



23
ABUSÕES
ano10

EDITORIAL

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

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

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

Periódico quadrimestral, que tem por finalidade a divulgação de artigos, traduções, resenhas, entrevistas, depoimentos, testemunhos, ficção e outras fontes documentais relevantes para os estudos do Gótico, Fantástico e Insólito Ficcional, conforme expresso em seu Editorial Permanente, e publica textos em português, galego, espanhol, francês, italiano, inglês e alemão.

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

Regina Michelli

Líder do GP EnLIJ – Encontros com a Literatura Infantil/Juvenil: ficção, teorias e práticas

SUMÁRIO

DOSSIÊ

ABISMO E VERTIGEM: DINÂMICA DA PERSONAGEM NA FICÇÃO FANTÁSTICA

APRESENTAÇÃO	06
UMA ANÁLISE DO MONSTRO MORAL NO CONTO “MADRUGADA NEGRA”, DE VIRIATO CORREIA: APRESENTANDO A CATEGORIA ESPACIAL COMO ELEMENTO DE CONSTRUÇÃO DO INSÓLITO FICCIONAL	19
A (TRANS)FORMAÇÃO DOS SERES VIVENTES EM <i>BUGÔNIA</i> , DE DANIEL GALERA	51
SOBREVIDA LITERÁRIA E TRANSMÍDIA DE PERSONAGENS CLÁSSICOS: DOUTOR BENINUS E VITÓRIA ACAUÃ NO UNIVERSO DE BRASILIANA STEAMPUNK	73
TRANSGRESSÃO SILENCIOSA: PRESENÇA DO FANTÁSTICO NA FICÇÃO BRASILEIRA DO SÉCULO XXI	106
AS MÚLTIPLAS IRENES E AS PERFORMANCES DE UM NOME EM QUATRO NARRATIVAS HISPANO-AMERICANAS	133
BORGES COMO PERSONAGEM DE BORGES: A IMAGEM DO AUTOR EM “O OUTRO” E “25 DE AGOSTO DE 1983”	160
RECONFIGURAÇÃO DO INSÓLITO FICCIONAL E DO ARQUÉTIPO DO ZUMBI NO CONTO “CARNE” DE MARIANA ENRIQUEZ (2017)	199

CASA, FANTASMA, LÁPIDE, CORTE, CORPO RETORNADO, SANGUE, COLCHA: O INSÓLITO E O REAL NA TESSITURA DA PERSONAGEM “AMADA”, DE TONI MORRISON	220
O INSÓLITO E FANTÁSTICO EM <i>ENCLAUSURADO</i> , DE IAN MCEWAN	248
TRÊS MULHERES E UMA RUA: COINCIDÊNCIAS FORTUITAS E ATOS GRATUITOS EM BINGHAM STREET	275
DO ASSOMBROSO AO CARNAVALESCO: ANÁLISE DA PRESENÇA DO GROTESCO EM <i>CORALINE</i> (2003)	317
RECYCLING SHADOWS: TOLKIEN’S INFLUENCE ON ROWLING’S COMPOSITION OF VOLDEMORT AND THE DEMENTORS	354
O SENHOR DAS MEMÓRIAS: LEMBRANÇAS, IDENTIDADES E ESQUECIMENTOS EM J. R. R. TOLKIEN	386
O VAMPIRO DE LUIGI CAPUANA: TEXTOS FANTÁSTICOS SOB A PENA DE UM MESTRE REALISTA	419
O MOTIVO LITERÁRIO DA PERDA DA SOMBRA NO CONTO FANTÁSTICO “A SOMBRA” DE HANS CHRISTIAN ANDERSEN	461
NEM BRUXAS NEM FADAS: PARADIGMAS E RUPTURAS NA CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS FEMININAS EM DISTOPIAS CONTEMPORÂNEAS	501
RECONFIGURING ARTHUR: THE ARTHURIAN LEGEND AS PALIMPSEST IN GUY RITCHIE’S <i>KING ARTHUR: THE LEGEND OF THE SWORD</i> (2017)	538

DOSSIÊ

ABISMO E VERTIGEM:
DINÂMICA DA PERSONAGEM NA FICÇÃO FANTÁSTICA

APRESENTAÇÃO

Flavio García
Silvie Špánková

Desde o momento embrionário da teorização e da crítica do fantástico, em 1830, com Charles Nodier, em seu ensaio “Du Fantastique en littérature”, a literatura fantástica flutua entre classificações categoriais, genológicas e modais, por vezes antagônicas entre si. Ainda que haja uma infinidade de estudiosos dedicados à questão, muitos deles sem formação acadêmico-científica, dos quais, a maioria é, originariamente, ficcionista, podem-se identificar aqueles que se situam nos extremos.

Tzvetan Todorov, em 1970, com seu paradigmático *Introduction à la littérature fantastique*, defende que o fantástico é um gênero efêmero, adscrito a certas condições que o põem em risco. A narrativa que não cumpra ou ultrapasse qualquer de suas premissas, deixaria de ser fantástica. Irène Bessière, em 1974, em *Le récit fantastique: La poétique de l'incertain (Thèmes et textes)*, apresenta perspectivas distintas das de Todorov e, embora não se oponha de todo à orientação genológica, posiciona-se diferentemente do franco-búlgaro. Para Bessière, o fantástico é uma modalidade discursiva. Em 1980, Filipe Furtado viria a publicar *A construção do fantástico na narrativa*, aderindo, com maior verticalidade do que Todorov, à ótica estruturalista, o que vincula seu estudo, teórica e metodologicamente, à visão genológica. Em 2004, Remo Ceserani, em *Il fantastico*, tangenciando Bessière, sugere que o fantástico seja uma modalidade literária. Contudo, semelhantemente à Bessière, ele não chega a refutar a concepção genológica, flexibilizando,

apenas, as amarras impostas por Todorov. O mesmo Furtado de 1980, em 2009, no *E-Dicionário de Termos Literários* de Carlos Ceia, assina o verbete “Fantástico (modo)”, não se contrapondo, de fato, ao “Fantástico (gênero)”, cujo verbete também assina. Todavia, Furtado se apresenta como defensor de duas abordagens absolutamente distintas entre si.

O dossiê temático deste número da revista *Abusões* esperava reunir textos críticos que abordassem narrativas — em sentido *lato*, para além das literárias — identificáveis como possíveis representantes da ficção fantástica, sob qualquer concepção: categorial, genológica ou modal. Essa amplificação acabava por privilegiar o fantástico modo, especialmente sob as premissas de Furtado, pois, para o estudioso português, o fantástico modo abarca o gótico, o horror, o absurdo, o realismo-mágico, o realismo-maravilhoso, o realismo-animista, grande parte da ficção científica, bem como do maravilhoso, dos contos de fada, e, mesmo, a fantasia.

Nos últimos cem anos, passado o apogeu do fantástico clássico ou tradicional, conforme Todorov se referiu à produção que emergiu em final do século XVIII e se esvaiu no início do XX, tem sido bastante comum a ficção fantástica como um todo apropriar-se de diferentes elementos daquele fantástico, atualizando-o ou ressignificando-o. Têm interferido, nessa dinâmica, técnicas de palimpsesto, cruzamentos multi, trans e intertextuais, diálogos intersemióticos, intermediáticos e inter-artes e outros processos discursivo-textuais. Dentre esses procedimentos, podem-se destacar configurações, refigurações e transfigurações de personagens, aspecto que aqui se pretendeu sobrelevar.

No contexto dos estudos literários contemporâneos, a categoria da personagem vem ganhando cada vez mais atenção, sendo uma das provas fulcrais desse interesse a recente publicação de *Characters and Figures. Conceptual and Critical Approaches* (2021), de Carlos Reis e Sara Grünhagen, que reúne trabalhos fundamentais para a investigação da categoria de personagem, tanto na sua ontologia e configuração, quanto na sua interpretação pragmática. Convém não esquecer, contudo, que já desde os fins do século XX, a categoria da personagem tem sido objeto privilegiado de pesquisa em vários domínios de teoria e crítica literária, nomeadamente nos estudos cognitivos (p. ex. *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media*, 2010, de Fotis Jannidis e Ralf Schneider), para além de muitas outras. Levando em consideração tais pesquisas, várias atitudes podem ser aplicadas na análise e interpretação da personagem (semiótica, filosófica, pragmático-imersiva, cognitiva etc.). Ao mesmo tempo, porém, quando se trata do contexto de várias modalidades do fantástico, visto que é precisamente o fantástico/o insólito que tende a uma figuração mais intensa e recorrente, vale destacar o conceito de *figura*, a que se dedica Carlos Reis e, especialmente, pesquisadores envolvidos com o projeto “Figuras da Ficção”, por ele coordenado no Centro da Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Os dezesseis artigos aceitos para compor o dossiê deste número da revista *Abusões* se centram nas estratégias de figuração da personagem, estabelecendo diálogos diretos ou indiretos, explícitos ou subliminares, entre a contemporaneidade da

produção ao longo do século XX e já no XXI e a centralidade do apogeu do fantástico tradicional ou clássico. No geral, os artigos não se prendem seja à concepção genológica, seja à perspectiva modal, ou, mesmo, à ótica categorial. Tal abertura permitiu reunir textos focados tanto no fantástico enquanto fonte de ambiguidade, medo e angústia, quanto na distopia, insólito ficcional, steampunk, grotesco ou *fantasy*. Assim, retoricamente, pode-se afirmar que o dossiê representa um conjunto diversificado de abordagens de ficção representativa do fantástico modo, uma vez que este absorve o categorial e o genológico. A leitura dos textos que compõem o dossiê permite um amplo passeio pelo fantástico ao longo dos tempos, perseguindo os processos de composição de suas personagens. Esses processos variam segundo os textos-matriz das novas produções e, naturalmente, conforme os textos deles consequentes. A variedade que se tem nesse universo de estudos ilustra a importância do fantástico e de sua crítica para a historiografia literária.

O dossiê abre com o texto “Uma análise do monstro moral no conto ‘Madrugada negra’, de Viriato Correia: apresentando a categoria espacial como elemento de construção do insólito ficcional”, de Gnaína dos Anjos Carneiro e Soraya de Melo Barbosa Sousa. Como indicado no título, as autoras optaram por refletir sobre a obra do escritor maranhense Viriato Correia, procurando captar, por meio de um estudo de caso, os mais relevantes traços do insólito ficcional num conto escolhido de *Novelas doidas* (1921). Simultaneamente, assim, abre-se com este artigo um espectro de possibilidades discursivas e genológicas que a presença de eventos insólitos na ficção, conforme teorizado por Flavio García, oferece.

O insólito seria, pois, um fenômeno cuja natureza transcende a normalidade, a ordem esperada, mas não corresponde, necessariamente, à irrupção do sobrenatural, podendo instalar-se, meramente, nos interstícios entre o racional e irracional, o possível e o impossível. A estranheza, provocada por tais incongruências, torna-se, desse modo, um dos aspetos de impacto na ficção do insólito. No contexto dessas reflexões, apoiadas sobretudo nas teorias de Flavio García (2007, 2011, 2012, 2013, 2017) e David Roas (2014), as autoras analisam a figura de “monstro moral”, que também transgride, embora ontologicamente diverso dos monstros sobrenaturais, os valores axiológicos de uma dada cultura, instituindo-se como seres que causam medo, horror e repulsa.

O seguinte texto, “A (trans)formação dos seres vivos em *Bugônia*, de Daniel Galera”, de Letícia Vital Ferreira, apresenta uma leitura ecocrítica, solidamente apoiada em fontes (Morton 2010, Garrard 2012, Krenak 2019 etc.) e centrada na ideia pós-humanista da sociedade-natureza, assente em laços inter e intra-espécies (sobretudo entre os humanos e as abelhas). A análise foca os aspetos fundamentais dessa comunidade, acentuando a personagem de Chama, cujo processo de amadurecimento adquire, como é sustentado pela autora do artigo, traços do romance de formação.

