

10

**TRÊS MULHERES E UMA RUA:
COINCIDÊNCIAS FORTUITAS E ATOS GRATUITOS
EM BINGHAM STREET¹**

Fábio Lucas Pierini

*Recebido em 21 jun 2023.**Aprovado em 02 dez 2023.***Fábio Lucas Pierini**

Doutor em Estudos linguísticos, literários e tradutológicos pela FFLCH-USP com pós-doutorado em Estudos Literários pela Unesp FCL/CAR.

Professor na UEM (Maringá-PR), atuando nos cursos de Secretariado Executivo Trilíngue e Letras na área de Língua e Literatura Francesas, leciona e orienta a respeito de narrativa fantástica no Programa de Pós-Graduação em Letras e no Programa de Iniciação Científica.

Participa do GT Anpoll Vertentes do Insólito Ficcional e do Grupo CNPq Estudos de literatura e cultura da Belle Époque: LABELLE.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1856-5603>.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6137312261604268>.

E-mail: flpierini@uem.br.

Resumo: Admitimos que é difícil delimitar definitivamente o fantástico, bem como distingui-lo do insólito como gênero narrativo à parte, mas quando avaliamos a ambos como produto de uma reação sociocognitiva a uma contingência sociocultural, pressupondo conhecer não apenas o contexto sócio-

1 Título em língua estrangeira: “Three women and one street: fortuitous coincidences and gratuitous acts at Bingham street”.

histórico de produção da obra como também a formação intelectual e as tendências ideológicas do autor, a tarefa se torna mais factível. A conclusão parcial à qual chegamos é que, ainda havendo grandes zonas de intersecção entre temas e técnicas narrativas, podemos estar diante de gêneros narrativos distintos: a partir da concepção de que o sobrenatural é uma figura de linguagem que torna concebível aquilo que está indisponível (seja porque ainda não foi descoberto, seja porque simplesmente não existe) é possível considerá-lo um recurso narrativo para além da simples representação de eventos que superam a capacidade física, intelectual ou tecnológica da ação humana sobre o mundo. O sobrenatural passa a ser, assim, um recurso narrativo que torna perceptível, seja de forma evidente, seja de forma sutil, relações de causa e efeito até então desconhecidas ou não formalizadas tanto pelos personagens quanto pelo leitor. Dessa forma, podemos entender que enquanto o fantástico é uma narrativa que problematiza as implicações de um evento ser ou não real, o insólito questiona o próprio conceito de real. No caso do conto aqui analisado, “Quando de uma guinada pela rua Bingham” (*Umwegedurch Bingham Street*) (1965), de Johannes Urzidil (1896-1970), acompanhamos uma discussão que, essencialmente, opõe coincidências fortuitas aos atos gratuitos: duas mortes desencadeadas pela mesma criança fariam dela um instrumento do destino ou tudo não passa de uma leitura enviesada dos fatos?

Palavras-chave: Johannes Urzidil. Fantástico. Insólito. Sobrenatural. Coincidências fortuitas. Atos gratuitos.

Abstract: We do admit that it is difficult to delimit the fantastic definitively, as well as to distinguish it from the “insolitus” as a separate narrative genre, but when we evaluate both as the product of a social-cognitive reaction to a socio-cultural contingency, assuming to know not only the social-historical context of

the production of the work as well as the author's intellectual formation and ideological tendencies, the task becomes more feasible. The partial conclusion we reached is that, although there are large areas of intersection between themes and narrative techniques, we may be facing different narrative genres: from the conception that the supernatural is a figure of speech that makes conceivable what is unavailable (either because it hasn't been discovered yet, or because it simply doesn't exist) it is possible to consider it a narrative resource beyond the simple representation of events that exceed the physical, intellectual or technological capacity of human action on the world. The supernatural thus becomes a narrative resource that makes perceptible, whether evidently or subtly, cause and effect relationships hitherto unknown or not formalized by both the characters and the reader. In this way, we can understand that while the fantastic is a narrative that questions the implications of an event being real or not, the "insolitus" questions the very concept of reality. In the case of the short story analysed here, "A turn on Bingham Street" (*Umwegedurch Bingham Street*) (1965), by Johannes Urzidil (1896-1970), we follow a discussion that essentially opposes fortuitous coincidences to gratuitous acts: would two deaths triggered by the same child make her an instrument of fate or is it all just a biased reading of facts?

Keywords: Johannes Urzidil. Fantastic. insolitus. Supernatural. Fortuitous coincidences. Gratuitous acts.

INTRODUÇÃO

Considerado o último membro do Círculo de Praga, que se reunia no Arco Café, na companhia de nomes como Kafka e Max Brod, Johannes Urzidil (1896-1970) cresceu numa família financeiramente estável e pode, mesmo durante a Primeira Guerra

Mundial, completar seus estudos em Letras, contribuir com o jornal PragerTagblatt e manter contato com a classe artística da cidade. Na década de 1930, devido às tensões políticas e sociais que resultariam na Segunda Guerra Mundial, ele foge com sua esposa para a Inglaterra, depois para os EUA, onde consegue a cidadania local e intensifica sua produção literária. Nos anos 1950, por causa da política macartista, volta para a Europa e vive de palestras e premiações por sua obra. Em 1970, sofre um acidente vascular cerebral e falece em Roma, onde foi sepultado.

Urzidil vivenciou e carregou consigo durante todo seu exílio a encruzilhada de culturas que era sua cidade natal. Entretanto, segundo alguns autores (REITH, 2017), essa Praga presente em suas narrativas seria uma reconstrução idílica e irrecuperável daquilo que a Boêmia nunca foi: uma terra para além dos nacionalismos, multicultural por essência. Não por acaso, aponta-se que sua escrita, inicialmente acadêmica e jornalística, torna-se mais literária e ficcional com o fim da Segunda Guerra, depois da qual, sua terra de origem não poderia mais ser restaurada, ou seja, a Praga do pós-guerra não poderia mais ser vivida como uma terra mãe para praguenses de língua alemã.

É a partir desse processo de criação – o das realidades possíveis – que encontramos em algumas narrativas de Urzidil, mais especificamente nos contos de “A escapatória de Kafka” (*Kafkas Flucht*, 1965), a construção de realidades alternativas, como na história que dá título à coletânea, na qual Franz Kafka sobrevive ao seu próprio enterro em Praga e foge para os EUA, onde vive como horticultor. Os outros dois contos, um pouco mais complexos, são “Tormentos de um juiz” (*Behelligungeneines Richter*) e, nossa

escolha para uma análise mais detalhada, “Quando de uma guinada pela rua Bingham” (*Umwegedurch Bingham Street*).

SOBRENATURAL COMO UMA FIGURA DE LINGUAGEM

Quando se estuda gêneros narrativos como o fantástico, o insólito ou o realismo mágico deparamo-nos com a seguinte questão: se numa narrativa de ficção tudo pode acontecer, porque existem narrativas nas quais ocorrem eventos percebidos como incongruentes com essa premissa? Não considero aqui se os personagens se importam ou não com essa incongruência, pois os autores não escrevem suas histórias para os personagens, mas para um público leitor ao qual ele pretende atingir com sua visão de mundo ou proposta de percepção do real. A questão seguinte é: o que leva gerações de autores a optarem pelo sobrenatural como meio de expressão, mesmo imersos numa sociedade que progride tecnologicamente a passos largos desde o século XVIII e cuja palavra de ordem é negar a existência de uma suprarrealidade?

Uma possível resposta está no próprio conceito de sobrenatural. Após décadas de pesquisas e publicações, podemos entender o sobrenatural por dois caminhos consolidados e já de domínio público, que são o senso comum e a visão científica. Contudo, a proposta de nosso projeto de pesquisa institucional traz um terceiro caminho, que é a do sobrenatural como sendo uma figura de linguagem.

Para o senso comum, sobrenatural é todo fenômeno que supere física, mental e tecnologicamente toda ação humana sobre o mundo de acordo com a cultura experimental da coletividade em que ele ocorra. Já para a Ciência, sobrenatural é um evento já conhecido, mas equivocadamente interpretado

por suas testemunhas mesmo ou um fenômeno desconhecido que ainda não foi devidamente estudado (mas que em algum momento futuro o será). Por fim, o que cremos ser o conceito mais adequado aos estudos literários, é de que o sobrenatural é uma figura de linguagem que torna concebível aquilo que se encontra indisponível, seja porque ainda não foi devidamente percebido ou explicado, seja porque simplesmente não existe. Com essa terceira definição, pretendemos estabelecer uma síntese entre ambas as anteriores e avançar no debate de maneira a propor um protocolo de leitura que nos permita dedicar mais tempo às suas questões específicas do que sobre a natureza de seu gênero narrativo.

A nosso ver, análises sobre esse conjunto de narrativas têm encontrado dificuldades justamente porque nosso conceito de sobrenatural ou vem do senso comum e precisa ser relativizado em função da cultura ou época de origem do texto (por exemplo, o que era sobrenatural no passado, hoje já apresenta uma explicação científica ou o que é mera superstição para uma cultura, é objeto de culto e adoração para outra) ou é baseado no que pode ser verificado, comprovado ou reproduzido experimentalmente, tornando todas essas histórias ou contrafactuais ou apenas mal-entendidos, como os estados alterados de consciência e as coincidências fortuitas (PIERINI, 2017b).

Ao considerarmos o sobrenatural como uma figura de linguagem, podemos entender que tudo aquilo que é percebido como superior à capacidade humana de agir sobre o mundo a partir dos recursos desta, é o primeiro movimento cognitivo para traduzir esse evento em linguagem e torná-lo assimilável em escala humana. Mais do que isso, o sobrenatural se torna uma ferramenta

de compreensão e expressão que se manifesta diferentemente em cada gênero narrativo, contornando a necessidade de adotar novos termos como *metaempírico*, que Filipe Furtado cunhou em sua obra de 1980, para distinguir o sobrenatural oriundo de crenças místicas ou religiosas daquele presente em obras de ficção, ou mesmo a discussão de Remo Ceserani (2006) ou Marisa Gama-Khalil (2013) sobre se o fantástico é um gênero ou modo narrativo.

