2012 para cá e sobre como você vê o papel da literatura – de modo geral – e no fantástico – em particular – na inclusão da diversidade e na divulgação das pautas sociais. Além disso, queria que você falasse um pouco sobre como foi trabalhar com personagens divergentes do padrão estereotípico no começo de sua carreira. O mercado e o público receberam bem essas personagens ou você notou preconceito e resistência?

R.: Desconstrução é um processo constante. Passei por ele como muitos dos meus amigos autores ao olhar para minhas histórias

e me perguntar por que eu não me via representado nelas, ou por que estava tão determinado em escrever histórias sobre os grupos que me oprimiam colocando-os na posição de protagonistas heroicos. Havia uma resposta simples: meus pais leriam os livros, eu morava com eles e não estava em condições de encarar o desgaste que isso me causaria. E havia uma resposta mais complexa: um olhar fruto de uma lavagem cerebral de anos feita por filmes, novelas, livros onde todos são brancos-heterossexuais-etc. Conforme fui ganhando resiliência para aguentar o tranco do mundo, a diversidade sexual foi aumentando. Essa libertação me levou a reeducar meu olhar, enxergar as pessoas no meu entorno, me livrar dos efeitos da lavagem cerebral, e pautou o restante do processo de aprendizado que me permitiu escrever *Exorcismos*, *Amores e Uma Dose de Blues* e *Ninguém Nasce Herói*.

Tive poucas experiências de leitores vindo apontar que não haviam gostado do livro ou que não o leriam porque o protagonista era bissexual ou por haver personagens negros ou transexuais. Geralmente quando isso acontece nas redes sociais, acaba tendo o efeito inverso ao desejado pela pessoa, atraindo leitores interessados nessa diversidade, então não é algo que eu me importe. No fim das contas, escrevemos para as pessoas que gostam do que escrevemos e não o inverso. Me preocupar com quem não gosta de mim ou do que escrevo, ainda mais por esse motivo, seria viver uma síndrome de Estocolmo da qual já me livre, felizmente, e não sinto nenhum tipo de saudade.

O que vejo hoje é que retratar o mundo na sua diversidade é mais do que uma tendência momentânea. As narrativas *own*

voices encontraram seu público, se mostraram lucrativas e as editoras e estúdios se abriram para elas, ajudando a equilibrar um quadro até então dominado por personagens que só refletiam o umbigo de quem mandava nesses mercados. Veja que grande surpresa: o público tende a consumir com mais afinco histórias nas quais se vê representado. Como o domínio da narrativa é uma ferramenta de opressão, modificar de dentro para fora essa máquina imagética que criava um mundo onde só determinadas pessoas tinham o direito de existir e ser felizes foi uma vitória importante. É um efeito cascata que não tem volta.

P.: Dando continuidade, queria agora falar um pouco de recepção. Seus livros são sempre muito elogiados pelo público e por diversas mídias, apesar de obras fantásticas, em geral, terem por tanto tempo enfrentado preconceito acadêmico, cenário que, felizmente, está mudando. Neste número da *Abusões* – uma revista acadêmica inteiramente dedicada às vertentes do insólito ficcional –, por exemplo, há um artigo assinado pela pesquisadora Carol Chiovatto dedicado a *Exorcismos*, analisando o aspecto inovador na forma como você constrói a figura do mago em relação a outras obras de fantasia urbana e em diálogo com a tradição. A partir disso, queria que você comentasse sobre a recepção de suas obras e o contato com o público e com a mídia, enfocando, em especial, a questão do fantástico onipresente em sua carreira. Você considera que o fantástico o ajuda ou o prejudica em alguma medida na forma como seus livros são recebidos pelo público, pelos pares, pela mídia e pela crítica? Você ainda sente algum tipo de preconceito em relação à literatura fantástica?