Em “Sobrevida literária e transmídia de personagens clássicos: Doutor Benignus e Vitória Acauã no universo de *Brasília steampunk*”, de Daniel Bonesso e Enéias Tavares, é apresentado um dos aspetos fulcrais na abordagem da personagem literária (o conceito de sobrevida da personagem, cunhado por Carlos Reis) no contexto contemporâneo de transmídia (H. Jenkins) e do gênero de

Steampunk, enquanto reciclagem (J.-J. Girardot, F. Méreste). Tendo em conta as características desse gênero, que privilegia a reinvenção do cânone literário, os autores analisam duas figuras do universo da *Brasiliiana steampunk*: Vitória Acauã, personagem do conto “Acauã”, de *Contos Amazônicos* (1893) de Inglês de Souza, e Doutor Benignus do romance *O Doutor Benignus* (1875), de Augusto Emílio Zaluar. A escolha das figuras, do gênero e do método de análise adequam-se perfeitamente ao objetivo primordial deste dossiê. Ambas as personagens são seguidas nas suas transfigurações dentro de um novo contexto retrofuturista, em que recorrentemente aparecem tanto nos textos literários, quanto nas séries audiovisuais.

O último artigo dedicado à literatura brasileira, “Transgressão silenciosa: presença do fantástico na ficção brasileira do século XXI”, é da autoria de Flávio Carneiro. Após as reflexões de cariz teórico (discussão sobre as ideias de Todorov e Roas), Carneiro avança com o seu conceito de transgressão silenciosa, que, em contraponto à transgressão ruidosa da vanguarda, aponta para um novo caráter de ruptura com que a ficção brasileira contemporânea pretende alcançar o leitor comum, ao lado do leitor especializado. Ao mesmo tempo, a transgressão silenciosa reage como uma ameaça silenciosa tanto ao conceito do real, quanto à tradição documental, dominante, conforme Carneiro, na história da ficção brasileira desde o século XIX. Essa ameaça deve ser compreendida como uma revalorização da vertente fantástica que, de acordo com o autor, vem adquirindo grande força no panorama das letras brasileiras desde os fins do século XX. É precisamente dentro desse contexto, que Carneiro insere os novos autores como Max Mallmann, Amilcar Bettega Barbosa, Carola Saavedra e Sérgio Sant’Anna, e analisa as

suas obras escolhidas (*Síndrome de quimera*, 2000 de Mallmann, *Deixe o quarto como está ou Estudos para a composição do cansaço*, 2002 de Amílcar Bettega Barbosa, *Com armas sonolentas* (2018), de Carola Saavedra, *O sobrevivente* (1969) Sérgio Sant’Anna).

Com “As múltiplas Irenes e as performances de um nome em quatro narrativas hispano-americanas”, de Amanda Brandão A. Moreno, entra-se da ficção fantástica na América hispânica. Como o fantástico latino-americano apresenta, em geral, um caráter de reciclagem, especialmente devido ao uso recorrente de motivos, tópicos e figuras do cânone fantástico tradicional, não surpreende existirem várias ligações explícitas ou apenas implícitas entre obras de períodos e autores distintos. Raramente, porém, é detetado um laço intertextual no próprio nome de personagens, desde que se trate de um nome comum, de cariz arbitrário, sem traços de um exotismo insólito. Com base nas repetitivas ocorrências do nome Irene nos contos selecionados de três autores pertencentes à tradição literária rio-platense (“A casa de Irene”, 1929, de Felisberto Hernández; “Casa Tomada”, 1951, e “Todos los fuegos el fuego”, 1946, de Julio Cortázar; e “Autobiografía de Irene”, 1948, de Silvina Ocampo), Moreno analisa os cruzamentos intertextuais nos contos, destacando não apenas os ecos na construção das personagens, mas também, em primeira linha, nos vários níveis de leitura ativa, efetuada pelos autores enquanto leitores de obras precedentes.

Dentro do mesmo espaço geográfico-literário, insere-se o artigo “Borges como personagem de Borges: a imagem do autor em ‘O outro’ e ‘25 de agosto de 1983’”, de Vinícius Santos Loureiro, que centra a sua atenção, como indica o título, na narrativa breve do famoso autor argentino. Também nesse caso, o pacto de leitura/

escrita ganha o maior relevo, embora numa outra dimensão, visto que restrita à figura do próprio autor, transfigurada em personagem da sua própria obra. Essa estratégia, como se depreende do texto de Loureiro, está assente num dos maiores tópicos da ficção fantástica, na figura de *doppelgänger* (termo cunhado por Jean-Paul Richter em 1796), que oferece um jogo de espelhos, máscaras e ambiguidades entre os estatutos de autor empírico, autor implícito, narrador e personagem.

Como o número três é mágico, apresenta-se, no dossiê, o terceiro texto dedicado à ficção argentina, dessa vez, à mais nova tendência. No artigo “Reconfiguração do insólito ficcional e do arquétipo do zumbi no conto ‘Carne’ de Mariana Enriquez (2017)”, Fernanda Correia e Giovanna Suleiman das Dores analisam uma narrativa da coletânea *Los peligros de fumar en la cama* (2017), de uma das autoras mais famosas, à escala mundial, da ficção fantástica e de horror. Radicado no arquétipo de zumbi, o texto adota o viés teórico assente nas formulações do inconsciente coletivo por Carl Gustav Jung, passando a recordar a história do conceito de zumbi, bem como as suas transfigurações cinematográficas que lançaram a grande voga daquilo que poderia ser chamado *zumbimania*, ou “zumbificação” (expressão das autoras do ensaio), sobretudo a partir do filme *Night of the Living Dead* (1968), de George A. Romero. As autoras do artigo detetam estratégias narrativas que resultam numa nova e original reconfiguração do dado arquétipo.

Com o artigo “Casa, fantasma, lápide, corte, corpo retornado, sangue, colcha: o insólito e o real na tessitura da personagem ‘Amada’, de Toni Morrison”, de Luana Barossi, entra-se no espaço da ficção anglófona. O ponto de partida para a análise

de “Amada”, do romance epónimo (*Beloved*, 1987), é constituído pela oscilação do estatuto ontológico da personagem entre o real e o insólito, podendo ser apreendida ora na corporalidade, ora na espectralidade. Por meio de uma análise rica em pormenores, inspirada nas teorias literárias e psicanalíticas, especialmente no recurso de *leitmotiv*, Barossi defende a interpretação da personagem enquanto um real traumático.

No mesmo espaço cultural, insere-se o artigo de Gabriel Felipe da Silva, “O insólito e fantástico em *Enclausurado*, de Ian Mcewan”. Baseando-se na discussão teórica sobre o fantástico como gênero e o fantástico como modo (Todorov, Eagleton 2021, García 2019 etc.), Silva demonstra que as categorias todorovianas não se mostram suficientemente elásticas para compreender o caráter do fantástico na obra em análise, visto que a personagem de *Enclausurado* (*Nutshell*, 2016), romance inspirado em *Hamlet* de Shakespeare, é um feto com capacidades mentais abnormalmente desenvolvidas, fato que, *a priori*, contesta a ambiguidade, afirmando-se como um fenómeno ontológico irreal.

O insólito ficcional como uma nova categoria no espectro das reflexões teóricas constitui, também, a base de “Três mulheres e uma rua: coincidências fortuitas e atos gratuitos em Bingham Street”, da autoria de Fábio Lucas Pierini. A análise centra-se nas personagens femininas do conto “Quando de uma guinada pela rua Bingham” (*Umwege durch Bingham Street*) (1965), de Johannes Urzidil, nascido em Praga, amigo de Franz Kafka. Como Pierini explica na sua detalhada apresentação dos marcos teóricos, o insólito ficcional adequa-se à análise do referido conto não apenas pelo facto de esse demonstrar a ausência do sobrenatural propriamente

dito, mas ainda por conter recursos estéticos e narrativos assentes em diferentes pressupostos, detalhadamente esclarecidos pelo autor do artigo. No conjunto das personagens do conto, é de realçar a figura da criança (culpada, ou inocente?), cuja presença faz recordar uma longa tradição da representação da infância na literatura de horror e do insólito.

Outra base teórica é aproveitada no artigo “Do assombroso ao carnavalesco: análise da presença do grotesco em *Coraline*”, de Isabele Guzella Benedito e Luciana Brito. Antes de proceder à análise da narrativa *Coraline* (2003), de Neil Gaiman, as autoras explicam detalhadamente as bases da teoria do grotesco, desenvolvidas por Kayser (1986) e Bakhtin (1987), traçando assim um contexto teórico que lhes serve para detetar os traços grotescos na configuração das personagens, seres do “outro mundo”, bem como na construção dos seus corpos disformes e de todo o seu universo apresentado como a caricatura da vida real. Com o terror fantástico de *Coraline*, adentra-se o espaço da literatura *crossover*, contexto no qual o gênero de *fantasy* deve ser salientado como um marco geracional de sucesso.

No artigo “*Recycling shadows: Tolkien’s influence on Rowling’s composition of Voldemort and the Dementors*”, Cido Rossi concentra-se na refiguração do arquétipo da sombra (conforme o conceito de Jung) nos universos de enorme impacto na literatura mundial, ou seja, nos mundos de *The Lord of the Rings* e de *Harry Potter*, destacando os laços intertextuais (a influência de Tolkien sobre a obra de Rowling) no que se refere à composição da figura de *villain* (Sauron /Voldemort) e das criaturas malignas (*the Ringwraiths/the Dementors*).

Ao universo tolkieniano é também dedicado o artigo “O senhor das memórias: lembranças, identidades e esquecimentos em J. R. R. Tolkien”, de Roney Marcos Pavani. Nesse trabalho, centrado nos conceitos da memória individual/coletiva (Halbwachs, Bartlett, Candau etc.) e do esquecimento (Pollak), Pavani analisa a relação entre o autor empírico (formado num concreto espaço público/privado) e o criador de mundos fictícios, verificando e interpretando certas (desconhecidas) analogias entre a biografia de Tolkien e o mundo fantástico de *The Lord of the Rings*.

O interesse do artigo “O vampiro de Luigi Capuana: textos fantásticos sob a pena de um mestre realista”, de Leonardo Freitas de Carvalho, consiste, entre outros aspetos, na abertura do vasto espectro de figuras/personagens a um dos tópicos fundamentais do fantástico canónico, o de vampiro, mas, deslocando-o para o território geográfico-cultural italiano, um *habitat* dos não-mortos pouco comum. Ao analisar o conto “Un vampiro” (1904), de Luigi Capuana, Carvalho salienta a dinâmica da figura fantástica, incidindo, neste contexto, sobre o carácter da “atmosfera tenebrosa”, conseguida na narrativa por meio de recursos estilísticos, e sobre um debate acerca do estatuto gnoseológico do vampirismo, que faz vacilar tanto os limites da crença, quanto os da ciência.

Interpretando-se a figura de vampiro como uma encarnação do arquétipo da sombra, conforme Jung, é possível fazer uma ligação muito natural com o próprio tópico da sombra. No artigo “O motivo literário da perda da sombra no conto fantástico ‘A sombra’ de Hans Christian Andersen”, de Antonia Marly Moura da Silva e Francisco Edson Gonçalves Leite, o tópico da sombra é

analisado e interpretado sob o viés das teorias identitárias como a representação da dualidade. Além disso, um breve percurso pela ficção e pela teoria do duplo (na vertente de *doppelgänger*) oferece um quadro temático dedicado à problemática do tópico de duplo, imprescindível para uma compreensão mais aprofundada do fenômeno sobrenatural no conto em análise.

O último trabalho do presente dossiê centra-se na configuração da personagem feminina no gênero da distopia contemporânea, nomeadamente nos romances *The Handmaid Tales* (1985) e *The Testaments* (2019), da famosa escritora canadiana Margaret Atwood. Ancorado nos postulados de Spivak (2010), o artigo “Nem bruxas nem fadas: paradigmas e rupturas na construção de personagens femininas em distopias contemporâneas”, de Valdinei José Arboleya e Clarice Lottermann, oferece uma análise da representação das personagens femininas, destacando, na sua configuração, os procedimentos de desconstrução de estereótipos e de papéis sociais tradicionais.

Esta Apresentação não é mais do que, como ora vem sendo comum referir, um *spoiler* do conteúdo de cada um dos dezesseis artigos que dão forma a este dossiê. Espera-se, com isso, que o leitor entusiasme-se e dedique-se à leitura dos textos. Dessa leitura, tem-se a expectativa de que surjam novos textos, em ciclos ininterruptos que mantenham, *ad eternum*, a sobrevivência da ficção fantástica.

Flavio García

Pós-Doutor (FLUL, 2021, 2022, 2023; FLUC, 2016; UFRGS, 2012; UFRJ, 2008).