A partir desse conceito de sobrenatural como figura de linguagem que se apresenta diferentemente em cada gênero narrativo, especialmente a partir do gótico do século XVIII, é possível afirmar que os vários autores que a ele recorreram, o fizeram por motivos diversos, pois cada um deles teve uma formação intelectual própria, bem como suas tendências ideológicas. Esses elementos os motivariam a se manifestar artisticamente acerca de questões por eles vistas como contingências socioculturais que precisavam ser enfrentadas ou superadas. Considerando que nossas pesquisas versam mais sobre o fantástico e o insólito como gêneros narrativos à parte, vamos nos restringir a apenas esses dois casos, estendendo-nos mais acerca do insólito por ser esse (que é nossa hipótese) o caso da obra de Johannes Urzidil, objeto deste estudo.

O fantástico é uma narrativa de ficção que problematiza as implicações de um evento sobrenatural num espaço-tempo em que, dados os conhecimentos científicos alcançados até então, não deveria ocorrer. Trata-se de um gênero narrativo que tem por natureza questionar a realidade desse evento de maneira a revelar o sobrenatural oculto por trás da camada de civilização tecnologicamente avançada ou, no mínimo, incutir a dúvida no leitor sobre a probabilidade de explicação natural para esse evento.

A questão do fantástico não é se esses eventos realmente ocorrem ou não, mas por que eles são percebidos como verossímeis pelo leitor. Existem duas dinâmicas da vida real que nos apontam para uma suprarrealidade, sendo eles os estados alterados de consciência e as coincidências fortuitas, as quais, por sua vez, acionam nosso viés de confirmação e nos permitem considerar como reais eventos que não podem ser comprovados, verificados ou reproduzidos cientificamente, sendo o primeiro o responsável pela crença na existência de uma suprarrealidade acessível em condições específicas (sonho, uso de drogas, loucura ou enfermidades que afetem o intelecto) e, o segundo, uma evidência de que agentes oriundos dessa mesma suprarrealidade interfiram em nossa vida cotidiana sem que possamos evitá-lo.

A articulação entre a percepção desses eventos e nossa capacidade, seja de crer neles ou ao menos considerar sua verossimilhança, é realizada pelo nosso viés de confirmação e nossas expectativas intuitivas. Segundo Atran (2004) e Boyer (2001), nossa capacidade de perceber padrões mesmo onde eles não estão é um subproduto da nossa capacidade de detectar predadores mimetizados no meio ambiente onde eles nos espreitam. Ao percebermos padrões, mesmo onde eles não se manifestem, somos capazes de atribuir agência a eventos de causa desconhecida, o que nos permite preencher as lacunas do evento, como as características do agente em questão, de acordo com as tradições da nossa cultura experimental (BACHELARD, 2007) coletiva: quais suas intenções, seus propósitos e a força controladora que o move, seja interna ou externa.

A introdução, transmissão e permanência de agentes sobrenaturais em nossas culturas se dá por meio da narração:

hierarquizamos os elementos de um evento (quem fez o que a quem, de que forma, quando, onde e visando qual objetivo) de maneira a torná-los assimiláveis para nossa cultura experimental e assim vivermos sob a confiança de podermos nos relacionar com eles sem a angústia de estarmos lidando com uma entidade desconhecida e, muito provavelmente, predatória. Esses agentes já foram chamados de deuses, demônios, fadas, duendes, elfos, anjos, sacis, homens-do-saco, entre outros. Porém, conforme o conhecimento científico evoluiu, seu culto, ao menos para parte da cultura ocidental, ou a aplicação das narrativas que lhes dá vida para explicar eventos de causa desconhecida, inviabilizou-se na maioria dos casos.

Embora se tenha buscado, desde o Iluminismo, construir um modelo de sociedade que prescindia de agentes sobrenaturais e assim extinguir tradições que seriam um entrave para exploração ilimitada de recursos naturais e de pessoas, justificando todo tipo de crime ambiental e violações a direitos humanos, nosso cérebro ainda é o mesmo de quando detectamos o primeiro predador que não estava lá e fugimos de um perigo inexistente. Desde o século XVIII, quando se consolida o gótico e realizam-se as primeiras coletâneas de contos populares medievais, passando pelo fantástico do século XIX até chegarmos ao insólito e ao realismo mágico do século XX, autores de várias nações e idiomas buscaram proporcionar a um público adulto e, aparentemente cético, narrativas em que elementos sobrenaturais se manifestassem realisticamente na vida moderna.

Entretanto, a vida moderna não é uniforme a todos os povos na mesma época. Considerando o modelo econômico imposto pelo Ocidente ao resto do mundo, a desigualdade é um elemento

fundamental para garantir o sistema perpétuo de produção, consumo e lucro. As promessas de um mundo próspero, civilizado e cosmopolita, bem como o esmagamento das culturas locais para, supostamente, realizar tais promessas, gerava contradições que foram percebidas por artistas sensíveis a essa imposição: a de viverem num mundo para o qual nunca foram preparados (com desrespeito às tradições) e acerca do qual suas necessidades nunca foram consideradas (FABRE, 1992). Sendo assim, que tipos de agentes seriam concebidos num momento como esse por um artista que sobreviveu a duas guerras mundiais, refugiou-se no Novo Mundo, onde consolidou sua escrita literária sobre a saudosa terra amada, e faleceu sem reencontrá-la?

O INSÓLITO COMO GÊNERO NARRATIVO À PARTE

Embora a discussão anterior a respeito do sobrenatural como figura de linguagem seja necessária a toda narrativa portadora de elementos que superam a capacidade humana conhecida de agir sobre o mundo, é preciso lembrar que o insólito enquanto gênero narrativo (em oposição a uma categoria que inclui o próprio fantástico, o gótico, o realismo mágico, os contos de fadas etc.) não necessariamente os contém. Conforme exposto por Komandera (2010) ao comentar a obra de Guiomar (1957), o termo insólito origina-se em *insolitus*, do latim, que significa “o que não sói ocorrer”, mas também de *insolens*, aquilo que contraria a lógica do bom senso, ou seja, “insolente”, podendo até ser extrapolado — essa é nossa posição — como “insulto” aos valores de uma determinada coletividade. A mesma autora também nos permite pensar que a decifração do insólito não é uma atividade contingente, mas

resultado das competências do leitor de reconhecer e de interpretar os códigos extratextuais, que são conjuntos de conhecimentos coletivos cujos elementos são associados de acordo com um dado princípio de coerência. A autora polonesa complementa que o insólito deve contrariar as estruturas dóxicas inerentes a narrativa breve e o discurso dóxico extratextual ligado aos conhecimentos de que dispõe o leitor.

Além disso, Boucharenc (2011) afirma, ao referir-se à ausência de sobrenatural propriamente dito numa narrativa, que

Tal aliança da ideia de provocação à de surgimento descontrolado do irracional teria por onde agradar aos modernos. Assim como o avesso do paradoxo, seu homólogo grego, que apresenta espiritualidade e lisonjeia a inteligência, o insólito se enraíza na sensação (por isso, sem dúvida, suas tendências às derivas do sensacional) para melhor solapar os fundamentos da lógica assim como das conveniências: assim é, conforme ele seja condenado ou festejado, sua miséria ou seu esplendor. Seria esse, contudo, o contraste infalível que permitiria autenticá-lo? Em todo caso, é assim que o define, num sentido mais amplo, Michel Guiomar: “um escoamento das funções racionais em proveito da imaginação e da sensibilidade”². (BOUCHARENC, 2011, p. 11, tradução nossa³)

2 Pareille alliance de l'idée de provocation à celle de surgissement incontrôlé de l'irrationnel aurait un jour de quoi plaire aux modernes. D'autant qu'au rebours du paradoxe, son homologue grec, qui relève de l'esprit et flatte l'intelligence, l'insolite s'enracine dans la sensation (d'où, sans doute, ses propensions aux dérives du sensationnel) pour mieux saper les fondements de la logique tout autant que de la bienséance: telle est, selon qu'on le réproue ou qu'on l'encense, sa misère ou sa splendeur. Est-ce là cependant le poinçon infailible qui permet de l'authentifier? C'est en tout cas ainsi que le définit, au plus large, Michel Guiomar: comme un "écroulement des fonctions rationnelles au profit de l'imagination et de la sensibilité".

3 Todos os excertos em língua estrangeira deste artigo foram traduzidos por nós.

Para além da definição etimológica, em trabalho anterior (PIERINI, 2017a), após longo percurso de pesquisa pelos trabalhos de autoras e autores (como as já citadas Myriam Boucharenc e Aleksandra Komandera) que se dedicaram a estudar o insólito como um gênero distinto do fantástico, levantamos uma série de características próprias a ele, mas que não são simultaneamente obrigatórias:

- A sobreposição de um hipertexto (discurso do dominador ou da lógica do bom senso) a um hipotexto (discurso do dominado ou da falta da lógica do bom senso);
- A falta de compromisso ou de envolvimento do narrador e dos personagens com os eventos narrados, não havendo espanto;
- A exposição de eventos que demonstram a familiaridade das coisas estranhas, bem como a estranheza das coisas familiares;
- Dissolução do binômio que forma a alegoria utilizada, na qual o primeiro sentido (denotativo) é apagado e o segundo sentido (conotativo) deixa de ser abstrato e passa a ser concreto;
- O evento insólito ocorrido não é uma impressão individual, mas uma percepção coletiva;
- Não é possível definir, em absoluto, a realidade ou a natureza dos eventos relatados. Dessa forma, seu sentido precisa ser buscado nos não ditos da linguagem, dependendo da formação intelectual do leitor para ser encontrado;
- Busca dos autores pela inovação e pela singularidade;
- O conflito entre o alcance da lei e a extensão da vontade do indivíduo, o que permite situações em que cumprir uma lei é violá-la e violá-la é cumprí-la. Além disso, os personagens ignoram o conteúdo das leis, embora saibam de sua existência;
- O evento insólito não é obrigatoriamente sobrenatural, pois pode se apresentar como uma violação das conveniências sociais estabelecidas

por uma determinada coletividade, como é o caso dos atos gratuitos;

- Exigem uma competência arquiteitual do leitor, pois a compreensão da narrativa proposta depende em parte do conhecimento dos mais variados gêneros narrativos;
- Proposição de um novo conceito de narrativa de ficção. (PIERINI, 2017a, p. 40-41)

Buscando evitar repetições e retomadas desnecessárias, essas características, assim como as propostas de seus autores originais, serão abordadas durante o processo de análise, na seção seguinte.