R.: Quando lancei o *Neon Azul*, soube de um resenhista de jornal que não se interessou em ler o livro porque o release dizia ser uma “fantasia urbana”. Recebi também um parecer de um grupo editorial dizendo que um livro de verve fantástica deveria ter um final feliz e que, como o meu não tinha, a publicação não era recomendada. Dez anos se passaram desde então. Por um motivo que me foge, muitos profissionais do nosso mercado ainda não entendem o que é a literatura fantástica, como o público se relaciona com ela num efeito de cauda longa e como ela é capaz de fidelizar leitores. Preferem manter uma noção de fantástico de cinquenta anos atrás a se abrir a novos aprendizados. Mas para cada pessoa com esse pensamento existe outra que já entende o apelo da literatura fantástica, que lê os livros nacionais e estrangeiros e assim tem conhecimento de causa, e prefiro dedicar meus esforços a me unir a elas e ajudá-las a criar novos espaços do que tentar entrar em espaços que não me querem, seja pelo motivo que for.

No início de carreira, eu estava mais suscetível a esse tipo de reflexão. Uma resenha em jornal, na época, poderia ter feito a diferença. Hoje meu norte é me manter fiel ao projeto literário que venho construindo, e o insólito faz parte disso. É esse projeto que pauta minhas decisões.

Me lembro, na época do lançamento de *Deuses Americanos*, de ler um jornal americano falando que Neil Gaiman teria muito mais reconhecimento se não escrevesse fantasia. Alguém consegue imaginar o Neil Gaiman se preocupando com esse tipo de comentário? Eu também não.

P.: Muito se diz sobre a profissionalização do mercado brasileiro nas últimas décadas. O aumento progressivo na venda de livros e o consumo maior de literatura em geral, bem como a criação de novas editoras, o surgimento das grandes redes e a vinda da Amazon para o Brasil, por exemplo, marcam bem essas significativas mudanças. Diante disso, ainda em relação à recepção, como você vê o cenário brasileiro – e mesmo mundial – para o fantástico ao longo de seus quase 15 anos de carreira? Considera que mudou muito? Melhorou ou piorou? Por quê?

R.: Stephen King, já best-seller na década de 1970, no início de carreira não entrava na lista dos mais vendidos porque os jornais não consideravam literatura o que ele escrevia. O mesmo autor ganhou em 2015 o National Medal or Arts pela sua contribuição à literatura, um dos maiores reconhecimentos que um autor poderia receber nos Estados Unidos. Sei que quando um autor se torna famoso, o gênero literário que ele escreve passa a ser irrelevante, o que não acontece com iniciantes, mas consideremos um caso simbólico.

No Brasil também houve um avanço, com três pontos que merecem destaque. 1. A criação de pequenas editoras que serviram de celeiros para novos autores, revelando muitos nomes, como a Bárbara Moraes, que hoje estão em grandes grupos. 2. As aquisições das editoras brasileiras ou parte de suas ações por esses grandes grupos internacionais. Como em outros mercados a literatura de entretenimento em geral já possuía destaque, essa filosofia de ampliação de público acabou se infiltrando aqui também, abrindo espaço para a

literatura fantástica. 3. Os efeitos dos fenômenos *Harry Potter* e *Crepúsculo* revelando o nicho do *Young Adult*, que inclui publicações tanto contemporâneas quanto de fantasia, ficção científica, terror, suspense, romance e outros gêneros, sem medo de abraçar esses rótulos.

Essa nova geração de leitores continuará impulsionando mudanças, e por mais que ainda haja resistência à literatura de gênero, a tendência é que ela vá se tornando insignificante.

P.: Pensando nesse cenário de que falávamos, percebe-se que outra marca muito forte em suas obras é a preocupação em reconstruir, em universos fantásticos, o território nacional. *Histórias da Noite Carioca*, *Neon Azul* e *A Sombra no Sol* se passam num Rio de Janeiro onde o sobrenatural se manifesta nas entrelinhas, enquanto *Exorcismos* e *Ninguém nasce herói* reimaginam duas versões alternativas bem intrigantes da cidade de São Paulo. Tendo tido essa preocupação numa época em que havia ainda muito preconceito com a literatura nacional – e, em particular, com o fantástico brasileiro – queria que você comentasse as motivações dessas escolhas. Foi uma escolha política (como forma de demarcar a importância da brasilidade), literária (por talvez se sentir mais à vontade em retratar ambientes que lhe são familiares), motivada por outra razão ou por ambas as citadas?