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ). Líder do Grupo de Pesquisa (CNPq) “Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica”; pesquisador do Grupo de Pesquisa (CNPq) “Encontros com a Literatura Infantil/Juvenil: ficção, teorias e práticas”; pesquisador colaborador do “Grupo de Estudios sobre lo Fantástico” (Universidad Autónoma de Barcelona) e do “Centro de Literatura Portuguesa” (Universidade de Coimbra); membro do Grupo de Trabalho ANPOLL “Vertentes do Insólito Ficcional”.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4242057381476599>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0761-8092>.

E-mail: flavgarc@gmail.com.

Silvie Špánková

Professora de Literatura Portuguesa na Universidade Masaryk de Brno, República Checa doutorada pela Universidade Carolina de Praga autora de Pelos caminhos do insólito na narrativa breve de Branquinho da Fonseca e Domingos Monteiro (Praga, Editorial Karolinum, 2020)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9839-7963>.

E-mail: 8346@muni.cz.

01

UMA ANÁLISE DO MONSTRO MORAL NO CONTO “MADRUGADA NEGRA”, DE VIRIATO CORREIA: APRESENTANDO A CATEGORIA ESPACIAL COMO ELEMENTO DE CONSTRUÇÃO DO INSÓLITO FICCIONAL¹

Gnaína dos Anjos Carneiro
Soraya de Melo Barbosa Sousa

Recebido em 01 out 2023. **Gnaína Carneiro**

Aprovado em 22 fev 2024. Graduada em Letras Licenciatura em Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa, pela Universidade Estadual do Maranhão, 2023.

Membro do núcleo de pesquisa Estudos Interdisciplinares em Literatura e Linguagem – LITERLI. E-mail: gnaina701@gmail.com.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/1729130163136164>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1252-6512>.

Soraya Sousa

Doutora em Letras, Linguística Aplicada, pela Universidade Vale do Rio dos Sinos – Unisinos, 2020.

Professora da Universidade Estadual do Maranhão – *Campus* Timon;

Professora da Universidade Estadual do Piauí – *Campus* Torquato Neto

Coordenadora do núcleo de pesquisa Estudos Interdisciplinares em Literatura e Linguagem –

1 Título em língua estrangeira: “An analysis of the moral monster in the short story “Madrugada Negra” (Dark Dawn), by Viriato Correia: presenting the spatial category as an element in the construction of the fictional unusual”.

LITERLI, membro do núcleo de pesquisa Estudos Interdisciplinares de Literatura – INTERLIT.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7040484042070844>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7461-8212>.

Resumo: Este artigo propõe um olhar sobre a produção literária do autor maranhense Viriato Correia, a partir da leitura do conto “Madrugada negra”, que integra a sua obra *Novelas doidas* (1921), sob o viés da literatura fantástica e suas mais recentes concepções. Apresentamos um recorte do trabalho de conclusão de curso, produzido, a partir da pesquisa desenvolvida no Projeto de Iniciação Científica – PIBIC/UEMA-22/23 – acerca da manifestação do insólito na produção do referido autor. Tem por objetivo analisar a manifestação do insólito na narrativa do conto “Madrugada negra”, da obra *Novelas doidas*, de autoria do maranhense Viriato Correia. Investigamos as categorias personagem e espaço como elementos fundamentais para a produção de sentidos por parte do leitor na configuração do monstro moral. O estudo caracteriza-se como bibliográfico, com procedimentos de análise qualitativa à luz da literatura fantástica, com ênfase no insólito ficcional, a partir de teóricos e pesquisadores tais como: Todorov (1981), García (2007), Roas (2014), Gama-Khalil (2012) e França (2012), entre outros. A análise nos fez compreender que o insólito se manifesta na obra, a partir da construção do espaço e das ações narradas pelo protagonista que levam o leitor a uma reflexão sobre as fronteiras entre a realidade e a quebra dos princípios racionais que regem a sociedade e as relações que o homem trava com seu semelhante para não ser desmascarado socialmente.

Palavras-chave: Espaço ficcional. Insólito ficcional. Literatura fantástica. Monstro moral. Viriato Correia.

Abstract: This article proposes a look at the literary production of the Maranhão author Viriato Correia, based on a reading of the short story “Madrugada

negra”, which is part of his work *Novelas doidas* (Crazy Novels, 1921), from the perspective of fantastic literature and its most recent conceptions. We present an excerpt from the conclusion of the course, produced from the research carried out in the Scientific Initiation Project – PIBIC/UEMA-22/23 – about the manifestation of the unusual in the author’s work. Its aims analyze the manifestation of the unusual in the narrative of the short story “*Madrugada negra*”, from the novel *Novelas doidas*, by Viriato Correia from Maranhão. We investigated the categories of character and space as fundamental elements for the production of meanings by the reader in the configuration of the moral monster. The study is characterized as bibliographical, with qualitative analysis procedures in the light of fantastic literature, with an emphasis on the fictional unusual, based on theorists and researchers such as: Todorov (1981), García (2007), Roas (2014), Gama-Khalil (2012) and França (2012), among others. The analysis made us understand that the unusual manifests itself in the work, based on the construction of the space and the actions narrated by the protagonist, which lead the reader to a reflection on the boundaries between reality and the breakdown of the rational principles that govern society and the relationships that man entangle in with his fellow man so as not to be socially unmasked.

Keywords: Fantastic literature. Unusual fiction. Moral monster. Fictional space. Viriato Correia.

INTRODUÇÃO

A literatura fantástica passou a ser reconhecida academicamente enquanto gênero literário, a partir do século XVIII. Entretanto, as características desse gênero se fazem presentes nas narrativas desde os primórdios da humanidade, como por exemplo, nos mitos

e lendas, estendendo-se ao longo do tempo. No Brasil, a crítica literária considera os contos da obra *Noite na taverna* (1855), de Álvares de Azevedo, como aqueles que inauguram a produção literária de vertente fantástica, embora não atendam plenamente às principais características do gênero. Obras caracterizadas sob essa vertente são, comumente, associadas ao cânone literário. Ao pesquisarmos “fantástico na literatura brasileira” na internet, por exemplo, deparamo-nos com reconhecidos autores, como Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Rubião, Lygia Fagundes Telles, entre outros.

Uma das principais justificativas para a escolha da temática deste artigo está atrelada à necessidade de pesquisas em Estudos Literários, especificamente relacionados a autores maranhenses, sobretudo aqueles deixados à margem no meio acadêmico-científico e que não são associados à estética do fantástico, por estarem vinculados a outras vertentes literárias.

Além disso, faz-se relevante destacar que este artigo é um recorte de um trabalho de conclusão de curso, apresentado na Universidade Estadual do Maranhão, *Campus Timon* (MA), e resultado da pesquisa desenvolvida no projeto intitulado “Viriato Correia e suas Novelas doidas: investigando manifestações do insólito e do Fantástico para produção de sentidos”, financiado pela Universidade Estadual do Maranhão – UEMA, em nível de PIBIC.

No que diz respeito à literatura fantástica de origem maranhense, pode-se afirmar, mediante pesquisas prévias, que esse gênero ainda é pouco associado a obras de autores do Maranhão, visto que tais pesquisas nos remetem, geralmente, a escritores

consagrados, como Aluísio Azevedo e Coelho Neto. No entanto, o fantástico foi consideravelmente explorado por outros escritores maranhenses, como Viriato Correia. Ao lermos o seu livro *Novelas doidas*, publicado pela primeira vez em 1921², observamos que os contos que o compõem podem apresentar um viés voltado à literatura fantástica. Dessa forma, delimitamos como tema deste artigo a presença do fantástico no conto “Madrugada negra”, da obra *Novelas doidas*, do escritor maranhense Viriato Correia.

Manuel Viriato Correia Baima do Lago Filho, mais conhecido como Viriato Correia, nascido na cidade de Pirapemas, no Maranhão, em 1884, foi jornalista, contista, romancista e teatrólogo. É amplamente reconhecido na literatura brasileira pelo romance infantojuvenil *Cazuza* (1939). No entanto, sua fortuna crítica apresenta outras produções literárias, como é o caso, de *Novelas doidas*. Essa obra é composta por 20 contos, dentre os quais destacamos como *corpus* de estudo, o conto “Madrugada negra”.

Diante da contextualização delineada, temos como objetivo analisar a manifestação do insólito na narrativa do conto “Madrugada negra” da obra *Novelas doidas*, de autoria do maranhense Viriato Correia. Para tanto, consideramos a configuração das categorias da narrativa, principalmente o espaço e as ações das personagens como elementos importantes para a construção de sentidos pelo leitor sobre o monstro moral.

A pesquisa caracteriza-se como bibliográfica e qualitativa, fundamentando-se em Tzvetan Todorov (1981) acerca das concepções do fantástico tradicional e seus elementos; Flavio

2 Esclarecemos que a versão utilizada neste artigo foi uma mais atual e disponível em meio eletrônico, dada a atualização da grafia.

García (2007), no que diz respeito ao elemento insólito nas narrativas ficcionais; David Roas (2014) sobre o fantástico contemporâneo e o estudo de Júlio França (2012) sobre a literatura do medo, entre outros.

Esperamos, por meio deste trabalho, contribuir para o reconhecimento e fortalecimento da fortuna crítica de Viriato Correia, principalmente em relação a obras deixadas à margem nos estudos literários; para a exposição de um viés da produção literária desse autor que ainda não foi explorada por leitores e acadêmicos; e para o empenho de futuros trabalhos na área em questão. Além disso, esperamos contribuir para a expansão do gênero fantástico na literatura do estado do Maranhão, que ainda não foi tão explorado nos escritos dessa região.

A LITERATURA FANTÁSTICA: O INSÓLITO E SUAS MÚLTIPLAS FACES NA NARRATIVA FICCIONAL

Nos últimos tempos, a literatura fantástica vem ganhando um espaço significativo nos estudos literários. Batalha (2012) assevera que o termo fantástico provém de diferentes concepções filosóficas, desenvolvidas no final do século XVIII e, por essa razão, a ele são atribuídos diversos sentidos. Corroborando com essa perspectiva, as pesquisadoras Gomes e Santos (2016) afirmam que:

O interesse crítico pela literatura fantástica, intensificado durante o século XX, levou ao surgimento de um corpus de abordagens ao gênero a partir de variadas correntes teóricas, e como resultado surgiu uma diversidade de definições acerca do que seja o fantástico e quais obras o compõe. Quando o crítico literário búlgaro Tzvetan Todorov escreveu sua *Introdução à Literatura*

Fantástica (1970), de abordagem estruturalista, lançou uma das obras fundamentais para os estudos acerca do gênero fantástico. (GOMES; SANTOS, 2016, p. 154)

Dessa forma, a concepção teórica de Todorov (1981) acerca do fantástico será de suma importância para este estudo. Segundo esse autor, o coração do fantástico está no fato de que no mundo que conhecemos regido por leis naturais, ocorre um acontecimento impossível de ser explicado por tais leis. Com base nessa teoria, podemos dizer que o fantástico se centraliza no ponto em que o mundo real no qual vivemos é marcado por uma ruptura da realidade que se dá pela produção de um acontecimento sobrenatural, ou seja, que só seria possível ocorrer em um mundo que não é o nosso, um mundo irreal:

Chegamos assim ao coração do fantástico. Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Quem percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou existe realmente, como outros seres, com a diferença de que rara vez o encontra. O fantástico ocupa o tempo desta incerteza. Assim que se escolhe uma das duas respostas, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a

vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 1981, p. 15-16)

Assim, o Fantástico pode ser definido como uma hesitação de um ser, diante de um acontecimento que, a princípio, não pode ser explicado pelas leis que regem o mundo real. Batalha (2012) entende que o fantástico se fundamenta na impossibilidade de solução, tanto de ordem natural quanto de ordem sobrenatural. A autora considera que a incompatibilidade entre essas ordens define o que se pode chamar de fantástico em seu sentido restrito.

No entanto, Todorov (1981, p. 24) enfatiza que “o fantástico não dura mais que o tempo de uma vacilação: vacilação comum ao leitor e ao personagem, que devem decidir se o que percebem provém ou não da ‘realidade’, tal como existe para a opinião corrente”. Todorov complementa ainda que “seria errôneo pretender que o fantástico só pode existir em uma parte da obra. Há textos que conservam a ambiguidade até o final, quer dizer, além desse final”, nesse último caso, teríamos o que ele chama de fantástico puro.