ANÁLISE DE “QUANDO DE UMA GUINADA PELA RUA BINGHAM”

O enredo do conto “Quando de uma guinada pela rua Bingham” (*Deux ou troisdétours par Bingham Street*, do original em alemão *Umwegedurch Bingham Street*, 1965) é a respeito de Helen Jarmolewski, mulher da classe média novaiorquina que atropela Ted, filho da senhora Milada Farber, mulher da classe trabalhadora e com quem ela procura ter uma relação pessoal como forma de expiar sua culpa. Entretanto, essa culpa não se justifica pela observação dos fatos:

[H]á duas semanas, depois de ter realizado compras no Queens, o bairro da periferia novaiorquina onde o casal habitava, a Sra. Jarmolewski voltava para casa em seu pequeno automóvel. Ela estava de bom humor, ela tinha conseguido encontrar coisas lindas a preços acessíveis, tinha tomado na lanchonete um chá perfumado acompanhado de um sanduíche e ela pairava na euforia amena de uma mulher certamente não mais jovem, mas agradável de se olhar, que, sem estar sequer minimamente transbordando de alegria, nem livre de qualquer problema, também não se entregava a excruciantes reflexões. Ela dirigia por uma rua adjacente a uma velocidade inferior ao

máximo permitido, respeitando os semáforos, não andando na contramão, quando, de repente, na calçada, um menino se soltou da mão de sua mãe e pulou na frente do carro, correndo atrás de sua bola. Foi impossível para Helen frear, ela passou por cima do corpo da criança, que morreu alguns instantes depois. Eis os fatos. Evidentemente, a Sra. Jarmolewski estava irrepreensível. Nem a mãe da criança, nem os transeuntes ouvidos como testemunhas deixaram pairar a menor dúvida sobre o fato de se tratar unicamente de um acidente infeliz. A concordância e o tom peremptório desses testemunhos, a garantia repetida pela mãe: “Não, ela não cometeu um único erro”, “ela não podia fazer nada para evitar”, “Foi um acidente, nada mais!” e “Foi Deus quem quis”, essa unanimidade para justificar seu comportamento atingiu um tal nível que a própria Helen se sentiu muito incomodada e perdeu sua segurança. Alguma coisa nela insurgia-se contra a ideia de ser, por assim dizer, excluída do acontecimento⁴. (URZIDIL, 1991, p. 80-81, tradução nossa⁵)

4 Voici quels étaient les motifs de cette visite : une après-midi, il y avait deux semaines, après avoir effectué des achats dans Queens, le quartier de la banlieue new yorkaise où le couple habitait, Mrs. Jarmolewski rentrait chez elle dans sa petite auto. Elle était de bonne humeur, elle avait réussi à trouver de jolies choses à un prix abordable, avait pris à la cafétéria un thé parfumé accompagné d'un sandwich, et elle baignait dans l'euphorie tempérée d'une femme certes plus toute jeune, mais néanmoins agréable à regarder, qui, sans être le moins du monde débordante de bonheur ni affranchie de tout problème, ne se livrait pas non plus à de torturantes réflexions. Elle roulait dans une rue latérale à une vitesse inférieure au maximum autorisé, respectait les feux rouges, n'avait pas pris de sens interdit, lorsque soudain, sur le trottoir, un petit garçon s'arracha à la main de sa mère et bondit devant l'auto, à la poursuite de son ballon ; il fut impossible à Helen de freiner, elle passa sur le corps de l'enfant qui mourut quelques instants plus tard. Voilà les faits. De toute évidence Mrs. Jarmolewski n'avait absolument rien à se reprocher. Ni la mère de l'enfant ni les passants entendus comme témoins ne laissèrent planer le moindre doute sur le fait qu'il s'agissait là uniquement d'un accident malheureux. La concordance et le ton péremptoire de ces témoignages, l'assurance répétée par la mère : « Non, elle n'a pas commis une seule faute », « elle ne pouvait rien faire pour l'éviter », « C'est un accident, voilà tout ! » et « C'est Dieu qui l'a voulu », cette unanimité pour justifier son comportement atteignit un tel degré qu'Helen elle-même se sentit très inquiète et perdit de son assurance. Quelque chose en elle s'insurgeait contre l'idée d'être, pour ainsi dire, exclue de l'événement.

5 Todos os excertos do conto foram tirados do livro *La fuite de Kafka* (Desjonquères, 1993, tradução do alemão por Jacques Legrand) e traduzidos por mim do francês para o português.

A primeira coisa a percebermos aqui é que o narrador faz questão de dizer que Helen Jarmolewski era uma mulher totalmente anódina, ou seja, nem velha nem nova, nem feliz nem triste, nem rica nem pobre, ou seja, poderia ser qualquer pessoa com quem o leitor se identificasse e que foi colocada diante de uma situação trágica que não poderia evitar: mesmo dirigindo abaixo do limite de velocidade, o menino atravessou a frente do carro antes que ela pudesse reagir. Os transeuntes, ao contrário do que se espera do atropelamento de uma criança, ficaram do lado da “agressora”, pois ela nada poderia ter feito para evitar o acontecimento. Até mesmo a frase “Foi Deus quem quis” foi lançada (e essa questão será abordada mais tarde) e a mãe da criança resigna-se desde o início: era inevitável e ninguém tinha culpa pelo evento.

Ao estabelecer que ninguém tinha culpa pelo evento que resultou na morte da criança, o narrador nos sugere uma leitura contraintuitiva dos fatos: naturalmente, os seres humanos buscam sempre um agente dotado de intenção e propósito para tudo o que lhes aflige. Nesse caso, concordamos com Vergopoulos (2010), quando a pesquisadora defende que o insólito ocorre entre o anódino e o extraordinário, pois, embora mortes por acidente de trânsito não sejam incomuns na sociedade em geral, raramente cada um de nós se envolve numa situação dessas. Helen, inclusive, incomoda-se com o fato de não ter sido apontada como culpada pela morte do menino correndo atrás de sua bola.

Em seguida, o policial que toma o depoimento de Helen inicia uma reflexão sobre as razões que teriam levado a motorista a tomar o caminho da rua Bingham, quando outro trajeto seria muito mais fácil e rápido para ir das lojas onde ela havia feito suas compras

e sua casa. Mesmo admitindo que tal reflexão não buscava culpá-la, o policial fala sobre encadeamentos de fatos — o que, neste estudo, entendemos como coincidências fortuitas alinhadas em função de um viés de confirmação: por alguma razão, seja por inconscientemente desprezar a classe trabalhadora, seja por ter se tornado um instrumento divino no cumprimento de um destino previamente traçado, Helen não poderia evitar o atropelamento:

— O que o senhor quer dizer com “encadeamentos”?
— Quero dizer: tal e tal acontecimento entre os quais se cria uma relação indestrutível, imediatamente, no intervalo de um segundo. Quase todos os dias eu tenho a ocasião de refletir sobre essas coisas. Tente a senhora mesmo, Sra. Jarmolewski: um segundo mais cedo, um segundo mais tarde. Entre os dois, o mundo inteiro se voltou na sua direção, na de um certo número de pessoas igualmente, de cabo a rabo. Eu, Senhora, sou quase sempre confrontado com tais movimentos de gangorra e, para mim, o tempo consiste quase unicamente nesse tipo de segundos⁶. (URZIDIL, 1991, p. 83)

Helen já havia estranhado o fato de não ter sido considerada culpada pelo evento, visto que, pelas nossas expectativas intuitivas (BOYER, 2001), alimentadas pela nossa capacidade de metarrepresentação (ZUNSHINE, 2008), certos comportamentos são esperados de outras pessoas em função de nossas ações, assim

6 — *Que voulez-vous dire par «enchaînements»?*

— *Je veux dire : tel et tel événement entre lesquels se crée un rapport indestructible, tout à coup, en l'espace d'une seconde. Presque tous les jours j'ai l'occasion de réfléchir à cet aspect des choses. Essayez vous-même, Mrs. Jarmolewski : une seconde plus tôt, une seconde plus tard. Entre les deux, le monde entier a basculé pour vous, pour un certain nombre d'autres personnes également, du tout au tout. Moi, Madame, je suis presque toujours confronté à de tels mouvements de bascule et pour moi, le temps consiste presque uniquement en ce genre de secondes.*

como certas reações são esperadas de determinadas manifestações de linguagem. Essa incompatibilidade ou incongruência entre expectativa e vivência do fato (e nunca o fato em si mesmo), gera um dos efeitos característicos do insólito enquanto gênero narrativo à parte: a familiaridade das coisas estranhas em oposição à estranheza das coisas familiares.

Embora se possa até associar essa característica com o inquietante (*Das Unheimliche*) de Freud (2010), trata-se de algo menos complexo. A fala do policial aponta para uma possibilidade de ligação entre os eventos ainda que seja impossível encontrá-la. É a necessidade de apresentar, nem que seja para si próprio, uma explicação sabidamente improvável. Outra característica do insólito nesse episódio é também a falta de compromisso ou de envolvimento do narrador e dos personagens com o fato narrado: exceção feita a Helen, todos os personagens consideram os eventos como ininterpretáveis, mas, mesmo assim, acabam por propor uma interpretação. Ou seja, é preciso agir sobre o mundo nem que seja tecendo conjecturas que já começam inviáveis. Seria o desejo de encontrar algum encanto numa vida de desilusão?