R.: Possuo dois cenários afetivos criativamente, as cidades do Rio de Janeiro e de Rio das Ostras. Esses são os meus lugares mágicos no mundo, por uma questão de vivência e oportunidade mais do que qualquer coisa.

Rio das Ostras, que visitei desde o primeiro ano de vida até os vinte e quatro anos de idade, ainda não coloquei em histórias. O Rio de Janeiro, dentro do pensamento de ambientes noturnos que construíram minha identidade de autor, me gerou o *Histórias da Noite Carioca* e o universo do *Neon Azul*. É essa a minha conexão.

Quando pesquiso a história do Rio, quando visito o Rio, o que vejo é a fantasia vazando pelas frestas do caos, um material rico que não consigo ignorar. Mas eu vou contra esse idealismo de se usar cenários nacionais como um carimbo de brasilidade. Se um autor brasileiro, pelo motivo que seja, vive um tempo em uma cidadezinha francesa e tira disso uma experiência que o marca a ponto de querer escrever sobre ela, isso não torna o autor menos brasileiro ou o livro menos relevante. O importante, talvez, seja fugir da busca de cenários estrangeiros como uma emulação vazia da literatura best-seller que o mercado brasileiro importa sem parar. Contudo, se for esse caso, existe um vazio de identidade tão grande na produção desse autor, que o cenário onde se passa a história seria o menor dos detalhes.

Na literatura voltada ao público jovem-adulto, por exemplo, é comum ver autores iniciantes escrevendo histórias passadas em escola que simulem muito mais o ambiente escolar dos filmes americanos do que o brasileiro. Esse é um caminho que deve ser evitado, sem dúvida. Menos pela escolha e mais pelo motivo da escolha.

No caso da literatura fantástica, esses limites se tornam ainda mais flexíveis. Nada impede um autor brasileiro de

escrever um livro com anões e elfos usando um contexto político que se relacione com o nosso. E esse livro seria tão brasileiro quanto um passado em uma cidade do interior de Minas Gerais com lobisomens e sacis.

Minha relação com São Paulo já é mais complicada. Gosto de morar aqui, do ritmo da cidade, mas trabalho dentro de casa, não frequento muito a noite paulistana, sou mais um habitante de cinemas e cafés do que de baladas, o que é ótimo para a sanidade, porém não é muito rico criativamente para o tipo de texto que escrevo.

Vejo Libertà, a cidade onde se passa *Exorcismos, Amores e Uma Dose de Blues*, como uma primeira tentativa de decifrar São Paulo. Acabei escrevendo uma São Paulo possível, inspirada inclusive nos estudos do professor e arquiteto Alexandre Delijaicov, que possui projetos mostrando como seria a cidade se seu sistema de transportes tivesse sido estruturado a partir dos seus cursos naturais de água, que acabaram aterrados, encanados, poluídos e desperdiçados, contando com portos, passeios de lancha e uma quantidade maior de parques.

Já *Ninguém Nasce Herói* não existiria sem São Paulo porque a cidade foi cenário importante do debate político que levou ao impeachment. Do mesmo jeito que o bar Neon Azul não existiria em nenhum lugar do mundo que não o Rio de Janeiro. Minha estratégia para conseguir me aproximar da cidade foi desmontar a ideia entranhada desde os tempos do governo Maluf de que São Paulo é um aglomerado de vidro, asfalto e concreto, e lembrar que São Paulo possui uma história de

luta política importante e que é feita de pessoas, de amigos e relações de afeto.

P.: Sendo um autor que deixa claro em suas obras quem são muitos daqueles com quem dialoga, queria que você comentasse um pouco sobre suas principais influências – literárias ou não. Quais autores, artistas, compositores, cineastas mais o inspiram? Por quê?

R.: Inspirações mudam ao longo da vida, claro. Plantam sementes que germinam em velocidades diferentes na nossa mente criativa e nos ajudam a entender o caminho que pretendemos trilhar ou a reencontrá-lo quando nos sentimos perdidos.