E quando essa ambiguidade não permanece, ou seja, quando o personagem ou o próprio leitor chega a uma explicação com base nas leis que regem o mundo real, saímos do fantástico puro e adentramos em um dos subgêneros do fantástico, o estranho. Porém, quando o personagem/leitor encontra uma explicação não racional, isto é, que não condiz com o real, e sim com o irreal, entramos em outro subgênero, que é nomeado de maravilhoso.

Somando-se a essa perspectiva de que o fantástico dura apenas o tempo de uma hesitação relativamente breve entre uma

explicação racional e outra irracional, Batalha (2012, p. 498) defende que o fantástico “[...] supõe um conjunto de gêneros, subgêneros e categorias que a ele se vinculam – e com os quais tem em comum a recusa do real por parte do autor”. Portanto, podemos inferir que uma narrativa fantástica pode apresentar apenas o fantástico puro, ou pode apresentar tal classificação em determinada parte da obra por certo período e depois abrir espaço para outro(s) gênero(s) ou subgênero(s) que estão vinculados a ele.

Ainda sobre a definição do fantástico, Todorov (1981, p. 19-20) exige três condições fundamentais para esse gênero literário. A primeira consiste em o texto fazer o leitor considerar o mundo dos personagens como um mundo real, e assim “vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados”. A segunda, é que um personagem também pode sentir essa vacilação, “o papel do leitor está, por assim dizê-lo, crédulo a um personagem e, ao mesmo tempo a vacilação está representada, converte-se em um dos temas da obra”. E na terceira, o leitor desconsidera a interpretação alegórica e “poética”.

No estranho, os acontecimentos aparentemente são considerados sobrenaturais ao longo da narrativa e, no final, recebem uma explicação racional. “O caráter insólito desses acontecimentos é o que permitiu que durante comprido tempo o personagem e o leitor acreditassem na intervenção do sobrenatural” (TODOROV, 1981, p. 26). Portanto, segundo as teorias de Todorov (1981), quando passa o tempo de vacilação do fantástico e o personagem/leitor escolhe uma resposta para o

fenômeno sobrenatural pautada em leis da natureza, temos o que ele chama de fantástico-estranho.

Já no maravilhoso os fatos narrados são explicados por suas próprias leis, sem causar dúvida ao personagem e ao leitor, estes aceitam naturalmente o fenômeno, por mais sobrenatural que ele seja não provoca nenhum estranhamento, uma vez que as leis que o explica fazem parte de um mundo irreal. “A característica do maravilhoso não é uma atitude, para os acontecimentos relatados a não ser a natureza mesma desses acontecimentos” (TODOROV, 1981, p. 30). Conforme o autor citado anteriormente, no chamado fantástico-maravilhoso, temos o fim da hesitação do fantástico em razão de uma explicação por leis irracionais.

Vimos até o momento que segundo Todorov (1981), o fantástico tradicional é caracterizado pela presença de um acontecimento sobrenatural em um mundo real regido por leis naturais. Nessa concepção, o seu conceito se define pela dicotomia real/irreal. Entretanto, na contemporaneidade os novos estudos se opõem a essa ideia, apontando que, não necessariamente, é apenas o sobrenatural que caracteriza o fantástico, mas todo e qualquer elemento que subverte a condição de normalidade da ordem estabelecida, em outras palavras, que é incomum, inusitado, insólito.

De acordo com García (2007), o fantástico e suas vertentes, sejam elas tradicionais como o estranho e o maravilhoso, seja mais recente como o insólito ficcional, têm como marca comum em suas narrativas ficcionais, a presença do elemento insólito.

Pode-se, portanto, entender que um determinado grupo ou conjunto de narrativas ficcionais, que têm em comum a presença de eventos insólitos, e esses

eventos sejam não ocasionais e funcionem como seu móvel, constitua um gênero. Pode-se, ainda, entender que um grupo ou conjunto de narrativas, tendo em comum a banalização do evento insólito pelos seres de papel, narrador e personagens, constitua um gênero. (GARCÍA, 2007, p. 18)

Corroborando com o pensamento de García (2007), Batalha (2012) afirma considerar o insólito como traço comum ao conjunto de textos da literatura fantástica. Dessa forma, o que vai diferenciar cada um desses vieses da literatura fantástica, é a forma como tal elemento é apresentado dentro da narrativa ficcional:

Entende-se, então, que um gênero literário possa ser delimitado e definido conceitualmente a partir de variadas categorias que o componham, e aceitando a premissa de que há um conjunto de narrativas que se marcam distintivamente pela presença de eventos insólitos não ocasionais, servindo-lhes de móvel, e que sua estratégia discursiva privilegia a banalização desses eventos pelos seres de papel, pode-se afirmar a existência de uma *outra e nova categoria de gênero literário na esteira interminável de conceituações de gênero que se podem delimitar e definir, em função de como se experiencie a manifestação desses eventos na narrativa*. (GARCÍA, 2007, p. 18-19, grifo nosso)

Seguindo essa perspectiva, Roas (2014) afirma que “o que caracteriza o fantástico contemporâneo é a irrupção do anormal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade, o que também impressiona o leitor terrivelmente” (ROAS, 2014, p. 67); porque descobrimos que nosso mundo, o mundo real, não funciona tão bem quanto pensávamos. Assim, a irrupção do insólito não propõe

necessariamente uma possível transgressão do real, ela traz à tona uma segunda realidade por trás da cotidiana, em que os personagens escondem sua verdadeira face, com ações que subvertem o que é socialmente aceitável e suas ideologias carregadas de preconceito e de opressão do homem pelo homem.

O INSÓLITO FICCIONAL E AS CATEGORIAS DA NARRATIVA

Estudos como o de García (2013) asseveram que a teoria e a crítica literárias vêm salientando a importância da manifestação do insólito ficcional no sistema literário fantástico, seja como categoria discursiva ou genológica. O pesquisador acrescenta ainda que é ponto pacífico, entre os teóricos e críticos, que a irrupção do insólito instaura uma nova ordem que rompe com as convenções aceitas ou defendidas por uma ordem vigente em determinado tempo e espaço social. Esse traço da narrativa manifesta-se na construção de qualquer uma das suas categorias tais como o espaço, o tempo, as personagens e as ações, interferindo na e para a sua produção e recepção da obra literária:

Inquestionavelmente, é fato que a manifestação do insólito na narrativa importa para a estruturação dos protocolos ficcionais que dão sentido à construção do modo discursivo ou do gênero literário fantásticos, implicando as necessárias inter-relações de produção e de recepção do construto ficcional. Sua irrupção confere a quaisquer das categorias da narrativa, isoladamente ou em conjunto, o caráter não habitual, não esperado, não costumeiro, não previsível, surpreendente, em desconformidade com a lógica racional e o senso comum, conforme a realidade exterior à narrativa. (GARCÍA, 2012, p. 23-24)

Para Roas (2014), a manifestação de um fenômeno aparentemente insólito causa medo. E o medo é um efeito fundamental do fantástico. Em concordância com essa proposição, García (2013) afirma que “a emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e mais poderoso é o medo do desconhecido” (LOVECRAFT apud GARCÍA, 2013, p. 14). É nesse aspecto que o insólito se instaura, apresentando para o leitor o temor diante do que para seu mundo empírico parece ser irreal ou improvável.

De acordo com García (2012), o termo insólito aparece, diversas vezes, conceituando uma categoria ficcional comum a variados gêneros literários, sendo, portanto, um aspecto intrínseco às estratégias de construção narrativa presentes na produção ficcional de uma infinidade de gêneros ou subgêneros híbridos em que a irrupção do inesperado, imprevisível, incomum seja marca distintiva. Tais como o Maravilhoso, o Fantástico, o Estranho, o Realismo Maravilhoso ou Realismo Mágico, e o Insólito ficcional, entre outros. O insólito é um acontecimento que não decorre da normalidade da ordem natural do senso comum, ou seja, é aquilo que não é comum, próprio de acontecer, sendo, portanto, improvável, imprevisível, incomum, do inesperado, do inaudito:

Se o insólito não decorre normalmente da ordem regular das coisas, senão que é aquilo que não é característico ou próprio de acontecer, bem como não é peculiar nem presumível nem provável, pode ser equiparado ao sobrenatural e ao extraordinário, ou seja, àquilo que foge do usual ou do previsto, que é fora do comum, não é regular, é raro, excepcional, estranho, esquisito, inacreditável, inabitual, inusual, imprevisível, maravilhoso. (GARCÍA, 2007, p. 20)

Assim, o insólito não seria necessariamente algo sobrenatural, mas aquilo que foge à normalidade, transgredindo a ordem estabelecida. Na trama ficcional, entende-se o insólito por algum elemento da narrativa que se apresenta de modo incoerente com a realidade exterior e racional do leitor, conforme o senso comum estabelecido no convívio social. Essa incoerência é que causa medo e “o que garante esse efeito fundamental para a consecução da literatura fantástica, permitindo sua efetivação no plano ficcional” (GARCÍA, 2012, p. 25). Na Contemporaneidade, não é mais tão necessária para provocar medo, como acontecia no fantástico tradicional, a aparição de um fenômeno sobrenatural, porque a transgressão da realidade se gera mediante a irresolúvel falta de nexos entre os diversos elementos do real (GARCÍA, 2013). Por isso, a “construção insólita das categorias da narrativa é uma estratégia necessária e essencial à literatura fantástica, senão a mais necessária e essencial de suas estratégias” (GARCÍA, 2017, p. 132).

Corroborando com essa perspectiva, Gama-khalil (2012) pensa a literatura fantástica por intermédio de teorias relacionadas ao espaço, destacando que “um dos principais motores da irrupção do insólito relaciona-se às formas de elaboração do espaço na diegese” (GAMA-KHALIL, 2012, p. 32). Ela considera que o estudo da configuração dos espaços ficcionais é um caminho viável para a análise da literatura fantástica, uma vez que os locais – internos e externos às personagens – constroem os efeitos de estranhamento no leitor. Do ponto de vista da estrutura narrativa da Literatura do Medo, dois aspectos são de especial importância: a construção das personagens e a arquitetura do espaço ficcional (FRANÇA, 2013, p. 66).

França (2013) declara que o medo na literatura brasileira é alimentado por causas naturais, sobretudo por temores relacionados à imprevisibilidade do outro, à violência e à crueldade irracionalmente naturais do ser humano, uma fonte constante de um mal ainda mais terrível por sua aleatoriedade. Esse medo do outro parece ser o mais recorrente na literatura. E a construção do medo na ficção pode ser feita através das categorias da narrativa – narrador, tempo, espaço, enredo. Para ele, os centros urbanos modernos são os principais ambientes geradores do medo. Em seu estudo, ele distingue dois grandes espaços geográficos da narrativa do medo no Brasil: o ambiente rural e o ambiente urbano. Campo e cidade configuram-se como ambientes narrativos bastantes peculiares, em que o medo aflora, de modo geral, de causas bastante diferentes:

Nas narrativas que se desenvolvem em espaços rurais, a presença de monstros sobrenaturais é muito mais frequente [...]. Nas narrativas que se desenvolvem em espaços urbanos, por outro lado, a cidade é o habitat de outro tipo de ser ameaçador, o monstro humano, cuja má fama é construída e sustentada pela recorrência de crimes abomináveis retratados pelos noticiários. Se no campo a ameaça está nos locais ermos, nas fronteiras do mundo dos homens, onde imperam as leis do desconhecido, *na cidade a ameaça está incógnita na multidão, onde o perigo, ainda que previsível, não pode ser evitado.* (FRANÇA, 2013, p. 71, grifo nosso)

No que diz respeito à categoria de personagem, mais especificamente, um arquétipo da literatura do medo, temos o monstro. França (2012) percebe ser mais frequente a presença de monstros morais do que os sobrenaturais, isto é, os personagens referidos como monstruosos consistiam, muitas vezes, em seres

que transgrediam limites culturais; em outras palavras, encarnações do medo causado pelo outro.

É nessa perspectiva que vamos analisar o conto “Madrugada negra”, buscando compreender no processo de produção e de recepção da narrativa como o insólito se instaura e que medos e monstros morais ele faz emergir, suscitando reflexões sobre as relações humanas.