Segundo Fabre (1992), a esquizofrenia prometeica dos intelectuais românticos do século XIX (que, em sua maioria, produziram narrativas do gótico e do fantástico) é resultado de uma desilusão, mas, neste caso, devemos fazer uma diferenciação aqui. Embora no fantástico também haja uma incompatibilidade e/ou incongruência entre expectativa intuitiva e vivência do fato, o fantástico lida com uma tradição cultural narrativa consolidada e o insólito, com as idiosincrasias da vida moderna: por isso, o sobrenatural, no fantástico, se liga mais à manifestação de

entidades previstas por um arcabouço cultural disponível (embora desprezado pela ciência positivista) e, no insólito, à percepção de algo ainda não assimilado por uma cultura específica (GUIOMAR, 1957, apud KOMANDERA, 2010).

Jakob, o marido de Helen, sugere darem uma compensação financeira à Sra. Farber, considerando sua viuvez (o falecido marido era operário da construção civil que caiu de um andaime), pelo fato de complementar sua pensão como empregada doméstica e ainda ter uma filha de sete anos, Kathy, a irmã de Ted, para criar. Helen recusa a ideia do marido, pois isso daria a impressão de admissão de culpa. Ela tem outra proposta em mente para a Sra. Farber, mas não a revela a Jakob. A caminho da casa dos Farber, Helen comenta que refez o trajeto duas vezes depois do acidente para tentar encontrar uma resposta para seu desvio do trajeto corriqueiro, ao que Jakob responde:

— Você está se superestimando um pouco, Helen, se acha que foi necessário pagar o preço de uma vida humana para você se sentir suficientemente punida por ter realizado, sem razão, um ato insignificante.

— Por que então, oras?

— Talvez seja preciso procurar do lado de fora o sentido desse acontecimento. Talvez haja algum, se houver, com relação à Sra. Farber. Talvez ele servisse para evitar alguma catástrofe futura mais grave ainda da qual a criança, quem sabe, devesse ser a vítima. Minhas palavras têm um ar místico e fatalista. Mas a questão, justamente, é saber se acreditamos nos decretos do destino, no determinismo ou simplesmente em acasos que trombam um no outro num caos. Você mesma disse que procura sempre agir de maneira racional, portanto, você acredita numa razão.

- No combate contra o caos. Mas dessa vez, fui vencida.
- Talvez. É o que parece. Mas isso não é certeza⁷. (URZIDIL, 1991, p. 86-87)

Quando esperamos que Jacob, o marido de Helen, vá confirmar as frases do narrador, ele também envereda pelo caminho do agente sobrenatural: o destino humano não é cheio de possibilidades em aberto, mas um caminho predeterminado cujos desvios são corrigidos por uma “mão invisível”, inevitável e cujos propósitos nunca serão conhecidos. Helen alega que sua maneira racional de agir é uma forma de combater o caos, mas, ao invés de entender que seu combate é um desejo de tornar o mundo ao seu redor mais acolhedor a si própria enquanto o caos não acontece (e assim atender às expectativas intuitivas), ela prefere acreditar que foi punida por algo que sequer sabe o que é (aquilo que nossas expectativas intuitivas e nossa capacidade de metarrepresentação fazem para encontrarmos o agente de um evento sem causa aparente).

Nossas expectativas intuitivas se consolidam a partir da educação que recebemos, seja de nossos familiares ou da nossa coletividade em função de nossos módulos cognitivos (ATRAN, 2004), que são

7 — *Tu te surestimes un peu, Helen, si tu crois qu'il a fallu payer le prix d'une vie humaine pour que tu te sentes suffisamment punie d'avoir accompli sans raison un acte insignifiant.*

— *Pour quoi donc, alors?*

— *Peut-être faut-il chercher ailleurs le sens de cet événement. Peut-être a-t-il une raison, s'il en a une, quelque part au fond de Mrs Farber. Peut-être était-il destiné à éviter quelque catastrophe future plus grave encore dont l'enfant, qui sait, devait être la victime. Mes paroles ont l'air mystique et fataliste. Mais la question, justement, est de savoir si l'on croit aux décrets du destin, au déterminisme, ou simplement à des hasards qui se culbutent entre eux en un chaos. Tu dis toi-même que tu cherches toujours à agir de façon raisonnable, tu crois donc à une raison.*

— *Dans le combat contre le chaos. Mais cette fois, j'ai été vaincue.*

— *Peut-être. C'est ce qu'il semble. Mais ce n'est pas sûr.*

física, biologia e psicologia intuitivas, ou seja, naturalmente temos uma noção de como funciona a inércia, a diferença entre seres vivos e não vivos, e atribuímos estados mentais a criaturas que se parecem conosco ou a supostos autores de eventos de causa desconhecida (os agentes sobrenaturais). Já a metarrepresentação (ZUNSHINE, 2008), neste caso, é nossa capacidade de reconstruir mentalmente, a partir de nossos próprios recursos intelectuais, os dados que recebemos por meio de nossa percepção direta dos eventos (quando os testemunhamos) ou dos discursos e textos produzidos acerca de eventos que não presenciamos, ou seja, elaboramos uma representação de outra representação. Isso significa que os eventos testemunhados presencialmente não são avaliados em tempo real, mas a partir do que foi registrado por nossa memória, e esta é uma representação que será representada para podermos lidar com os fatos testemunhados.

No caso do conto em questão, nosso objeto de análise não é se o evento ocorrido foi ou não obra do acaso ou de um agente sobrenatural, reflexão mais característica do fantástico, mas como essa discussão molda a visão de mundo (e, conseqüentemente, o modelo de realidade) das pessoas e como isso interfere em suas decisões e seu tráfegar pela vida. Contos como este exigem do leitor que já tenha ao menos uma vez na vida se questionado sobre o assunto e até mesmo formulado uma opinião sobre ele, encontrando na obra de ficção um interlocutor para suas expectativas. Essa é a competência arquiteitual esperada do leitor, a capacidade de entender um texto ou discurso como veículos para comunicar ideias formuladas a partir de um percurso de formação do autor e não como representação de uma verdade universal

e inquestionável. É por essa razão, supomos, que os próprios personagens se questionam tanto sobre o resultado de suas ações quanto sobre o que os motivou a realizá-las.

Ao chegar à casa dos Farber, Helen coloca à mãe do menino atropelado as mesmas questões que vinha enfrentando: se tinha feito algo de diferente naquele dia que, se evitado, poderia não resultar no acidente. A Sra. Farber não se inquieta diante delas e, diferentemente do que lhe aconteceu ao marido — que caiu de um andaime e cujos motivos são inúmeros — o atropelamento do filho não tem qualquer propósito ou responsável intencional. Apenas uma combinação infeliz de eventos simultâneos. O que podemos ver aqui é, basicamente, o conflito entre coincidências fortuitas e atos gratuitos: será que os personagens estão enxergando no conjunto de eventos uma razão que justifique sua visão de mundo, seu modelo de realidade? Ou acreditam agirem de forma tão deliberada e demasiada que não percebem agir, na verdade, de forma automática, sem intenção ou propósito, apenas cumprindo rotinas que evocam ações racionais até que a performance dessas ações não se realize conforme o esperado?

Depois de longos e constrangedores diálogos e momentos de silêncio, Helen finalmente pede a Milada que venha trabalhar exclusivamente em sua casa dentro de suas próprias condições, visto que simplesmente conceder uma soma em dinheiro como compensação pela morte de Ted a atormentaria:

Parecia, de certa forma, que aquela Sra. Farber sopesasse entre suas mãos o destino deles, de Helen e dele [Jakob], entre aquelas mãos que o trabalho tinha inchado, que as incontáveis lavagens

de roupa, o esfregar de intermináveis pisos e o polimento de milhares de móveis estranhos tinham coberto de rugas e calos, mãos que aquela mulher, que tinha apenas trinta anos, não escondia de forma nenhuma sob seu avental ou sob o rebordo da mesa, mas plantava sobre a toalha de mesa quadriculada como duas guardiãs. “Eu irei”, ela disse⁸ (URZIDIL, 1991, p. 94)

Aparentemente, a Sra. Farber se sente mais culpada pelo sentimento de culpa de Helen do que sopesa as vantagens e desvantagens de cumprir sua jornada de trabalho numa única casa de família. Mais do que isso, essa viúva, que acaba de perder seu filho caçula e que tem de sustentar sozinha seu lar, está tão conformada com sua perda quanto Helen se sente aterrorizada por ser responsável pela infelicidade de alguém. Essa situação pode até ser entendida como paradoxal. Porém, dentro da lógica do insólito como gênero narrativo, está mais para oximorônica: não se trata de uma frase ou verso em que os elementos envolvidos deveriam se excluir mutuamente, mas de *propósitos* que deveriam se excluir mutuamente numa mesma relação, ou seja, Helen se sente culpada por algo de que não tem culpa e procura se “des-culpar”, “protegendo” a Sra. Farber de outro incidente como aquele de que participou; já a mãe do menino atropelado se sente responsável (e não culpada) pelo sentimento de culpa de Helen e aceita cuidar de sua casa como forma de aliviar o sentimento tão doloroso.

8 Il semblait, en quelque sorte, que cette Mrs . Farber soupesait entre ses mains leur destin, à Helen et à lui, entre ses mains que le labeur avait élargies, que les innombrables lessives, le frottage d'interminables parquets et le polissage de milliers de meubles étrangers avaient couvertes de rides et de cals, des mains que cette femme, qui avait à peine trente ans, ne dissimulait aucunement sous son tablier ou sous le rebord de la table, mais plantait sur la nappe à carreaux comme deux gardiennes. «Je viendrai», dit-elle.