Minhas primeiras inspirações vieram das HQs, imagino. *Sandman* e *Hellblazer*, com o personagem Constantine, foram publicações com as quais me identifiquei na adolescência. Elas traziam uma abordagem da fantasia que fugia da tradição tolkieniana, se apropriavam de elementos de terror sem perder a aura de magia e misturavam em suas histórias um componente *noir* mesmo quando não havia investigações. Na mesma época, conheci a HQ *Batman Asilo Arkham* e passei a ver o universo do Batman com outros olhos. Eu não sabia da importância de Grant Morrison, não sabia quem era Neil Gaiman ou que Dave McKean era um elo em comum entre alguns desses trabalhos. Foi uma influência movida a encanto. Depois disso, Batman foi se tornando uma influência mais forte e acho que até hoje estou tentando criar um ecossistema de vilões que faça jus a isso e fundar minha própria Gotham City.

Do cinema, tive a influência dos filmes *noir*, daquela combinação de crimes, máfias, traições e uma boa fotografia. Assim foi até descobrir *Veludo Azul*, do David Lynch, que me fez enxergar o *noir* de um jeito totalmente novo. A aproximação do Lynch com o onírico, seu uso de cores, seus personagens sedutores e hipnóticos redireciona minha ambição criativa. É uma influência tão forte que ver a nova fase de *Twin Peaks* tem me ajudado a sanar várias dúvidas que eu tinha sobre um futuro projeto. Gosto do jeito que ele mostra que o entendimento absoluto é desnecessário para se aproveitar a história. Em uma linha parecida, a escola de cinema me trouxe Fellini, reforçando mais uma vez essa mistura de real e onírico que foi se firmando como meu eixo criativo. Num outro sentido, o cinema mais erotizado de Bertolucci, principalmente *Os Sonhadores*, me ajudou a ter um entendimento maior das histórias que eu queria explorar.

Na música, a eletrônica e o *synthpop*, trilha sonora dos ambientes que eu frequentava, ajudaram a incrementar essa amálgama. A produção da Madonna dos anos 1990, mais underground e experimental, os videoclipes dos Pet Shop Boys da mesma época, a musicalidade do Depeche Mode e do Massive Attack, foram muito importantes criativamente, reforçando os tons sombrios dessa paleta sensorial. Com sua música, eles apontavam para os guetos, para habitantes da fronteira como eu, e diziam: “sim, você existe”. Uma missão que herdei de bom grado.

Na literatura, mais do que autores, foram livros que me transformaram. *Quatro Estações*, do Stephen King foi o

primeiro que me fez chorar. *Ninguém Nasce Herói* não existiria se não fosse a novela *O Corpo*, que gerou o filme *Conta Comigo*. Já *Crash*, do JG Ballard, me chamou atenção para os usos do erótico que Bertolluci ajudaria a pavimentar mais adiante. Mais tarde, a literatura de Caio Fernando Abreu, um legítimo habitante da fronteira, me mostrou novas maneiras de misturar o implícito com tramas mais elaboradas e Elvira Vigna, que escrevia nos seus primeiros livros “uma literatura policial sem polícia”, me ensinou novas maneiras de usar mortes e mentiras em um ambiente *noir* que dispensava a figura do investigador.

As artes plásticas, num geral, entram tarde na minha vida nesse sentido. Mas posso adiantar que Leonora Carrington e o estatuário da arte africana contemporânea são duas influências fortes do meu futuro retorno ao universo do Neon Azul.

P.: Em *Exorcismos, amores & uma dose de blues* há uma dimensão visivelmente inspirada em *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll, com uma lagarta, um chapeleiro (chamado Moebius, outra referência, aliás), uma lebre (no caso, mecânica) etc. Além disso, como já falamos, o texto está todo permeado de trechos de músicas. Então, Eric, ainda em continuidade à pergunta anterior, queria saber como você vê a relação antropofágica, eu diria, que estabelece em seus textos com as obras de outros artistas e escritores, uma vez que parece ser uma marca muito particularmente sua criar diálogo com outras vozes, através de referências explícitas, implícitas, *easter eggs*, quase em um palimpsesto intertextual. Como escolhe a forma de colocar uma referência? As outras vozes presentes em seus

livros são as que considera mais importantes para sua carreira ou para o livro em questão ou simplesmente foram aquelas que pareceram mais adequadas para comunicar o que planejou para dada cena?