“MADRUGADA NEGRA”: A IRRUPÇÃO DO INSÓLITO A PARTIR DA CONFIGURAÇÃO DO ESPAÇO E DO MONSTRO MORAL

O conto “Madrugada negra”, de autoria do maranhense Viriato Correia, traz uma realidade cotidiana do espaço urbano, enquanto palco das monstruosidades do ser humano frente aos seus medos, desejos e incertezas, o que possibilita analisá-lo segundo a vertente do insólito social. Nessa perspectiva, buscamos analisar a manifestação do insólito na construção da trama do referido conto por meio das categorias das narrativas, de temas recorrentes na literatura fantástica, e a construção do monstro moral.

Ceserani (2006) considera que a narração em primeira pessoa é um dos procedimentos narrativos mais utilizados nos textos literários fantásticos, e acrescenta ainda a frequente presença de destinatários explícitos. Em “Madrugada Negra”, encontramos tanto o narrador autodiegético, ou seja, em primeira pessoa, quanto os destinatários explícitos, que “ativam e autenticam ao máximo a ficção narrativa, e estimulam e facilitam o ato de identificação do leitor implícito com o leitor externo do texto” (CESERANI, 2006, p. 69). No fragmento a seguir, o protagonista relata a descoberta da gravidez de sua amante:

Um dia, Maria da Gloria confessou-me a sua desgraça. Sentia que ia ser mãe. Quase enlouqueci. Não lhes preciso pintar a situação horrenda que me surdia diante dos olhos. Uma família daquelas, com as melhores relações da cidade, sempre vivendo num ambiente de moralidade rigorosa, ilustre, querida, e eu a desmanchar-lhe a tranquila felicidade doméstica! *Uma pobre viúva que tinha sempre vivido sem o mais leve deslize, boa, suave, dentro da resignação da sua sorte, de um momento para o outro desgraçada, sem poder esconder a sua falta*, e desgraçada por mim, um homem casado que, de maneira alguma, podia reparar a minha culpa! [...] Andei como um doido vários dias. O caso, porém, pedia um movimento prático qualquer e urgente. O remédio, o único, era eliminar o filho. Como? Em S. Paulo? A família saberia. O maior pavor, tanto meu, como de Maria da Gloria, era que a família soubesse. Ela não resistiria à vergonha; eu não me sentia com forças para suportar a minha própria infâmia. Uma noite, depois de muito pensar, resolvi tudo. Seria aqui no Rio. (CORREIA, s.d., p. 4-5, grifo nosso)

De acordo com França (2013), do ponto de vista da estrutura narrativa da Literatura do Medo, a construção das personagens e a arquitetura do espaço ficcional são dois aspectos de grande importância; o ambiente além de emoldurar os personagens e suas ações, é também uma fonte de significado e valor. E para o leitor de textos literários, as passagens descritivas realizam, com palavras, o modo pelo qual o mundo narrado é visto pelo narrador. O fragmento acima possibilita ao leitor vislumbrar o espaço ficcional da narrativa, e como tal espaço emoldura os personagens protagonistas e suas ações.

Na visão do narrador personagem, o espaço social em que vive a família de Maria da Glória, é visto como um ambiente caracterizado por uma alta moralidade e bons costumes, a elite da sociedade, espaço dos detentores de prestígio e de poder. Por essa razão, ele apresenta uma imagem negativa sobre a gravidez de Maria da Glória, caracterizando-a como uma “desgraça”, “situação horrenda”, “falta”, uma vez que ela era uma “pobre viúva que tinha sempre vivido sem o mais leve deslize, boa, suave, dentro da resignação da sua sorte, sem poder esconder a sua falta”. E ele, um homem casado que não podia reparar a sua culpa. Dessa forma, essa gravidez pode ser interpretada como um acontecimento trágico, uma fatalidade, um infortúnio, que desestabiliza a tranquilidade dos protagonistas.

A narrativa acontece no espaço urbano, ora na cidade de São Paulo, ora no Rio de Janeiro, sendo este último, palco do acontecimento insólito, que revela a monstruosidade do ser humano. França (2013) aponta que nas narrativas que se desenvolvem em espaços urbanos, a cidade é o *habitat* de outro tipo de ser ameaçador, o monstro humano, cuja má fama é construída e sustentada pela recorrência de crimes abomináveis. Nessa perspectiva, o monstro não precisa ser, necessariamente, um ser sobrenatural. Em relação à aparição do monstruoso, Ceserani (2006) a considera como um dos temas recorrentes na literatura fantástica. Além disso, “todo monstro seria um constructo em que se corporificam, metaforicamente, os medos, desejos, ansiedades e fantasias de uma época e de um lugar” (FRANÇA, 2012, p. 190).

Portanto, conhecer o espaço social da narrativa é importante para que o leitor compreenda como, ao longo da história, Conrado Pinto vai, gradativamente, revelando-se um monstro moral;

visto que, segundo França (2013), o espaço narrativo é sempre diretamente responsável por conferir à personagem monstruosa grande parte de seu poder de provocar o medo ou outras emoções. Esse elemento da narrativa exerce um papel essencial para a produção dos efeitos de leitura intrínseco à literatura do medo, haja visto que o sucesso do enredo e a capacidade de horrorizar das personagens monstruosas são dependentes da construção espacial, na sua dimensão geográfica, física, social e psicológica.

Sobre a configuração dos espaços da narrativa, García (2017), baseando-se no pensamento de Prada Oropeza, afirma que se refere aos cenários físicos em que se desenvolvem as ações, sobre os quais merecem atenção especial as referências aos *topoi* góticos, como castelos e casarões mal-assombrados, cemitérios e túmulos etc. Esses espaços são comuns nas narrativas fantásticas porque o Fantástico é descendente direto das novelas góticas. A seguir, temos um fragmento da narrativa que apresenta o espaço físico onde o narrador personagem realiza as ações que desencadeiam a concretização do evento insólito:

[...] Uma noite fria, de muito vento e muita chuva. O segundo andar da rua da Alfandega era de um desses casarões antigos, de salas vastas como anfiteatros, sombrias, desoladas. Não havia luz. Muni-me de uma caixa de velas. Ninguém morava no prédio. No andar térreo – um depósito de cordames de navios; no primeiro andar – escritórios de advogados e médicos. Àquela hora da noite não havia viv'alma na casa. Os meus amigos serão forçados a concordar que eu fora hábil na escolha do prédio. Era uma hora da madrugada, quando comecei a operação. Não me faltava um ferro cirúrgico. Eu devia estar completamente louco,

quando imaginei que pudesse realizar aquilo, de que nem mesmo os cirurgiões os mais peritos, os de mais longa prática, podem garantir o sucesso. (CORREIA, s.d, p. 5-6)

Como pode ser observado, o espaço físico que o protagonista escolhe para a execução do seu plano de eliminar a criança, corresponde a uma espécie de casarão antigo. No fragmento, o narrador personagem apresenta a descrição desse espaço físico, referindo-se a um cenário aparentemente sombrio, escuro, desabitado, com aspecto de abandono, solitário e triste, semelhantes aos lugares mal-assombrados, construções espaciais, frequentemente descritas nas narrativas de vertente fantástica, onde se configuram os acontecimentos sobrenaturais ou insólitos, e se encontram personagens monstruosos.

Quanto ao tempo narrativo, García (2017) comenta que corresponde a uma estratégia da narrativa fantástica, que recobre a descrição do tempo da ação, percebendo-se a cronologia entre a ação ocorrida e o tempo em que ela se desenrola; além das relações do tempo com as ações e os espaços. No fragmento em questão, além de descrever o espaço ficcional, o narrador demarca e descreve o tempo em que dá início a realização do aborto: “Uma noite fria, de muito vento e muita chuva”, essa marcação temporal indica os fenômenos da natureza que ocorriam nesse espaço ficcional, interferindo na sua ambientação.

No fragmento acima, o leitor se depara com uma configuração de um cenário próprio a acontecimentos sobrenaturais ou insólitos, criado pela relação intrínseca entre o espaço – em que não há luz – e o tempo da narrativa – que se passa durante uma noite de

tempestade –, o que contribui para que o espaço fique ainda mais escuro, produzindo uma atmosfera sombria e fria. Outro aspecto importante para a produção de sentido do leitor em relação a esse espaço, diz respeito ao fato de que, quando o narrador personagem volta a dirigir-se a seu narratário ou destinatário explícito: “Os meus amigos serão forçados a concordar que eu fora hábil na escolha do prédio”, o leitor entende que ele fora hábil nessa escolha porque se tratava de um local em que não havia ninguém, em razão de não ter moradores e, principalmente, porque esse local não era frequentado durante a noite. E como o protagonista executa o aborto em um espaço que ficava especificamente no segundo andar desse prédio, era ainda mais isolado ao acesso de pessoas, ou seja, não havia nenhuma testemunha da realização dessa operação que, certamente, seria uma ação condenada pela sociedade.

Portanto, dependendo do leitor, principalmente aquele que condena essa prática, o aborto por si só já produz o efeito insólito na narrativa. No entanto, o que mais surpreende o leitor em “Madrugada negra” é a incoerência entre esse procedimento e o espaço em que ele é realizado. Com base em García (2017), podemos considerar que o efeito insólito é produzido pela incoerência frente à realidade do senso comum conhecida e experienciada pelo leitor no espaço, sem que haja correspondência lógica entre o espaço e as ações; e as ações e as personagens, rompendo com a expectativa reinante em nosso mundo empírico:

[...] as relações entre o espaço e as ações e as personagens, devendo haver correspondência lógica entre eles, conforme a expectativa leitora reinante em nosso mundo empírico, extratextual, sem que vivos habitem o céu ou o inferno, ou

mortos passeiem pelas ruas da cidade, bem como não se almoce no banheiro ou se tome banho na cozinha etc. – o que produziria um efeito incoerente, face à realidade do senso comum, conhecida e experienciada, logo, um efeito insólito. (GARCÍA, 2017, p. 119)

Nessa perspectiva, a irrupção do insólito se dá definitivamente nessa ambientação final do casarão em que o protagonista, Conrado Pinto, executa o aborto do filho. Esse efeito insólito é produzido pela incoerência entre esses dois elementos – espaço e ação –, pois a ambientação desse espaço não condiz com um local em que se realiza uma operação tão arriscada que, como o próprio narrador personagem enuncia, “nem mesmo os cirurgiões os mais peritos, os de mais longa prática, podem garantir o sucesso”. Na realidade do senso comum que conhecemos e experienciamos, não se realiza nenhum tipo de cirurgia, e muito menos, como é o caso, uma operação de aborto em casa, casarões, prédios comerciais ou qualquer outro local que não seja um hospital ou outro local que seja destinado a tal finalidade.

O segundo andar da rua da Alfândega, como vimos, é um ambiente que não está de acordo com os padrões médicos mínimos, sem estrutura física e muito menos condições higiênicas; sem uma iluminação adequada; sem recursos para socorrer Maria da Glória, exposta a um potencial de risco bem maior: infecções, hemorragias e a morte; um verdadeiro atentado, sobretudo à saúde física dessa mulher; algo absurdo que foge à norma da sociedade. A realização desse procedimento em uma noite de tempestade e por ser realizado pelo próprio protagonista, sem possuir a habilidade necessária, que só pessoas treinadas, mais especificamente os médicos possuem,

também contribuem para “a irrupção do incomum, do inesperado, do inaudito, ou seja, do insólito” (GARCÍA, 2011, p. 2) nesse espaço ficcional. Tanto que o próprio narrador duvida de sua sanidade mental quando dá início à operação, pois ao longo da narrativa, gradativamente, encontramos modalizações referentes à loucura: “quase enlouqueci”, “andei como doido vários dias”, “Eu devia estar completamente louco”. O que traz à tona a sua hesitação, inquietude, frente à irracionalidade de suas ações.