Depois de algum tempo de trabalho, os Jarmolewski percebem que, fora a recusa de receber horas-extras quando a Sra. Farber levava mais tempo do que o esperado para terminar o serviço, a relação entre eles era boa. Entretanto, quando Kathy, a filha da Sra. Farber, passa a frequentar a casa quando não tem aulas, a situação muda. Helen procura se aproximar da menina, tentando fazê-la interessar-se por jardinagem ou presenteando-a com flores, mas não obtém sucesso. O marido lhe aconselha a dar mais tempo para Kathy se acostumar com a nova situação, mas Helen não concorda:

— Ela me odeia e me considera uma criminosa, pronto. Isso nunca mudará – e Helen explodiu em soluços.

— Nós jamais deveríamos ter introduzido a Sra. Farber em nossa casa. Eu queria resolver o problema em bloco e de uma vez por todas.

— Resolver? Você ainda não quer entender o que está em jogo. Não há coisa nenhuma para resolver. Nem para a Sra. Farber nem para mim. Se eu nunca mais tivesse voltado a vê-la depois daquele acontecimento horrível, minha situação seria mil vezes pior. A dela também.

— Vocês não são, nem uma nem a outra, culpadas do que quer que seja, mas seus sentimentos de culpa não param de crescer. Mesma coisa para a Sra. Farber. Às vezes tenho a impressão de que você traz essa mulher aqui para se vingar dela pela situação em que ela colocou você e que ela vem unicamente para se vingar de você⁹ (URZIDIL, 1991, p. 97).

9 — *Elle me déteste et me considère comme une criminelle, voilà. Cela ne changera jamais - et Helen éclata en sanglots.*

— *Nous n'aurions jamais dû introduire Mrs. Farber chez nous. Je voulais régler le problème en bloc, et une fois pour toutes.*

— *Régler? Tu ne veux toujours pas comprendre ce qui est en jeu, réellement. Il n'y a rien du tout à régler. Ni pour Mrs. Farber ni pour moi. Si je ne l'avais jamais revue après cet événement épouvantable, ma situation serait mille fois pire. La sienne aussi.*

— *Vous n'êtes ni l'une ni l'autre coupables de quoi que ce soit, mais vos sentiments de*

A fala de Jakob traz à tona a dinâmica entre hipertexto e hipotexto, conforme Vergopoulos (2010). Trata-se de dois discursos opostos entre si, sendo o hipertexto aquele do primeiro plano da leitura e o hipotexto, o do segundo. O hipertexto representa o discurso dominante, o discurso do opressor, enquanto o hipotexto, o do dominado, do oprimido. A principal diferença entre eles é que o hipotexto precisa ser suposto, subentendido a partir do hipertexto ou das brechas que este não consegue ocultar. A todo momento, há um consenso sobre o fato: ninguém tem culpa pela morte de Ted. Foi apenas uma infeliz fatalidade. Além disso, o embate estaria entre as duas mulheres principais do conto, Helen Jarmolewski e Milada Farber, mas são os comentários de Jakob Jarmolewski (que procura o tempo todo evitar que o problema com o acidente se prolongue) que revelam as engrenagens por baixo do comportamento das duas protagonistas. Além disso, indiretamente, Jakob é tão “culpado” pelo desfecho da narrativa quanto Kathy por todo o desenrolar da trama.

Vergopoulos (2010), no entanto, constrói sua proposta crítica e teórica para narrativas insólitas mais próximas dos *faits divers*, ou seja, os “casos inusitados” (improváveis, implausíveis) da imprensa francesa e, no caso de Urzidil, o hipotexto pode ser entendido como as expectativas intuitivas dos leitores sobre como os personagens deveriam agir. E o hipertexto, por sua vez, é aquele que frustra essas mesmas expectativas ao impor o anódino da escrita ao extraordinário esperado por leitores do século XX: afinal, como é possível que essa narrativa de ficção aponte incessantemente

culpabilité ne cessent de croître. Et on dirait que tu voudrais encore les accroître. Même chose pour Mrs. Farber. J'ai parfois l'impression que tu fais venir cette femme pour te venger sur elle de la situation dans laquelle elle t'a mise; et qu'elle vient uniquement pour se venger de toi.

para eventos que possam ser entendidos como ação de seres sobrenaturais sobre nossa realidade e insista que tudo não passa de coincidências mal interpretadas? Essa é a maneira pela qual Urzidil consegue inovar e propor um novo conceito de narrativa de ficção, exigindo do leitor uma competência architextual e evitando revelar a realidade ou a natureza dos eventos narrados.

As duas mulheres gostavam de conversar sobre o acidente do ponto de vista das probabilidades, do que deveriam ter feito para evitá-lo, mas sempre que Kathy estava presente, o assunto era evitado. Apenas quando a menina não estava é que o atropelamento era abordado:

Elas analisavam a rua nos mínimos detalhes, o paralelepípedo e os lugares onde ele tinha defeito, a altura dos diversos imóveis, o jogo de luz e sombra e mesmo os revérberos e calhas d'água e as caixas de correio. Depois elas passavam em revista os ribeirinhos, os casamentos, os nascimentos e as cenas familiares, detalhando quem era bêbado, quem traía o marido, quem era megera, em suma, tudo do que a Sra. Farber estivesse perfeitamente a par, pois ela era boa observadora e a rua não era longa. Sim, a rua levava sua própria vida, ela tinha suas próprias alegrias e seus próprios infortúnios, principalmente estes últimos, com certeza. Mas isso pode ser dito de não importa qual rua. Portanto, não é questão de acusar os urbanistas de terem desenhado a rua Bingham de maneira a provocar a catástrofe e destruir a serenidade de almas humanas¹⁰ (URZIDIL, 1991, p. 99)

10 *Elles analysaient la rue jusque dans le moindre détail, le pavé et les endroits où il offrait des défauts, la hauteur des divers immeubles, le jeu des ombres et des lumières, et même les réverbères, les prises d'eau et les deux boîtes aux lettres. Puis elles passaient en revue les riverains, les noces, les naissances et les scènes de ménage, précisant qui était un ivrogne, qui trompait son mari, qui était une garce, bref tout ce dont Mrs. Farber était*

O mais interessante nessa reflexão da dupla, senão uma atribuição de agência à rua Bingham, é sua personificação. A rua pode não ter culpa pelo acidente, mas sim ser uma vítima, pois as pessoas dali em diante se lembrarão dela como o lugar onde uma criança foi atropelada e morta.

Entre outras conversas, Helen se lembra do caso de seu pai e de seu tio, irmão dele, em que o tio, acidentalmente, arrancou o olho do irmão com uma espátula de pintura ao assustar-se com a percepção repentina de sua presença no ateliê. Mesmo que o pai de Helen dissesse ao irmão, Sven, que não o culpava pela perda do olho, o tio de Helen isolou-se em um mosteiro. E, mais uma vez, percebemos aqui o narrador insistindo em eventos que poderiam ser considerados como meras fatalidades, mas que podem ser colocados como coincidências fortuitas como também atos gratuitos (os quais explicaremos mais tarde), excitando a imaginação do leitor no sentido de que, ao fim e ao cabo, mesmo que inconscientemente, o objetivo era ferir alguém.

Se não, vejamos: o pai de Helen e seu irmão talvez disputassem o amor da mesma mulher, que acabou por se tornar a mãe dessa protagonista: desistir de um relacionamento com a mulher dos seus sonhos seria uma forma de se punir por ter arrancado o olho do rival, assim como trabalhar para a assassina de seu filho poderia ser uma forma de se punir por não ter cuidado melhor de seu filho? Helen talvez fosse a filha de um relacionamento proibido pelo destino? Como saber?

parfaitement au courant, car elle était bonne observatrice et la rue n'était pas longue. Oui, la rue menait sa vie propre, elle avait donc ses propres bonheurs et ses propres malheurs, surtout ces derniers, bien sûr. Mais on peut dire cela de n'importe quelle rue. Il n'est donc pas question d'accuser les urbanistes d'avoir dessiné Bingham Street de façon à provoquer la catastrophe et détruire la sérénité d'âmes humaines.

Além disso, o tio monge de Helen se torna o desencadeador de uma discussão sobre o papel de Deus como alguém que, por alguma razão ainda desconhecida, decidiu punir ambas as mulheres:

— A senhora e eu estávamos ambas no mau caminho. Esse caminho era mau porque, em nossos dois casos, era inútil, supérfluo, sem sentido nenhum. É aí que chegam todas as minhas reflexões. Mas é isso! E isso não é a totalidade da explicação. Não se deve tomar uma rua estranha simplesmente para se divertir. Isso é desonrar a rua [...] E aqui está alguém que chega e toma essa rua por um simples capricho. Então, a rua se vinga e diz: eu vou dar ao seu capricho uma razão de ser que você jamais esquecerá. Eu dei uma guinada por essa rua e ela não aguentou isso.

— Mas eu também, Helen. Eu também mereço o castigo. Por quê, eu não sei muito bem. Mas é exatamente isso o pior. Seria lindo se essa espécie de castigo acontecesse por injustiça, viesse do nada. Isso pode existir entre os homens. Os juízes, os jurados podem condenar alguém injustamente, por engano. Mas na grande existência, lá onde se fala de *atos divinos*, da intervenção de Deus, não pode haver injustiça, ainda que se esteja convencido de sua própria inocência e que se ignorem as razões pelas quais se é castigado. Mas talvez isso não seja um castigo, talvez isso te atinja sem que você esteja minimamente envolvido, que isso tenha ocorrido para provocar alguma coisa totalmente diferente. Não, de fato, não penso nisso. Na verdade, eu creio que os atos que eu cometi em minha existência e que eu considero como inofensivos não eram tanto assim, mas mereciam um castigo. E um castigo como o do Ted que, certamente totalmente inocente, teve de aguentar as consequências (URZIDIL, 1991, p. 113-114, grifo do autor)¹¹

11 — *Vous et moi, nous étions toutes les deux sur le mauvais chemin. Ce chemin était mauvais parce que, dans nos deux cas, il était inutile, superflu, sans aucun sens. Voilà où*

É nesse ponto que Helen resolve confessar um “crime” cometido quando de sua infância. A ideia de que se não somos punidos pelos que fazemos, talvez o seja pelo falamos ou pensamos:

— Vá, vá, eles [os pensamentos de Helen] não terão sido tão assassinos assim!