R.: Mais uma vez, penso na escola de cinema. Não há como entender um filme sem pensar nos diálogos que ele propõe. Não existe a teoria de cinema sem estudos comparativos, não existe um filme isolado do seu ecossistema. Conscientes disso, profissionais do audiovisual, sejam diretores, roteiristas, diretores de fotografia, etc., comentam suas influências sem medo de que isso os diminua de alguma forma, como às vezes me parece acontecer na literatura. Explorar as conexões nos filmes durante as aulas me fez passar a racionalizar isso durante o processo de escrita e transformar o mero gosto pessoal em mais uma ferramenta na construção de camadas de entendimento. Ou seja, as referências ajudam a chegar à ideia, existem desde uma etapa anterior.

Exorcismos, Amores e Uma Dose de Blues não seria o mesmo livro sem as músicas que cito durante a história porque alguns dos pontos de trama foram tirados diretamente das letras que conheci durante a etapa de pesquisa. Foram as melodias dessas músicas que me ajudaram a compor a personalidade do protagonista Tiago Boanerges. O nome Tiago Boanerges, inclusive, é uma referência bíblica em um livro onde as religiões abraâmicas não existem, quebrando a nerdice obsessiva de uma mitologia infalível e nos lembrando de que no fundo tudo não passa de ficção.

Às vezes essas referências vão se misturando, virando outra coisa que torna sua origem menos evidente. As catarses criativas do Chuvisco, protagonista de *Ninguém Nasces Herói*, o levam a fantasiar ao se deparar com situações que a realidade não parece mais ser capaz de explicar, de tão absurdas. É uma crítica à violência do nosso tempo e um alerta sobre o desmonte da realidade que a propagação de *fake news* provoca? Acredito que sim. Mas elas também são fruto da minha leitura recente de Philip K. Dick que me levou a pensar como seria a vida de alguém que não acredita na “realidade”.

P.: Como, além de escritor, você também é tradutor, tendo já trabalhado com textos técnicos, ficção fantástica e não fantástica e HQs, para encerrar, queria que você discorresse um pouco sobre as particularidades da tradução de literatura fantástica. Em que medida ela é diferente da tradução de outros textos? Quais são os desafios suscitados por ela? Você acha que a tradução interfere ou auxilia na sua escrita ou são ofícios distintos?

R.: Na fantasia, muitas vezes é necessário traduzir palavras criadas pelo autor para compor seu mundo ficcional ou palavras escolhidas por ele para reforçar um aspecto ou outro da sua ambientação. Entender a raiz dessas palavras e os motivos por trás das escolhas ajuda a chegar a soluções interessantes de tradução que mantêm o significado e a atmosfera que o autor queria passar. Como muito do que traduzo de fantasia na literatura são livros voltados ao público jovem-adulto, esses mundos não tendem a ser uma imersão exaustiva como a fantasia para adultos e o desafio é mais divertido.

São coisas que assustam nas primeiras dez páginas, mas que logo o cérebro se reprograma e passa a oferecer resultados de maneira dinâmica.

Nos quadrinhos isso já é mais complicado, porque me exige também a pesquisa de todas as traduções prévias daquele material. E nem sempre é fácil descobrir o que um personagem secundário do Pernalonga falava quando alguma coisa dava errado em uma tarde de caça ou o jargão que o Barney usava com o Fred na saída dos jogos de boliche. No caso de *The Walking Dead*, também busco uma padronização das traduções prévias dos quadrinhos, da série de televisão e dos jogos.