Essa irrupção se dá também no enredo e nas ações do narrador personagem, após o início do aborto, momento em que desencadeia de fato o seu comportamento monstruoso de tentar ocultar os seus atos que transgridem a moral social. O fragmento a seguir configura o ápice da manifestação do insólito na narrativa:

Horrível! Horrível! Em menos de dez minutos Maria da Gloria estava lavada em sangue. Faltava-me tudo ali: panos, algodões, aparelhos necessários para conter a hemorragia. Eu tinha sido um desastrado. Errara tudo. E diante do sangue que já escorria pelo assoalho, diante do corpo desmaiado de Maria da Glória, desnorteei e pus-me a fazer loucuras. Cada vez mais o sangue borbotava. Fiquei como um doido, a mover-me desordenadamente por àquelas imensas salas que as velas mal alumiam, ora a sacudir Maria da Gloria, a chamá-la, friccionando-lhe o peito, ora correndo à janela, sem sentir coragem de gritar por socorro. A noite era profunda. Chovia como num dilúvio. A rua parecia o corredor de um subterrâneo. Às duas horas da madrugada podiam meter-me no hospício, que eu devia estar completamente louco. Percebi que Maria da Gloria ia morrer. Considerem um instante o meu caso. Que ia ser de mim, depois daquilo? Que ia ser de

mim, se ela morresse? E ela começava de facto a morrer, esvaída em sangue. (CORREIA, s.d, p. 6-7)

Novamente o narrador personagem demarca o tempo noturno: “A noite era profunda”, “Às duas horas da madrugada”, enfatizando que o evento insólito aconteceu no tempo narrativo de apenas uma noite. Ceserani (2006) enumera a noite, a escuridão e o mundo obscuro como alguns dos temas mais recorrentes na literatura fantástica. Segundo ele, a ambientação preferida pelo fantástico é aquela que remete ao mundo noturno. A descrição narrativa acima traz uma cena muito forte, pesada, de terror, em que a imagem de uma mulher ensanguentada, o sangue escorrendo pelo chão; e um homem aparentemente enlouquecido, correndo de um lado para o outro; às vezes sacudindo-a, sem saber como salvá-la, em uma madrugada de uma noite escura e chuvosa, deixa o leitor estarecido. Dessa forma, o insólito se apresenta nesse trecho da narrativa de forma bem concreta, dependendo do leitor.

Essa situação é tão absurda, anormal, desumana, que o próprio narrador personagem associa suas atitudes a atos de loucura, duvidando de sua saúde mental quando diz: “podiam meter-me no hospício, que eu devia estar completamente louco”. Diante da circunstância e do que é dito, o leitor também começa a pensar que ele realmente enlouqueceu. No entanto, quando o narrador personagem percebe que Maria da Gloria começa de fato a morrer, a sua hesitação sobre o que fazer chega ao fim, e ele sai à procura de socorro: “De cabeça em brasas, desço num pulo a escada para gritar socorro” (CORREIA, s.d, p. 7). E o leitor percebe que ele não estava realmente louco, pois ele tem uma atitude de lucidez, tem consciência de que se não procurar ajuda, ela morrerá.

Embora crimes de intolerável violência e crueldade, como os protagonizados por Conrado Pinto, aconteçam diariamente na sociedade, França (2013) esclarece que, ao “confrontarmos os assassinos, esperamos neles encontrar a aberração, o inumano. Contudo, o que é sobretudo perturbador, é que eles não aparentam ser monstros, não podem ser percebidos, antecipadamente, como letais” (FRANÇA, 2013, p. 74). O leitor pode caracterizar Conrado Pinto como um ser monstruoso, porque ele pensa, estuda, planeja e executa o aborto do próprio filho; além disso, submete Maria da Gloria a uma situação sem as mínimas condições adequadas para esse procedimento, ou seja, com risco letal.

Na visão de Roas (2014), “o que caracteriza o fantástico contemporâneo é a irrupção do anormal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade, o que também impressiona o leitor terrivelmente” (ROAS, 2014, p. 67), porque descobrimos que nosso mundo, o mundo real, não funciona tão bem quanto pensávamos. Assim, no conto “Madrugada negra” a irrupção do insólito não propõe necessariamente uma possível transgressão do real, ela traz à tona uma segunda realidade, por trás da cotidiana, em que os protagonistas escondem sua verdadeira face, com suas ações que subvertem o que é socialmente aceitável e suas ideologias carregadas de preconceito e de opressão do homem pelo homem. A situação inusitada do aborto denuncia os atos desumanos e violentos a que as mulheres são expostas ao tomarem a decisão ou serem induzidas à realização desse procedimento de forma clandestina, e por pessoas que não são qualificadas para isso.

Roas (2014) aponta que “o conto fantástico [...] se desenvolve em meio a um clima de medo, e seu desfecho (além de pôr em dúvida nossa concepção do real) costuma provocar a morte, a loucura ou a condenação do protagonista” (ROAS, 2014, p. 61). A seguir, o desfecho da narrativa:

Não havia ninguém na rua. A chuva continuava a cair ruidosamente. Corro à primeira esquina. Um homem vai passando, embaçado. Agarro-o. Conto-lhe por alto a minha desgraça, insisto, arrasto-o. [...] – Corra, corra, vá buscar um médico! Grita-me. [...] desço de novo à rua. Cabelo ao vento, molhado pela chuva, ando por todo o bairro [...] Começo a sentir a cabeça tonta. Tento acender as energias e andar. Mas sinto que vou cair e caio no batente de uma porta. Estive um mês de cama, delirando. Quando voltei a mim, e pude ler os jornais, soube de tudo. A polícia prendera um homem junto do cadáver de Maria da Glória, no segundo andar da rua da Alfandega, e processava-o. Havia todas as provas contra ele... Conrado Pinto não pôde concluir a última palavra. Nogueira Lins, de súbito, avançara-lhe à garganta, sufocando-o. Erguemo-nos todos, surpreendidos, procurando detê-lo. E ele, de dedos crispados no pescoço do Conrado, olhos fuzilantes, gritava, apertando e apertando mais: – O homem era eu! Era eu! (CORREIA, s.d, p. 7-8)

Quando sai à procura de ajuda, o narrador personagem ainda vive em clima de medo, ou, como Roas (2014) prefere chamar, uma inquietude, diante do acontecimento insólito. O desespero que havia se instalado com o fato de Maria da Glória estar morrendo esvaída em sangue, ainda persistia, enquanto ele andava pela rua completamente deserta, em meio a uma forte chuva, sem ninguém

para ajudá-lo, a não ser um homem que encontrara na esquina. Essa ambientação pode causar certo medo no leitor, ao imaginar a rua desolada, tomada pelo vento e água da chuva, além de levá-lo a se questionar o que esse homem fazia na rua nessas circunstâncias?

O homem que encontrara tenta ajudá-lo. No entanto, somente um médico pode salvar Maria da Gloria, por isso, Conrado Pinto deixa o tal homem no segundo andar da rua da Alfândega e sai novamente. Porém, depois de tanto procurar, ele desmaia antes de conseguir ajuda, o que contribui para o final trágico de Maria da Gloria, visto que, como é dito pelo narrador personagem, ele só volta a si após ter passado um mês delirando.

O conto “Madrugada negra” termina com a trágica morte de Maria da Gloria, com a condenação do homem que tentou ajudar o narrador personagem a salvá-la. Além disso, para a surpresa do leitor, temos o entrelaçamento entre essa história narrada por Conrado Pinto e a de um dos seus amigos da cervejaria, o Nogueira Lins. Assim, a narrativa do referido conto chega ao fim com a retomada do foco narrativo para o narrador homodiégetico, e a do espaço ficcional, para a cervejaria. Esse final surpreende terrivelmente o leitor porque o homem que fora condenado no lugar do narrador personagem era o Nogueira Lins, e a narrativa termina sem sabermos o que aconteceu com o Conrado Pinto que está sendo sufocado por esse outro personagem. O que leva o leitor a se questionar sobre o que aconteceu com ele. Se Nogueira Lins o matou ou não?

PALAVRAS FINAIS, MAS NÃO AS ÚLTIMAS

Por meio da análise construída neste trabalho, buscamos ir além do que a crítica já conhece sobre os escritos literários do maranhense

Viriato Correia, apresentando uma nova face do autor, segundo um viés da literatura fantástica e do insólito ficcional, principalmente por meio de um olhar para a sua obra *Novelas Doidas*, da qual delimitamos para análise o conto “Madrugada Negra”.

O fantástico apresenta uma variedade de produções ficcionais que tem como marca distinta a irrupção do inesperado, imprevisível, incomum, ou seja, o insólito. Este não é necessariamente só o que é sobrenatural, trata-se também de uma transgressão da normalidade estabelecida pelo senso comum. E como vimos, embasados nos teóricos aqui apresentados, o fantástico depende do contexto sociocultural em que vive o leitor. E, na contemporaneidade, este é convidado a, além de encontrar nessas narrativas uma possível transgressão do real, buscar na trama ficcional a revelação de uma segunda realidade que se esconde atrás da cotidiana, ampliando a sua visão do real. É exatamente isso que acontece no conto objeto deste artigo.

Analisando a obra de Viriato Correia, notamos que a manifestação do insólito se constrói a partir de elementos narrativos, principalmente do espaço e das personagens, que criam um universo ficcional não esperado, surpreendendo o leitor pela desconstrução da lógica racional e do senso comum encontrados em sua realidade exterior à narrativa. Nesse sentido, o espaço e o tempo são elementos intrínsecos na ambientação de um cenário sombrio, desolado e isolado, onde os acontecimentos trazem à superfície a verdadeira face do narrador personagem revelando-se um monstro moral que, aparentemente não é ameaçador, e se revela letal.

Na narrativa, os protagonistas Conrado Pinto e Maria da Gloria vestem máscaras sociais de marido fiel e viúva recatada respectivamente, ocultando o caso amoroso que os dois têm, transgredindo a moral do contexto social em que estão inseridos, uma sociedade moralista e tradicional. E a gravidez inesperada da personagem feminina traz à tona o medo de serem desmascarados; sendo assim, uma ameaça à tranquilidade do casal. Desse modo, os personagens vivem uma inquietação, buscando a todo custo eliminar tal ameaça, ou seja, matar o próprio filho. É a partir desse desejo de eliminar a criança que o narrador personagem vai se revelando um ser monstruoso. Ele pensa, estuda, planeja e executa essa ação tão cruel, revelando sua monstruosidade.

Temos no referido conto o insólito que, aparentemente não se manifesta por um evento sobrenatural, mas pela presença do monstro moral, que decorre de uma sociedade corrompida e imoral, na qual vive o maior de todos os monstros – o homem, aquele que é cruel, violento, capaz até de matar para alcançar os seus objetivos. A transgressão da categoria do humano é representada, pelo narrador personagem, através de descrições de suas ações, e da corporificação metaforicamente de seus medos e desejos, diante do espaço social em que está inserido. E sua monstruosidade revela-se, gradativamente, associada à loucura; porém, ele não está louco, trata-se de um ser assassino, cruel e violento, que mata o próprio filho e a amante, representando o homem contemporâneo com suas ideologias carregadas de preconceito e opressão do homem pelo homem.

Na análise do conto “Madrugada negra” evidenciamos a presença da hesitação e do medo, tanto por parte do personagem como do leitor, na busca de construção de sentido da narrativa

lida. Além de elementos considerados fundamentais para a existência de uma narrativa insólita, como o espaço social, que emoldura os personagens e suas ações. Além disso, encontramos temas recorrentes da literatura fantástica: a escuridão, a noite e o mundo obscuro, presentes, desde o título do conto, caracterizando, literalmente, uma madrugada negra tanto em razão da ambientação escura e sombria, quanto pelo trágico assassinato de Maria da Glória, ocorrido pelo uso negativo da Ciência, em que a medicina é usada como um meio de destruição da vida para atender às normas estabelecidas pelo homem sobre o seu semelhante.

Se pensarmos na sociedade atual, a narrativa dialoga bastante com o que acontece no momento, com os problemas sociais referentes à violência contra a mulher e às discussões sobre o aborto. Por isso, constatamos que “Madrugada negra” se encaixa na categoria do insólito social, uma vez que a situação abordada por Viriato Correia emula a vida dos indivíduos comuns e suas vivências, em que o insólito é construído por intermédio da transgressão das regras de convívio social, como uma forma de denunciar a prática clandestina do aborto e a violência contra a mulher. Portanto, o insólito dessa narrativa é um elemento desestabilizador que supostamente chamará a atenção do leitor, fazendo-o questionar e refletir sobre a sua percepção do real, no que diz respeito às ações do homem, e principalmente aos relacionamentos humanos.

REFERÊNCIAS

BATALHA, Maria Cristina. Literatura Fantástica: algumas considerações teóricas. *Letras & Letras*. Uberlândia: UFU, n. 2, v. 28, p. 481-504, 2012. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/25877>. Acesso em: 31 jul. 2021.

CESERANI, Remo. *O Fantástico*. Tradução de Nilton C. Tridapalli. Curitiba: UFPR, 2006.