— Ah, foram! Eu desejei uma vez a morte de uma colega de classe porque ela não tinha me convidado para o aniversário dela. Desejei que ela morresse antes daquele aniversário. E a senhora não vai acreditar! Ela acabou morrendo mesmo. Ela morreu de pneumonia [...]. Desde então, eu tentei viver sem desejos. Ao menos desejos negativos. Mas mesmo os positivos podem ser perigosos [...]. E sem dúvidas que, no fim, não se é castigado por seus atos, mas por seus desejos, ainda que não tenham se realizado e sido esquecidos há muito tempo. É o que torna difícil a busca pelas razões pelas quais se foi punido.

— Sim, Deus sem dúvida tem seu jeito de medir o tempo. Mas ele não se esquece. Eu desejaria que ele tivesse esperado pelo meu pequeno Ted, ao menos tempo o bastante para que eu não fosse

aboutissent toutes mes réflexions. Mais c'est tout, et ce n'est pas la totalité de l'explication. Sans doute ne doit-on pas emprunter une rue étrangère simplement pour s'amuser, ou parce que l'idée vous en prend soudain, ou parce qu'on s'ennuie et qu'on essaie de se distraire. C'est déshonorer la rue [...] Et voici quelqu'un qui arrive et emprunte cette rue sur un simple caprice. Alors, la rue se venge et dit : je vais assigner à ton caprice une raison d'être que tu n'oublieras jamais. J'ai fait du tort à cette rue, et elle ne l'a pas supporté.

— Mais moi aussi, Helen. Moi aussi je mérite le châtement. Pourquoi, je ne le sais pas très bien. Mais c'est justement cela, le pire. Ce serait du joli si cette sorte de châtement arrivait par injustice, venait du néant. Ça peut exister entre les hommes. Les juges, les jurés peuvent condamner quelqu'un injustement; par erreur. Mais dans la grande existence, là où l'on parle de God's deed, de l'intervention de Dieu, il ne peut pas y avoir d'injustice, même lorsqu'on est persuadé de sa propre innocence et qu'on ignore les raisons pour lesquelles on est châtié. Mais peut-être que ce n'est pas un châtement, peut-être que cela vous atteint sans vous concerner le moins du monde, que ça s'est produit pour provoquer quelque chose de tout à fait différent. Non, en fait je ne le pense pas. En fait je crois que les actes que j'ai accomplis dans mon existence et que je considère comme inoffensifs ne l'étaient pas tellement, mais méritaient un châtement, et un châtement tel que Ted, à coup sûr tout à fait innocent, dut en supporter les conséquences.

obrigada a ver isso. Mas é preciso ser realmente punido por tudo? Não pode haver perdão de vez em quando? Deus poderia então fechar os olhos, já que nos fez tão imperfeitos¹² (URZIDIL, 1991, p. 114-115)

Após mais algumas especulações sobre a necessidade ou não de alguém ser punido por seus desejos ou atos verdadeiramente cometidos, mas há muito esquecidos, Helen desce ao jardim para cuidar de suas flores e Milada encontra Kathy que, segundo ela própria, pensava em nada. Querendo evitar uma discussão desnecessária com a filha, a Sra. Farber arruma o quarto do casal Jarmolewsky e, percebendo que o vento forte demais empurrava sobremaneira as cortinas para dentro do cômodo, ela colocou um haltere utilizado pelo Sr. Jarmolewsky sobre o rebordo da janela para segurá-las. Ela começa a passar o aspirador de pó e deixa de prestar atenção em Kathy, a qual segue para a janela e protagoniza a cena que catalisa toda a discussão do conto:

Kathy se inclinava sobre a janela, seu olhar incerto buscava ver a rua que acompanhava o jardim e, para além dela, as casas à sua margem, do outro lado, depois as casas atrás das casas e, lá longe, um enorme gásômetro vermelho e um campanário cercado de

12 — *Allons, allons, ils n'auront pas été si meurtriers que ça!*

— *Oh si ! J'ai souhaité un jour la mort d'une camarade de classe parce qu'elle ne m'avait pas invitée pour son anniversaire. J'ai souhaité qu'elle meure avant cet anniversaire. Et vous vous rendez compte ! elle est morte pour de bon. Elle est morte d'une pneumonie [...] Depuis, j'ai essayé de vivre sans désirs. Du moins sans désirs négatifs. Mais même les positifs peuvent être dangereux [...] Et sans doute que plus tard on n'est pas seulement châtié pour ses actes, mais aussi pour ses désirs, même s'ils n'ont pas été réalisés et si on les a oubliés depuis longtemps. C'est ce qui rend si difficile la recherche des raisons pour lesquelles on a été puni.*

— *Oui, Dieu a sans doute sa manière à lui de mesurer le temps . Mais il n'oublie pas . Je souhaiterais qu'il ait attendu pour mon petit Ted, du moins assez longtemps pour que je ne sois pas obligée de voir ça. Mais faut-il être vraiment puni pour tout? Ne peut-il pas y avoir de pardon de temps à autre? Dieu pourrait alors fermer les yeux, lui qui nous a faits si imparfaits.*

chaminés de fábricas mais altas do que ele. Atrás, havia apenas um vapor cinza-esbranquiçado. Kathy sabia que esse vapor significava o mar com suas ondas cinza-esverdeadas infinitamente repetidas e suas cristas de espuma como algodão doce que se dilui no inexistir. Desses infinitos, o olhar de Kathy voltou a si pouco a pouco, ou seja, ao nó verde que fechava seu corpete. Inclinando-se um pouco mais, ela podia avistar, entre o nó e a primeira fila de roseiras, no jardim abaixo, a silhueta de Helen exatamente na reta das duas esferas azul escuro do altere que mantinha as cortinas de renda sobre o rebordo da janela. O cotovelo de Kathy roçou uma das esferas enquanto seu olhar de criança atenta seguia os movimentos de Helen. Kathy não sabia que esse olhar visava alguma coisa e que seu cotovelo progredia lentamente¹³ (URZIDIL, 1991, p. 118-119)

Helen é atingida em cheio na cabeça e morre instantaneamente: “O projétil a atingiu com uma precisão absoluta sobre o occipital e estourou sua caixa craniana. Ela não teve sequer a força de exalar o menor ruído. Ela caiu sentada e desapareceu sob a folhagem das rosas”¹⁴ (URZIDIL, 1991, p. 119).

13 *Kathy se penchait à la fenêtre, son regard tâtonnant cherchait à voir la rue qui longeait le jardin et, au-delà, les maisons qui la bordaient de l'autre côté, puis les maisons derrière les maisons et, dans le lointain, un énorme gazomètre rouge et un clocher flanqué de cheminées d'usines plus hautes que lui. Derrière, ce n'était plus qu'une vapeur gris-blanc. Cette vapeur, Kathy le savait, signifiait la mer avec ses vagues gris-vert répétées à l'infini et ses crêtes d'écume comme de la barbe à papa qui se dilue dans le néant. De ces infinis, le regard de Kathy revenait peu à peu à elle-même, c'est-à-dire au nœud vert qui fermait son corsage. En se penchant un peu plus elle pouvait apercevoir, entre ce nœud et la première rangée de rosiers, en bas dans le jardin, la silhouette d'Helen exactement en face des deux boules bleu-noir de l'haltère qui maintenait les rideaux de dentelle sur le rebord de la fenêtre. Le coude de Kathy effleura l'une des deux boules tandis que son regard d'enfant attentif suivait les mouvements d'Helen. Kathy ne savait pas que ce regard visait quelque chose et que son coude progressait en douceur.*

14 *Le projectile l'atteignit avec une précision absolue sur l'occiput et fit éclater sa boîte crânienne. Elle n'eut pas la force d'exhaler le moindre bruit. Elle s'affaissa et disparut sous le feuillage des roses.*

Estamos aqui diante de uma ambiguidade proposital: Kathy teve ou não a intenção de atingir a Sra. Jarmolewsky? Ao mesmo tempo em que ela procurava pela dona da casa em meio às rosas, seu cotovelo empurrava lentamente o haltere que a matou. A reação da menina ao evento não evidencia sua intenção, pois “A menina continuou a olhar o jardim durante certo tempo. Depois ela saiu da janela e retomou seu lugar na cadeira de vime¹⁵” (URZIDIL, 1991, p. 119). Interpelada pela mãe uma segunda vez sobre o que estava fazendo, a menina responde que pensava sobre sua bola, aquela atrás da qual correu seu irmão e acabou atropelado por Helen. A Sra. Farber, provavelmente por considerar esse brinquedo o responsável pela morte do filho (pois se ele não o tivesse perseguido, ainda estaria vivo), descartou-o e deu uma nova bola para Kathy, que a recusou. Paralelamente, Jakob vendeu o carro envolvido no atropelamento, o que também incomodou Helen. Furiosa, a menina confessa à mãe:

— Não, não acabou! Fui eu que joguei minha bola na calçada naquele dia.

— Foi você que jogou?

A Sra. Farber a encarou, segurando a respiração. Será possível? Tinha sido ela mesmo ela quem jogou a bola? Ou talvez não passasse de uma mentira de criança, uma gabolice, uma imaginação na qual Kathy acreditasse?

— Sim, fui eu que joguei ela. Eu não tinha o direito de jogar com a minha bola pelo menos uma vez?

— Tudo bem, minha filha – respondeu a Sra. Farber, controlando sua voz – Além disso, você imediatamente a recolheu e levou para casa.

— Sim, mas você jogou ela fora.

— Mas eu comprei outra para você.