Essa relação tradutor-autor é uma relação mais proveitosa do que danosa, me parece. Por um lado, ser tradutor me ajudou a ter um texto mais preciso como escritor, principalmente a época de tradução técnica, quando eu traduzia contratos de valores altíssimos e não podia nem piscar para não correr o risco de mudar uma vírgula de lugar. Já ser autor me dá fluência para encontrar boas soluções de tradução e bagagem para entender melhor a voz do autor e a cadência do seu texto.

O efeito colateral dessa dupla função tradutor-autor é que às vezes, nos meus próprios textos, acabo usando sem querer alguma estrutura mais comum em inglês do que em português. É um contágio pontual e fácil de resolver, nada que não se note numa primeira revisão. Mais irrita que aconteça do que prejudica o resultado final.

01

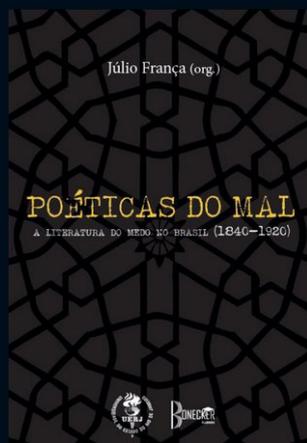
**POÉTICAS DO MAL –
A LITERATURA DO MEDO NO BRASIL (1840-1920).
JÚLIO FRANÇA (ORG.). 2017.**

Enéias Tavares (UFSM)

*Recebido em 10 set 2018.**Aprovado em 23 out 2018.*

Enéias Tavares é professor de Literatura Clássica na Universidade Federal de Santa Maria, onde orienta trabalhos de pós-graduação sobre literatura fantástica e ministra a disciplina Escrita de Ficção. É pesquisador do Laboratório Corpus e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM, além de ser um dos coordenadores de projeto do Espaço Multidisciplinar da UFSM Silveira Martins. Integra também o GT da ANPOLL “Vertentes do Insólito Ficcional” e o Grupo de Pesquisa “Nós do Insólito: Vertentes da Ficção, da Teoria e da Crítica”, grupo certificado pela UERJ junto ao Diretório de Grupos do CNPq. De ficção, publicou pela editora LeYa *A Lição de Anatomia do Temível Dr. Louison*, primeiro volume de *Brasileira Steampunk*, e pela editora Avec publicou *Guanabara Real – A Alcova da Morte*. De crítica, organizou ao lado de Gisele Biancalana e Mariane Magno dois volumes de *Discursos do Corpo na Arte* (Editora da UFSM, 2014 e 2017). Junto de Bruno Matangrano, é também o responsável pela exposição “Fantástico Brasileiro”, exposição que compreende uma história da literatura fantástica brasileira desde o século XIX até a contemporaneidade e que se tornou livro em 2018 pela editora Arte & Letra.

O medo nos afugenta. O medo nos protege. O medo nos assola. O medo nos fascina. Desde Homero e seus reinos infernais, acessíveis apenas através de bruxas que transformam homens em porcos, passando pelos horrores romanos e cristãos, fossem eles bárbaros ou demoníacos, até o advento da nossa tardia modernidade – e seus perigos tecnológicos e industriais –, nosso interesse nas representações do medo é traço comum da nossa arte e cultura. O medo está no cinema, nos quadrinhos, no imaginário ocidental, inscrito em nossos genes biológicos e em nossos *memes* psicológicos. O medo do passado. O medo do futuro.



As vertentes literárias de terror mapeiam como poucas artes as fugidias estruturas da nossa ansiedade e do nosso desespero, não raros definidos a partir da ideia de “mal”, traços de uma temeridade que protege nossos corpos e nossas sensibilidades. Mas como o medo se apresenta em termos narrativos? Como se constrói ficcionalmente? Quais seus traços definidores e seus elementos mais ilustrativos? De quais modos o “medo” e o “mal” se confundem, se aproximam ou se afastam no imaginário e na arte? Qual é o percurso da narrativa do “medo” e das ideias de “mal” ou “malignidade” na literatura brasileira? Responder a essas perguntas e a outras tantas é o objetivo dos autores de *Poéticas do Mal – A Literatura do Medo no Brasil (1840-1920)*, instigante coletânea crítica organizada por Júlio França e editada pela Bonecker em 2017.