CORREIA, Viriato. Madrugada negra. In: CAVALCANTE, Dino; MENDES, Helena (Orgs.). *Madrugada Negra*: Viriato Correia. Universidade Federal do Maranhão – Seleção, digitalização Organização e estabelecimento de textos de Dino Cavalcante e Helena Mendes, s.d. Disponível em: <https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=https://dinodealcantarablog.files.wordpress.com/2021/05/madrugada-negra.pdf&ved=2ahUKewi3x8GJz-X8AhWBKrkGHe3EAJEQFnoECBMQAQ&usg=AOvVaw23ezV7GJt4SCQsqhQa1Het>. Acesso em: 30 jul. 2021.

FRANÇA, Júlio. Monstros reais, monstros insólitos: aspectos da literatura do medo no Brasil. In: GARCIA Flavio; BATALHA, Maria Cristina (Orgs.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, p. 187-195, 2012.

FRANÇA, Júlio. A alma encantadora das ruas e dentro da noite: João do Rio e o medo urbano na literatura brasileira. In: GARCIA, Flavio; FRANÇA, Júlio; PINTO, Marcello Oliveira (Orgs.). *As arquiteturas do medo e o insólito ficcional*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, p. 66-78, 2013.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. As teorias do fantástico e a relação com a construção do espaço ficcional. In: GARCIA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (Orgs.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, p. 30-38, 2012.

GARCÍA, Flavio. O “insólito” na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In: GARCÍA, Flavio. *A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, p. 11-23, 2007. Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br/>. Acesso em: 23 jun. 2021.

GARCÍA, Flavio. *Fantástico: a manifestação do insólito ficcional entre modo discursivo e gênero literário – literaturas comparadas de língua portuguesa em diálogo com as tradições teórica, crítica e ficcional*. XII Congresso Internacional da ABRALIC Centro, Centros – Ética, Estética. Curitiba: UFPR, 18 e 22/jul., 2011.

GARCÍA, Flavio. Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (Orgs.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, p. 13-29, 2012.

GARCÍA, Flavio. Sem o medo, não há o Fantástico. Mas que medo(s)? In: GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio; PINTO, Marcello Oliveira (Orgs.). *As arquiteturas do medo e o insólito ficcional*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, p. 11-22, 2013.

GARCÍA, Flavio. A construção insólita de categorias da narrativa como estratégia necessária e essencial à literatura fantástica. In: ESTEVES, Antonio Roberto; RAPUCCI, Cleide Antonia (Orgs.). *Vertentes do Insólito e do Fantástico: leituras*. Rio de Janeiro: Dialogarts, p. 111-133, 2017.

GOMES, Lúvia; SANTOS, Naiara. Escuridão, silêncio e morte: o insólito no conto fantástico *Demônios* (1893), de Aluísio Azevedo. *Littera Online*. Maranhão: Universidade Federal do Maranhão, n. 11, v. 7, p. 152-168, 2016. Disponível em: <http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/littera/article/view/5678>. Acesso em: 23 maio 2021.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Editora da UNESP, 2014.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

02

A (TRANS)FORMAÇÃO DOS SERES VIVENTES EM *BUGÔNIA*, DE DANIEL GALERA¹

Letícia Vital Ferreira

Recebido em 23 set 2023.

Aprovado em 22 fev 2024.

Letícia Vital Ferreira

Mestranda em Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa, pela Universidade de São Paulo. Graduação em Letras (Português e Linguística), pela Universidade de São Paulo, 2020.

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0005-3597-9428>

E-mail: leticia.vital.ferreira@usp.br

Resumo: O presente artigo apresenta uma leitura ecocrítica da novela de ficção científica *Bugônias* (2022), de Daniel Galera. Um aporte crítico atualizado foi mobilizado para analisar a participação dos diferentes seres vivos na narrativa, dando-se destaque às alianças inter e intra-espécies, especialmente aquela entre humanos e abelhas, representada de maneira insólita na obra. A esse respeito, chamamos atenção ao modo como a representação dos animais na narrativa foge da canônica ao conceder agentividade aos não-humanos. Enfatizamos também a importância dada à questão do tempo presente e das transformações constantes nas alianças e nos seres, especialmente após a queda de um astronauta alienígena. Nesse aspecto, a jornada da personagem principal, Chama, será entendida a partir

1 Título em língua estrangeira: “The trans(formation) of living beings in *Bugônia*, by Daniel Galera”.

da perspectiva das histórias de amadurecimento, pois possui características típicas desses romances, mas altera algumas das lógicas presentes no romance de formação tradicional, especialmente no que se refere à participação feminina. É considerado que, ao invés de se adequar à sociedade ao seu redor, a metamorfose de Chama altera toda a sua comunidade. Por fim, é defendido que também o Organismo toma parte em um processo formativo, transformando-se em sistema simpoético.

Palavras-chave: Literatura contemporânea. Ficção científica. Ecocrítica. Literatura brasileira. Daniel Galera.

Abstract: This article presents an ecocritical reading of the science fiction story *Bugônias* (2022), written by Daniel Galera. An updated critical contribution was mobilized to analyze the participation of different living beings in the narrative, highlighting inter and intra-species alliances, especially the one between humans and bees, which appears in an insolite manner in the story. Regarding this, we draw attention to how animals' representations deviate from the canonical by granting agency to non-humans. We also emphasize the importance given to the issue of the present time and the constant transformations in alliances and beings, especially after the fall of the alien astronaut. In this aspect, the journey of the main character, Chama, will be considered from the perspective of coming-of-age narratives since it possesses typical characteristics of these novels, but alters some of the logic present in the traditional *Bildungsroman* novel, especially regarding female participation. It is considered that, rather than adapting to the society around her, Chama's metamorphosis alters the entire community. Finally, it is argued that the Organism also takes part in a formative process, transforming itself into a sympoetic system.

Keywords: Contemporary literature. Science fiction. Ecocritics. Brazilian Literature. Daniel Galera.

A novela *Bugônia* (2021), de Daniel Galera, apresenta a história de uma comunidade composta por diferentes seres vivos, o Organismo, localizada em um espaço conhecido como Topo. Lá, o grupo consegue se proteger em(de) um mundo futuro dominado por catástrofes climáticas, sociais e biológicas: “Os textos falam de escassez de comida e das grandes epidemias. Do mar avançando sobre as cidades costeiras e do calor dizimando os pastos e plantações que cobriam regiões maiores que o horizonte. Da variedade de entes que não resistiram à infestação humana” (GALERA, 2021, p. 212).

Nesse espaço-tempo vindouro há dois grandes líderes com visões diferentes: enquanto a Velha acredita que devemos aprender com o presente sempre mutável, Alfredo defende a experiência dos escritos que nos contam sobre o passado passível de se repetir. Entre ambos os extremos se encontra a protagonista Chama, confusa sobre os ensinamentos que recebe. Independentemente das diferenças, no entanto, todos compreendem que a sobrevivência dos seres vivos depende das alianças tecidas uns com os outros. No caso dos humanos, ameaçados por uma nova doença, a peste de sangue, as alianças tecidas com as abelhas são de especial importância - isso porque as volantes são capazes de produzir o necromel, espécie de mel imunizador contra a doença tão temida. O futuro da comunidade fica ameaçado, no entanto, quando as abelhas somem devido à queda de um astronauta, humano que bem poderia ser considerado alienígena, uma vez que é incompreendido pelos temerosos habitantes do Topo.

O nome da obra retoma o procedimento da *Bugônia* descrito por outras obras literárias, especialmente pela *Geórgicas*

IV, de Virgílio, texto esse utilizado como epígrafe da novela de Daniel Galera. No caso do texto do poeta romano, o processo é descrito como a solução para um apicultor que perdera suas abelhas e consiste no ritual sacrificial de um boi, que permitiria a geração espontânea das abelhas. No texto de Galera, ao menos inicialmente, o termo “bugônia” parece se relacionar ao modo como o mel imunizador é elaborado. Contudo, “[n]ão há ritual” (GALERA, 2021, p. 174) nesse segundo processo: as abelhas voluntariamente se alimentam dos cadáveres humanos deixados pelo Organismo e, a partir deles, produzem o necromel, que

[...] não mata nem neutraliza as bactérias da peste do sangue. Muito pelo contrário, o mel as atrai e as alimenta. Ficam saciadas a tal ponto que não precisam consumir nosso corpo. Passam a defender sua morada, ansiosas por algo que somente o néctar correndo em nossas veias pode fornecer. Invisíveis e incontáveis, é na aliança do Organismo que elas também encontram algum sossego. (GALERA, 2021, p. 196)

As alianças tecidas entre os humanos e os não-humanos do Organismo, inclusive com as bactérias nocivas, diferem das habituais porque beneficiam ambos os lados envolvidos, ou seja, não se pautam na exclusiva satisfação das necessidades e desejos humanos. Há, contudo, uma divergência mais interessante quanto às costumeiras relações envolvendo humanos e outros seres vivos: o agenciamento das figuras não-humanas é explícito; suas ações, direcionadas ou não à manutenção dos acordos, são apresentadas como conscientemente pautadas pelos próprios interesses — ainda que esses nem sempre sejam compreensíveis. Essenciais para a sobrevivência das pessoas, os outros seres

viventes são representados como racionais e independentes da atuação humana, não como presos aos seus instintos ou esvaziados de significação.

As abelhas poderiam simplesmente nos matar quando precisam de um cadáver, lembra a Velha [...]. Se não nos matam é porque alguma coisa as beneficia num organismo sem medo, e talvez essa coisa seja apenas o nosso contentamento. [...] As seriemas as alimentam porque elas abrigam seus ninhos e ovos dentro de casa. (GALERA, 2021, p. 193-194)

No trecho acima, a Velha explica a tomada de decisões por parte das abelhas na manutenção do pacto criado — elas poderiam, se quisessem, realizar ações diversas, e o fato de não o fazerem implica que estão se beneficiando da situação. A mesma personagem ainda estabelece pactos outros com as seriemas, aves que a protegem em troca do abrigo aos seus ovos. É constante na novela a presença de personagens humanos com aproximação maior a determinados seres não-humanos, indicando inclusive a diversidade presente em todos os seres vivos. No caso de Chama, sua aproximação maior está justamente com as abelhas, o que parece ocorrer por dois grandes motivos. Em primeiro lugar, há uma grande sintonia entre as abelhas e Chama, que às vezes parecem compartilhar características: “Algumas abelhas despertaram cedo *como ela*[...]” (GALERA, 2021, p. 173, grifo nosso); “*O cheiro bacteriano de suas axilas*, emanação da vida dos micróbios que hospeda [...] é o que ela mais gosta, o que mais fortalece seu senso de ser uma coisa inteira. É como cheirar mel silvestre” (GALERA, 2021, p. 217, grifo nosso). Em segundo lugar, e talvez mais importante para o trabalho de tessitura de alianças,

há um esforço de Chama em compreender e respeitar as abelhas: “O enxame faz figuras e uma delas, Chama, está convencida, é um rosto que a encara. Entende que está abusando da hospitalidade” (GALERA, 2021, p. 175), “Sente uma picada no dorso da mão, depois outra na curva entre o pescoço e o ombro. Chama não se importa [...], e sabe também que as aliadas a reconhecem e não a consideram uma ameaça, picando às vezes porque *faz parte da sua linguagem*[...]” (GALERA, 2021, p. 218, grifo nosso). Chama parece, então, ser detentora de uma tecnologia — entendida enquanto acúmulo de conhecimento — diversa da explorada nas cidades longínquas em que ainda há eletricidade ou da presente nos carvoeiros, grupo que, montado em grandes automóveis movidos a carvão, acredita na dizimação dos humanos enquanto solução para os problemas do planeta. Diferentemente deles, os habitantes do Topo possuem a tecnologia da escuta e do diálogo com os demais seres vivos.

Dessa forma, o Organismo, e Chama em especial, tenta realizar o que Latour propôs ao falar sobre a necessidade de contar as “histórias de Gaia”, que deveriam tomar como agentes ativos os entes anteriormente considerados de maneira meramente passiva (LATOURE apud HARAWAY, p. 83) — isso é perceptível nas falas da Velha a respeito das alianças, tal personagem reitera a mutabilidade dos laços construídos justamente devido à tomada de decisões dos demais seres vivos. Do mesmo modo, ao reconhecer a linguagem como também presente nos animais, a narrativa inverte a lógica da superioridade humana pautada na exclusividade linguística — e, conseqüentemente, de cultura e raciocínio. Desfaz-se, assim, o conceito “*l’animot*” de Derrida.