15 *L'enfant continua à regarder dans le jardin pendant un certain temps. Puis elle se détourna de la fenêtre et reprit sa place dans le fauteuil d'osier.*

— Mas a minha, você jogou fora. Você desceu ela com as outras coisas. Você enterrou ela.¹⁶ (URZIDIL, 1991, p. 120)

Como leitores, ficamos nos questionando o que a morte da Sra. Jarmolewsky teria a ver com a morte de Ted, visto que Kathy confessa estar pensando na bola arremessada por ela mesma na calçada, atrás da qual o menino correu e resultou em seu atropelamento e morte. Seria Kathy uma assassina involuntária? Seria ela uma “enviada” de alguma entidade que, por alguma razão, a utiliza para se livrar de alguma pessoa? Ou estaríamos diante de meras coincidências fortuitas? As últimas linhas do conto nos proporcionam algumas possibilidades:

Mas... Mas onde está o haltere que eu pus para segurar as cortinas?

— Ele acabou de cair no jardim — respondeu Kathy com uma calma soberana.

A Sra. Farber olhou-a nos olhos, os quais, bem abertos e azuis, inocentes, sustentaram o olhar da mãe até que esta baixasse os seus e se virasse [...] Em seguida, ela desceu correndo as escadas¹⁷ (URZIDIL, 1991, p. 120)

16 — *Non, ce n'est pas fini! C'est moi qui ai lancé mon ballon sur la chaussée, ce jour-là.*

— *C'est toi qui l'as lancé? »*

Mrs. Farber la dévisageait, le souffle coupé. Était-ce possible? Avait-elle vraiment lancé le ballon? Ou bien n'était-ce là qu'un mensonge d'enfant, une vantardise, une imagination à laquelle Kathy croyait?

«Oui, c'est moi qui l'ai lancé. Je n'avais pas le droit de jouer avec mon ballon pour une fois? C'était mon ballon.

— *Bien sûr, mon enfant, répondit Mrs. Farber en contrôlant sa voix, bien sûr. D'ailleurs, tout de suite après tu l'as ramassé et rapporté à la maison.*

— *Oui, mais tu l'as jeté.*

— *Mais je t'en ai acheté un autre.*

— *Mais le mien, tu l'as jeté. Tu l'as descendu avec les autres choses. Tu l'as enterré.*

17 *Mrs. Farber la regarda dans les yeux qui, grands ouverts et bleus, innocents, soutinrent le regard de la mère, jusqu'à ce que celle-ci baissât les yeux et se détournât [...] Puis elle dévala l'escalier.*

Aparentemente, Kathy não sabe que existe uma relação entre o fato de ter derrubado o haltere e o silêncio de Helen, pois quem percebe que tudo está quieto demais para que a dona da casa estivesse presente é a Sra. Farber – e por isso mesmo faz a ligação entre os eventos e desce correndo as escadas para verificar o ocorrido.

Guiando-nos por Komandera (2010), podemos considerar Kathy um caso de personagem em estado sereno, no qual “[à]s vezes, a elevação, representada por uma condição supereminente ou pela permanência num universo considerado melhor, traz o desencanto e a solidão daquele que fica à parte do acontecimento, infringindo as normas estabelecidas: seja do universo real, seja do imaginário literário”¹⁸ (KOMANDERA, 2010, p. 146). Por esse caminho, teríamos de entender a menina como um personagem que se fundiu a um evento sobrenatural, que acessa um conhecimento superior do ser, tornando-se depositária de mensagens inéditas sugeridas pelo viés das imagens simbólicas, subentendidas ou oníricas.

Uma questão que já levantamos anteriormente (PIERINI, 2017b) é que a verossimilhança que embasa o sobrenatural na narrativa de ficção pode provir (além dos estados alterados de consciência) das coincidências fortuitas, ou seja, eventos mais provavelmente desconexos entre si, mas que podem ser considerados, a partir de certa lógica argumentativa, como encadeados por um agente buscando atingir um determinado propósito — neste caso, fazer com que a Sra. Jarmolewsky pague pelo desejo que teve de prejudicar uma colega de escola quando era criança e isso realmente ocorreu.

¹⁸ *Parfois l'élevation, représentée par une condition suréminente ou par le séjour dans un univers censé être meilleur, apporte le désenchantement et la solitude de celui qui prend part à l'événement, enfreignant les normes établies: soit de l'univers réel soit de l'imaginaire littéraire.*

Mas a bola que atraiu Ted para debaixo das rodas de seu carro é fruto de um ato gratuito: Kathy, incomodada com o fato de não poder brincar com a própria bola, pois seu irmão menor estava sempre em posse dela, arremessa-a para fora de seu alcance sem, necessariamente, saber o que iria se passar depois. Porém, o sentimento de culpa de Helen obriga-a a trazer a Sra. Farber para dentro de sua casa, assim como a filha desta, a qual é responsável (mesmo que involuntariamente) por sua morte. Temos aqui, então, um conflito entre as coincidências fortuitas e os atos gratuitos.

Como acabamos de afirmar, as coincidências fortuitas são eventos isolados entre si, mas aos quais pode ser atribuída vinculação de causalidade pela ação de alguma agência sobrenatural. Freud (2010) discute essa questão em seu artigo sobre o *Unheimliche* (“O inquietante”, 1919) ao tratar de casos que a cultura popular chama de “olho gordo”. Já autores mais ligados ao combate do obscurantismo por meio do ceticismo científico (SAGAN, 2006; HINES, 2003; SHERMER, 2011) falam em *wishfulthinking*, ou seja, o desejo de ver suas vontades realizadas ou necessidades aplacadas, leva pessoas a caírem no viés de confirmação ao acreditarem que foram realmente atendidas por uma entidade sobrenatural.

Esse é um tema bastante recorrente na narrativa fantástica, quando sua composição demonstra sutileza, imprevisibilidade, aleatoriedade, não sendo possível decidir ou resolver o que especificamente ocorreu, isto é, a impossibilidade de definir se o evento ocorrido é ordinário ou extraordinário. Porém, dadas as características do conto de Urzidil analisadas até aqui, podemos claramente entender não se tratar de uma narrativa fantástica — não do ponto de vista sociocognitivo — e sim de um insólito

enquanto gênero narrativo à parte, pois não estaríamos somente diante de coincidências fortuitas, mas também de atos gratuitos.

Segundo Boucharenc (2011), os atos gratuitos são intempestivos e constituem o sintoma de uma época de crise: trata-se de um escândalo lógico que mais choca a razão do que fere a sensibilidade ou perverte a moral. Entretanto, Boucharenc chama a atenção para a possibilidade de um paradoxo em sua existência: seriam os atos gratuitos voluntários, ou seja, são resultado de um planejamento prévio, visando algum propósito? Diz ela:

Esse gesto que rompe com o sentido, decididamente ataca a razão. É um escândalo lógico. Assim bem o concebem, no fim das contas, os fait divers [“casos inusitados”, gênero típico da imprensa escrita francesa, sem equivalente no Brasil], os quais se apoderam com uma volúpia maligna desses crimes sem móbil, tão sensacionais que chocam a razão comum antes mesmo de ferir a sensibilidade ou de perverter a moral. É, além disso, esse poder de entrega do gesto irracional que seduz os surrealistas. Agir gratuitamente é, segundo Soupault, “agir como em sonho”. Não poderíamos destacar as afinidades desse ato sem ter outra lei senão a sua própria com o jogo como com a atividade poética, esses universos paralelos onde a sanção do real não acontece, onde o gesto criador provoca um sentido ao qual não esteja a priori submetido.¹⁹ (BOUCHARENC, 2011, p. 37)

19 *Ce geste en rupture de sens, s'attaque décidément à la raison. C'est un scandale logique. Ainsi le conçoivent bien, au demeurant, les faits divers, qui s'emparent avec une maligne volupté de ces crimes sans mobile, d'autant plus sensationnels qu'ils choquent la raison commune avant même de blesser la sensibilité ou de pervertir la morale. C'est d'ailleurs ce pouvoir de délivrance du geste irrationnel qui séduisit les surréalistes. Agir gratuitement c'est, selon Soupault, "agir comme en rêve". On ne saurait mieux souligner les affinités de cet acte n'ayant d'autre loi que la sienne avec le jeu comme avec l'activité poétique, ces univers parallèles où la sanction du réel n'a pas cours, où le geste créateur provoque un sens auquel il n'est pas soumis, a priori.*

Novamente nos deparamos com a necessidade da competência arquiteitual da parte do leitor, pois, qual a mensagem de um texto ou discurso segundo o qual tudo o que ele relata não aponte para uma verdade universal maior, uma grande lição à qual se deveria chegar ao final da leitura? Por que uma pessoa dedicaria parte de seu tempo e energia para escrever uma história de final inconclusivo e que, aparentemente, em nada agrega à formação intelectual do leitor? Como o percurso completo dessa leitura poderia se tornar uma experiência significativa? Boucharenc conclui:

O ato gratuito nos empurra contra nossas últimas restrições lógicas, aviva nosso desejo de explicação: prova disso são os personagens dissertando eles mesmos sobre sua natureza. Longe de siderar qualquer discurso, ele decuplica a interpretação. Tal é sua virtude paradoxal²⁰ (BOUCHARENC, 2011, p. 39)

Neste caso, estaríamos diante de um exercício estético para apreciação intelectual, o que, conforme características pertinentes ao insólito, exige do leitor uma competência arquiteitual, um conhecimento do funcionamento dos gêneros textuais. Assim, o conto insólito não mediará uma vivência verossimilmente extraordinária, proporcionando uma experiência significativa. Trata-se de uma experiência intelectual que pode sobrepor a concepção do indisponível tanto do ponto de vista ficcional quanto empírico, pois, embora este conto seja uma produção ficcional, ele provoca uma reflexão filosófica. Afinal, Kathy é uma agente involuntária do

20 *L'acte gratuit nous pousse dans nos derniers retranchements logiques, il avive notre désir d'explication: en témoignent les personnages eux-mêmes qui dissertent d'abondance sur sa nature. Loin de sidérer tout discours, il décuple l'interprétation. Telle est sa vertu paradoxale*

destino que leva à morte tanto inocentes (no caso de seu irmão) quanto culpados (a Sra. Jarmolewsky) com sua atitude intempestiva ou tudo não passa de uma leitura culturalmente enviesada dos fatos, que enxerga entre eles uma conexão que não está lá?