A razão do elogio se dá pela proposta da obra. Diferente de outras coletâneas críticas em que cada autor escolhe um tema, autor e obra e oferta ao leitor uma análise que não necessariamente mantém relação com outros ensaios, *Poéticas do Mal* se apresenta como uma proposta historiográfica, cujo recorte temporal está anunciado já no título, dependendo, porém, de diversos autores para contar essa história sob diferentes perspectivas. Assim, mantêm-se os temas tradicionais, ao mesmo tempo em que se propõe uma jornada pela história da nossa literatura brasileira e uma discussão sobre como os temas do mal e do medo nela se configuram.

O volume se abre com um Prefácio, assinado pelo professor da UFMG Julio Jeha, cujo objetivo é detalhar a produção do organizador da obra no contexto de sua carreira acadêmica. Pesquisador e professor da UERJ, bem como integrante ativo do grupo de pesquisa “Nós do Insólito: Vertentes da ficção, da teoria e da crítica”, certificado pela UERJ junto do Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq, Júlio França tem estudado o medo e o mal ficcional por mais de uma década. Seus eventos, publicações e orientações exemplificam e acabam por definir o aparato teórico e também o recorte crítico da obra.

Flavio García, que assina a Apresentação do volume, resume esse recorte dos dois termos-chave para o estudo: “O *medo* é apontado por alguns teóricos, dentre os quais Irène Besière, como relação de causa e efeito essencial ao fantástico. O *mal* é visto por outros, dentre os quais Filipe Furtado, como predicativo necessário ao sobre ou extranatural que se manifesta como vilão na ficção fantástica” (2017, p.10, destaque nosso). Em suma, a formulação de García aproxima os eixos ficcionais do medo e do mal à produção do

fantástico em si, o que, sob um certo aspecto, norteará a discussão do volume. Ora, se a ideia do mal e do medo muitas vezes lança mão de um recurso sobrenatural ou de uma determinada suspensão da crença em uma realidade empírica dada, essa aproximação do fantástico se faz não apenas coerente como necessária.

O próprio organizador da obra assina seus dois primeiros capítulos. No primeiro, “Introdução”, temos um apanhado crítico e historiográfico que se debruça sobre as diversas poéticas do gótico, tanto europeu quanto brasileiro, culminando numa reflexão sobre as formas góticas em nossa literatura, passando por nomes como Álvares de Azevedo, José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo e Rodolfo Teófilo, entre outros. No término do capítulo, França define o escopo da obra, afirmando que ela

propõe subsídios para uma teoria e para uma história do medo artístico na narrativa ficcional brasileira por meio do levantamento e da análise crítica dos diversos modos de representação e da produção do medo em nossa literatura – tanto aquele cuja origem se encontra em causas ‘realistas’, como a violência social, a crueldade humana ou o poder da natureza, quanto aquele cuja origem se encontra em causas ‘fantásticas’, como as diversas manifestações de crenças e eventos sobrenaturais em nossa ficção (2017, p.34).

No capítulo seguinte, “Medo e literatura”, também assinado por França, o mapeamento da ficção que retrata o medo parte de Homero, passa pela Bíblia e pelo imaginário apocalíptico, pelo *locus horribilis* medieval, cujo grande exemplo é Dante, até chegar aos perigos do mundo real, citando os cunhos moralistas e pedagógicos de contos populares como “Chapeuzinho Vermelho”. O capítulo

termina com uma reflexão mais ampla sobre os efeitos e sentidos do medo no ocidente, tanto em seus aspectos negativos quanto positivos, culminando na sua interpretação da filosofia de Burke e da psicanálise de Freud.

Se esses primeiros dois capítulos servem de base conceitual e também cultural para diferentes poéticas e compreensões sobre o medo e o mal, o capítulo seguinte mergulha na primeira análise temática do compêndio. Nele, intitulado “Gótico e escrita feminina”, assinado por Ana Paula Araujo dos Santos, analisa-se o terror na literatura nos séculos XVI e XVII em relação à estética gótica, até chegar a suas expressões de autoria feminina. O capítulo termina com uma importante análise sobre a temática no contexto brasileiro, destacando nomes como os de Maria Firmino dos Reis, Ana Luísa de Azevedo e Castro e Emília Freitas, autoras ainda pouco conhecidas do público nacional, dado sua ausência nos manuais literários e compêndios críticos tradicionais.

No quarto capítulo, “Sublime terrível e romantismo”, assinado por João Pedro Bellas, há inicialmente um apanhado sobre o problema do Sublime em Edmund Burke para então dedicar-se ao tema no que tange à criação de espaços ficcionais terríveis. Após analisar casos do romantismo inglês, Bellas discute o tema na tradição romântica brasileira, assinalando os casos de *O Guarani* e *O Sertanejo*, ambos de Alencar, de *Noite da Taverna*, de Azevedo, e dos contos de Fagundes Varela. No capítulo cinco, “Gótico e naturalismo”, de autoria de Marina Sena, o mesmo recorte do capítulo anterior é mantido, porém agora objetivando os autores comumente associados à tradição naturalista, como no caso de Júlio Ribeiro, Rodolfo Teófilo, Adolfo Caminha e Aluísio Azevedo.

No sexto capítulo do volume, “Medo e Regionalismos”, o autor Hélder Brinate Castro divide nos seguintes tópicos sua análise: “A literatura regionalista”; “Regiões do Medo”; “A terra”; “O homem”; “O sobrenatural”. Essa divisão lhe permite analisar autores tão diversos quanto José de Alencar, Bernardo Guimarães, Euclides da Cunha, Rodolfo Teófilo, Coelho Neto, Franklin Távora e Monteiro Lobato. No capítulo seguinte, o percurso histórico avança: em “Horror sexual e ficção decadente”, de Daniel Augusto P. Silva, a paisagem finissecular ganha relevo a partir da ideia de prazeres malditos e figuras essenciais à compreensão do mal no século XIX, sobretudo por seu legado, como a obra de Sade. Na seara nacional, as obras de João do Rio, Júlia Lopes de Almeida e Raul de Polillo melhor exemplificam essa temática.

O volume se encerra com dois capítulos mais abertos do ponto de vista historiográficos e mais delimitados no concernente à temática. O primeiro deles, “A ficção de medo urbano”, assinado por Pedro Sasse, se debruça sobre a paisagem citadina para dar conta das novas babéis da modernidade, culminando na análise das paisagens malditas, soturnas e sufocantes das narrativas de João do Rio. Já o capítulo que encerra *Poéticas do Mal* é “Medo e monstruosidades”, de autoria de Luciano Cabral. Nele, o autor se dedica ao problema das criaturas monstruosas e suas diferentes representações nas tradições europeia e brasileira, em especial, na obra de Bernardo Guimarães.

Por todas as razões apresentadas, *Poéticas do Mal – A Literatura do Medo no Brasil (1840-1920)* é um livro essencial para estudiosos dos temas principais anunciados no título, como também àqueles interessados em ler outra versão da nossa historiografia tradicional.

Nele, autores e obras não muito comuns nos manuais tradicionais são trazidos e analisados, com especial destaque para obras de autoria feminina e também obras menos canônicas de autores já consolidados em nossa historiografia e crítica. A organização de um volume que reúne múltiplos autores sob um viés crítico muito bem delineado é digna de elogios.

Ficamos na expectativa de que os autores aqui contemplados nos ofereçam em breve uma continuação dessa obra, talvez estendendo seu recorte até o final do século XX ou início do XXI. Nossa crítica precisa de obras que não sejam apenas reuniões de artigos variados, e sim possuidoras de alinhavo argumentativo que exemplifique uma ciência não só da nossa teoria literária como também um esforço de registro da nossa memória e do nosso patrimônio. Entender o medo e o mal no Brasil, no recorte histórico aqui proposto, nos ajuda a pensar e a refletir sobre o medo e o mal no presente e seus efeitos sobre uma democracia tão recente e frágil quanto a nossa.