Ainda segundo Boucharenc (2011), o ato gratuito apresenta três fases: a iluminação, que é a concepção do ato, uma vontade que surge repentinamente e sem intenção clara nem finalidade específica; a repetição, que é a ação visando sua narração através do tempo e do espaço, pois um ato gratuito exige de suas testemunhas que tentem, muitas vezes, em vão, entender as razões pelas quais ele foi cometido; e a publicação, que é ter a autoria do ato reconhecida publicamente.

Na fase da iluminação, Kathy arremessa sua bola para longe do alcance do irmão para que, como ela, ele também não pudesse possuí-la; a morte do menino não estava nos planos da irmã, mas dali em diante ele jamais poderia usufruir do brinquedo — nem ela, pois a mãe, ao atribuir à bola o motivo da morte do filho, desaparece com esta. Só muito tardiamente, ocorre a publicação, momento em que Kathy assume ter arremessado a bola por ser preterida em função do irmão quando das brincadeiras com o objeto. Evidentemente, não temos como saber como será a vida dos personagens após a revelação da menina e da morte de Helen, mas, assim como o atropelamento, o arremesso da bola provavelmente será discutido infinitamente da mesma maneira que a perfuração do olho do pai da Sra. Jarmolewski pelo irmão ou o desejo de que sua colega de classe morresse antes da festa do próprio aniversário — que são casos de repetição.

Talvez possamos entender a história dessas três personagens (Kathy, Milada e Helen) não exatamente como a prova de que uma força superior conduz nossos destinos, ainda que sejamos incapazes de revelá-la, nem que tudo não passa de uma ilusão criada pela nossa necessidade de detectar padrões na natureza e evitar predadores, mas sim que esse dilema precisa ser sempre, ainda que irresolutamente, discutido, mesmo que isso resulte numa narrativa de ficção e não num ensaio filosófico ou um artigo científico. Estamos, por fim, diante de uma narrativa de ficção que busca contornar as restrições da ilusão realista não para questionar se um fenômeno é ou não real, mas para nos obrigar a escolher em qual real acreditar.

CONCLUSÃO

A grande questão que cerca gêneros narrativos como o fantástico, o insólito ou o realismo mágico costuma ser a ocorrência de um evento não previsto pelas ciências naturais num ambiente que represente a realidade referencial. Várias questões aparecem a partir daí: i) se numa narrativa de ficção tudo pode acontecer, porque há acontecimentos tidos como incongruentes com o tempo e espaço que a compõem?; ii) narrativas em que esses eventos ocorrem podem ser agrupadas e estudadas a partir de um núcleo teórico comum, visto que o sobrenatural é um recurso presente em narrativas desde os primórdios da linguagem humana, mesmo naquelas que não são tidas como obras de ficção?; iii) o que fazer com narrativas, sejam elas de ficção ou não, que lidam com elementos culturais de caráter sobrenatural tidos como reais pela sua coletividade, mas que contrariam os preceitos das ciências naturais?

Nossa proposta é a de que, independentemente do sistema de crenças a partir do qual se abordem essas questões, devemos lidar com o sobrenatural como um recurso cognitivo de linguagem que nos permite conceber aquilo que está indisponível, seja porque ainda não foi devidamente assimilado pela mente humana, seja porque simplesmente não existe. Embora este seja um trabalho dentro de uma área de pesquisa acadêmica e científica e seja pautado nas descobertas e invenções das ciências naturais, é preciso entender que narrar é um recurso que busca dar significado à realidade e não apenas explicá-la: assim como mentiras são verossímeis e muitas verdades um atentado às nossas expectativas intuitivas, uma explicação correta, verificável, comprovável e reproduzível por experimentos acaba por ser preterida em função de uma narrativa mais interessante, justamente porque vai ao encontro da visão de mundo do interlocutor ou espectador. Em alguns casos, a obra exige do leitor um conhecimento das estruturas formais da narrativa, o que pode comprometer sua compreensão num nível mais aprofundado do conteúdo, pois estaríamos diante da busca por uma forma que desafie as convenções composicionais de sua contemporaneidade. Estamos diante, portanto, de um exercício estético do artista para a apreciação intelectual do espectador, visto que o objetivo aqui, é o que cremos, não é dar significado à visão de mundo do leitor propondo uma narrativa que vá ao encontro dela, mas um chamado à reflexão sobre como a linguagem funciona e constrói a realidade ao nosso redor.

Por isso é que em gêneros narrativos como o insólito, os personagens não agem a partir de objetivos, valores e crenças pessoais que tornam seu destino inevitável independentemente das circunstâncias. É por

isso também que o sobrenatural não se manifesta a partir de agentes histórica e culturalmente consolidados que interferem no enredo. É por essa razão que Milada e Helen passam semanas refletindo sobre qual entidade sobrenatural, seja Deus, seja a personificação da rua, teria agido para resultar nas mortes e mutilações descritas durante o conto e com que objetivo. Assim como não adianta mais pensar como no Pleistoceno, quando aprendemos a enxergar no ambiente predadores mimetizados que não estavam lá e salvamos nossas vidas de perigos imaginários, é inútil atribuímos agência a seres sobrenaturais que tampouco se interessariam por nossas vidas medíocres.

Entretanto, para enxergar no conto de Urzidil a inutilidade de atribuir agência sobrenatural a eventos de causa desconhecida, é preciso passar por um processo educacional que valorize o fato de que a linguagem não é o real, embora sejamos incapazes de assimilá-lo de fora dela. Ainda assim, o real existe e persiste, exigindo da linguagem que evolua e dê nascimento a novas ideias, visões de mundo, modelos de realidade para acalmar nossas expectativas intuitivas diante de eventos sem causa aparente. É por meio da linguagem que percebemos no real os indícios de eventos, estruturas, seres e entidades e criamos, a partir do conteúdo cultural em que nos desenvolvemos, uma série de eventos, estruturas, seres e entidades inicialmente sobrenaturais que poderão, na medida do progresso tecnológico e científico, tornarem-se naturais ou permanecerem envoltos no mais denso mistério. Os mistérios desvendados passarão a ser ensinados nas disciplinas escolares, enquanto aqueles que continuarem a intrigar as novas gerações, dependerão da ousadia criativa da classe artística, manifestada na forma de novos gêneros narrativos.

Como o insólito.

REFERÊNCIAS

- ATRAN, Scott. *In gods we trust: The evolutionary landscape of religion*. Nova York: Oxford University Press, 2004.
- BACHELARD, Gaston. *A formação do espírito científico*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.
- BOUCHARENC, Myriam. *De l'insolite. Essai sur la littérature du XX e siècle*. Paris: Hermann, 2011.
- BOYER, Pascal. *Et l'homme créa les dieux. Comment expliquer la religion*. Paris: Gallimard, 2001.
- CESERANI, Remo. *O fantástico*. Londrina: Eduel, 2006.
- FABRE, Jean. *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*. Paris: José Corti, 1992.
- FREUD, Sigmund. O inquietante. In: FREUD, Sigmund. *Obras Completas (1917-1920)*. Vol. 14. São Paulo: Companhia das Letras, p. 328-376, 2010.
- FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- GAMA-KHALIL, Marisa. A literatura fantástica: gênero ou modo? *Terra Roxa*. Londrina: UEL, v. 26, p. 18-31, 2013. Disponível em: https://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol26/TR26b.pdf. Acesso em: 7 jun. 2023.
- GUIOMAR, Michel. L'insolite. *Révue d'Ététique*. 10. ed. Paris: Presses Universitaires de France, p. 113-144, 1957.
- HINES, Terence. *Pseudoscience and the paranormal*. New York: Prometheus Books, 2003.
- KOMANDERA, Aleksandra. *Le conte insolite français au XX e siècle*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Slaskiego, 2010.
- PIERINI, Fábio Lucas. Do insólito como um gênero narrativo. In: FERREIRA, Claudia Cristina; MIRANDA, Caio Vitor Marques (Orgs.). *Dimensões do insólito ficcional: Perspectivas teórico-analíticas sobre formas de narrar*. Campinas: Pontes, p. 13-42, 2017a.
- PIERINI, Fábio Lucas. Uma abordagem sociocognitiva da narrativa fantástica. *Abusões*. Rio de Janeiro: UERJ publicações, v. 05, n. 05, p. 172-203, 2017b.

Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/29885/22366>. Acesso em: 07 jun. 2023.

REITH, James. *The fictional country you build when your home no longer exists*. Boston: The Atlantic, 2017. Available at: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2017/04/the-fictional-country-you-build-when-your-homeland-vanishes/524118/>. Accessed on: 07 jun. 2023.

SAGAN, Carl. *O mundo assombrado pelos demônios*. A ciência vista como uma vela no escuro. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SHERMER, Michael. *Por que as pessoas acreditam em coisas estranhas*. Pseudociência, superstição e outras confusões dos nossos tempos. São Paulo: JSN, 2011.

URZIDIL, Johannes. Da geht Kafka. In: URZIDIL, Johannes. *Da geht Kafka*. Zúrique: Artemis-Verlag, 1965.

URZIDIL, Johannes. Deux ou trois détours par Bingham Street. In: URZIDIL, Johannes. *La fuite de Kafka*. Tradução de Jacques Legrand. Paris: Desjonquères, 1991.

VERGOPOULOS, Hécate. Réponse à la question : qu'est-ce que l'insolite? *Communication & langages*. Paris: Presses Universitaires de France, p. 3-15, 2010. Disponible sur: <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2010-1-page-3.htm>. Consulté le: 07 juin 2023.

ZUNSHINE, Lisa. *Strange Concepts and the Stories They Make Possible*: Cognition, Culture, Narrative. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2008.