Com sua costumeira genialidade para cunhar palavras que encapsulam argumentos filosóficos inteiros, Derrida inventou *l'animot*, que inclui em uma única palavra o som do plural francês para animais, *animaux*, ao mesmo tempo em que chama atenção ao modo como a própria palavra (*mot*) implica a linguagem simbólica da qual considerados que os animais são privados, e que os define - em Descartes e em outros locais - como inferiores. (GARRARD, 2012, p. 150, tradução própria)

No texto a representação dos javalis se distancia da imagem colaborativa dos demais seres — ao invés de construírem alianças e trocarem positivamente, os javalis são caracterizados de maneira individualista e inconsequente, sendo, por isso, inferiorizados e temidos: “O javali é o único bicho com quem o Organismo nunca se entende. [...] Comem qualquer coisa e não adoecem. Se tornaram invencíveis e numerosos e talvez por isso pareçam um pouco alheios à vida e incapazes de alianças” (GALERA, 2021, p. 194). A descrição dos javalis parece se aproximar do comportamento humano anterior aos desastres mencionados, e ainda presente fora do Topo, mas se torna ainda mais semelhante à conduta das pessoas do próprio Organismo após a queda do astronauta. Quando esse alienígena humano aparece, é recusada qualquer possibilidade de com ele tecer alianças, pois o mesmo é visto enquanto ameaça o modo de vida pré-estabelecido por aquela comunidade. Segundo Alfredo,

é importante que todos entendam o que a chegada dele significa. O homem fala uma língua que não conhecemos e representa uma degeneração das antigas sociedades da qual ainda estamos protegidos no Topo. [...] Sua queda aqui só pode

ter sido um acidente, mas é um acidente com consequências muito perigosas para o Organismo. O homem conhece tecnologias das quais nos afastamos há muito tempo e não sabemos o que pretende ou do que é capaz. Ele pode atrair outros humanos que não vão respeitar o modo de vida do Organismo. Humanos que podem querer tomar de nós o necromel, os olhos-d'água sem veneno e o ar fresco. (GALERA, 2021, p. 213)

Alfredo enxerga no Organismo garantias de sobrevivência que devem ser mantidas a todo custo — apesar das críticas aos feitos da humanidade que levaram-na ao desastre, trata-se de uma personagem apegada aos saberes antigos conservados nas palavras escritas. Alfredo difere, portanto, da Velha, que, como mencionado anteriormente, parte de uma visão segundo a qual as alianças são cambiáveis a todo e qualquer momento — “A aliança, não cansa de ensinar a Velha, é um pacto reescrito a todo instante. Uma sintonia frágil entre corpos, uma dança” (GALERA, 2021, p. 173) — não faz sentido, portanto, apegar-se à configuração atual das coisas, visão essa reiterada pela sequência de mudanças causadas pela chegada do astronauta.

Mesmo anteriormente à queda do alienígena humano, no entanto, o Organismo já carregava consigo sinais das mutações constantemente inconstantes, reveladas em diversos aspectos da narrativa — da forma ao conteúdo. Na questão formal, destacamos que, seguindo os ensinamentos da Velha, de acordo com quem “Não há necessidade de passado, pois o presente guarda todos os indícios que precisamos [...]” (GALERA, 2021, p. 176-177), a narração da obra ocorre majoritariamente no tempo presente — as marcas do passado e a história da sua transformação estão contidas na

descrição minuciosa do presente. Observemos o início do primeiro capítulo a título de ilustração:

Na aurora violácea, Chama se afasta do Organismo pela trilha que leva às colmeias. Seus chinelos feitos de borracha de pneu e cabos de carregador esmagam nódoas de terra seca, o imundo poncho-pala de fibra de cânhamo roça seus quadris estreitos, as perneiras de couro de javali nas coxas e canelas impedem que as macegas altas e espinhentas rasguem sua pele castanha, na qual ferimentos superficiais deixam cicatrizes lisas e brancas. Atravessa pela rota bem conhecida o campo de eucaliptos mortos, uma cama de gato de troncos caídos, finos e estranhamente preservados no ar seco, cumprimenta com um olhar Boloto, o vigia daquele turno, trepado no esqueleto retorcido da antiga torre de transmissão, sobe a elevação rochosa, coberta aqui e ali por uma penugem de líquens rosados [...]. (GALERA, 2021, p. 172)

Mas, para além dessa questão formal, o conteúdo também apresenta em si o registro das metamorfoses passadas até o estado atual: a narrativa se inicia com a aurora, possível símbolo de transformação por conectar a noite passada ao novo dia; além disso, as imagens de morte (como no caso dos campos de eucalipto, troncos caídos e do “esqueleto” da torre de transmissão) são paulatinamente substituídas por imagens de vida (através do surgimento de pequenos líquens).

Vale ainda notar que as descrições das vestimentas da personagem trazem consigo a ideia da modificação dos materiais e, ao mesmo tempo, a história da reverberação dos detritos humanos até posteriormente à obsolescência dos mesmos — todas as roupas descritas são compostas de múltiplos materiais agregados

que, apesar de formarem uma nova coisa, não deixam de remeter ao que já foram individualmente. A esse respeito é interessante notar a ausência de oposição entre os elementos primários da natureza (como a fibra de cânhamo) e aqueles que sofreram maior interferência humana para sua confecção (os cabos de carregador, por exemplo). Isso ocorre porque, na narrativa, o humano não é separado da noção de natureza, como diz Ailton Krenak,

fomos, durante muito tempo, embalados com a história de que somos a humanidade. Enquanto isso — enquanto seu lobo não vem —, fomos nos alienando desse organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade. Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza. (KRENAK, 2019, p. 9-10)

Em *Bugônias*, todos os seres pertencem à natureza, inclusive os humanos, portanto, o fruto de seu trabalho também faz parte dela. Dessa forma, há uma notável continuidade entre a qualidade original dos materiais e aquilo em que se transformam — seja por interferência humana, seja por ação do tempo, ou mesmo através do trabalho de outros seres vivos. Nesse aspecto, o narrador da novela não corrobora com a frequente distinção entre “Natureza” e “Cultura”, pois ambas são uma única coisa — “Fundimos nosso trabalho com a terra, nossas forças com suas forças [da Natureza], tão profundamente que não é mais possível recuarmos e dela separarmos-nos” (WILLIAMS, 2011, p. 112).

Na obra em questão, a integração dos seres humanos à “Natureza” leva à conexão também com os demais seres vivos e,

por isso, o processo de mutação de um ser reivindica a participação de outros — isso ocorre de tal forma que a noção de individualidade talvez não faça sentido, pois a própria noção de “organismo” depende da integração entre diferentes elementos com suas respectivas funções. Essa inconstância do indivíduo conectado a tudo parece, pelo menos a princípio, incomodar Chama: “[m]as se tudo pode vir a ser qualquer coisa, Chama pensa em segredo, como ter certeza que a vontade de viver não é uma espécie de miragem?” (GALERA, 2021, p. 184). O desespero da protagonista frente à ausência de subjetividade quando englobada pelo Organismo remonta à discussão de Timothy Morton sobre a percepção de interconectividade entre todos os seres:

De um lado, nosso mundo se expande à medida que nosso conhecimento cresce. Mas por outro lado, ele encolhe: as coisas são ‘menos’ do que pensávamos que eram. Descobrimos que nosso entendimento mais detalhado de como as coisas se conectam umas com as outras resulta em uma perda na sensação de realidade. Um vazio se abre no nosso espaço social e psicológico. Nos níveis micro e macro, as coisas são menos completas, menos integradas, menos independentes, do que acreditávamos. (MORTON, 2010, posição 742, tradução própria)

A condição de pequena parte em uma estrutura maior e, conseqüentemente, a diminuição da individualidade frente à eterna mutação dos vínculos, aspectos constitutivos do Organismo que causavam questionamentos em Chama, parecem ser esquecidos pelos habitantes do Topo a partir da queda do astronauta. Nesse momento de crise, os humanos se voltam ao passado e procuram cristalizar suas formas de existência em certezas, ignorando,

para isso, tanto o caráter ininterruptível das mudanças como a participação necessária do diferente em sua própria composição. O astronauta é entendido enquanto não-pertencente a partir de uma perspectiva exclusivista que separa aqueles que detêm determinados direitos daqueles a quem os mesmos são negados.

Apesar do choque causado em Chama por essa percepção discriminatória do diferente, é possível perceber que essa já era vislumbrada na contrariação do Organismo em compartilhar o necromel com humanos de outros locais — visão defendida inclusive pela Velha, e contestada somente por Chama — “[a] Velha costuma dizer que a aliança com as abelhas pertence ao Organismo e não há garantia nenhuma de que possa ser replicada [...] Chama entende o que a Velha quer dizer, mas ao mesmo tempo sonha em oferecer imunidade aos humanos de fora” (GALERA, 2021, p. 186). De forma contraditória, a abertura a alianças novas e mutáveis, tão valiosas ao modo de vida do Organismo, assustava os membros da comunidade justamente pelo potencial de transformação e, por isso, a participação dos diferentes era ignorada em uma tentativa de cristalização do presente.

Ainda em uma exposição das incoerências do Organismo, notamos que o texto apresenta coexistência entre mudanças — por exemplo, no espaço e nos materiais utilizados —, e a estabilidade — presente na descrição do Organismo a partir de um narrador cuja visão aparentemente é vinculada à de Chama. A manutenção de determinadas alianças é refletida em (falsa) sensação de constância: “Esse ar tão seco, *sempre* tão seco” (GALERA, 2021, p. 173, grifo nosso); “[...] as rainhas acasalam com os zangões *sempre* no mesmo lugar” (GALERA, 2021, p. 182, grifo nosso).

A regularidade parece incomodar Chama — quiçá pela incompatibilidade entre a forma como viviam e os ensinamentos sobre as eternas mudanças. A respeito da caravana dos carvoeiros, por exemplo, é dito que “Chama não quer, é claro, que a caravana apareça, mas uma parte dela gostaria de vê-los ao longe [...]” (GALERA, 2021, p. 191), de modo que fica explícito seu desejo pelo diferente, pela quebra da estagnação. Em outro momento, a mesmice do Organismo é descrita através de termos negativos, mesmo que fiquem subentendidos os gérmenes de renovação escondidos no marasmo: “[p]or trás do *drama modorrento* dos dias repetitivos moléculas se formam e se destroem [...]” (GALERA, 2021, p. 195, grifos nossos). Por mais que desejasse uma movimentação na quietude do Organismo, Chama se surpreende quando, após a chegada do astronauta, há alteração da vida como conhecia — isso porque as situações anômalas no Topo fazem com que também ela se sinta uma estranha:

Chama reparou que eles pareciam saber do que aquilo se tratava mas falavam muito pouco e em voz baixa. *O Organismo não costumava ter segredos.* [...] O homem foi carregado numa rede até a varanda da casa da Velha [...] e a porta foi fechada. *Chama nunca tinha visto a porta da casa da Velha ser fechada.* [...] O arame farpado que sempre protegeu os mantimentos contra javalis e outros entes esfomeados *agora tinha outro significado*[...]. (GALERA, 2021, p. 205, grifo nosso)

A porta do depósito está trancada com uma corrente e um cadeado. Desde que nasceu Chama sabe que não existem cadeados no Organismo, não existem trancas nem chaves, mas ali está um cadeado enferrujado, *senal inequívoco de que ela já*

não conhece bem onde vive, não reconhece mais seu lugar e suas alianças, e este talvez seja, ela pensa, o mesmo sentimento que espantou as abelhas, um horror repentino de não mais pertencer. (GALERA, 2021, p. 215, grifo nosso)

As mudanças, no entanto, não ficam restritas ao Organismo e às alianças, mas se apresentam também na própria Chama, que transmuta em diferença radical a incerteza que anteriormente apresentava em relação a alguns ensinamentos — “Ela agradece e assente com a cabeça, ruminando, pensando se concorda” (GALERA, 2021, p. 184). O tratamento conferido pelo Organismo ao astronauta-alienígena é contestado vertiginosamente por Chama, que parece decepcionada por não encontrar apoio nem mesmo na Velha; sua objeção faz com que, aos poucos, o tratamento pouco cordial dado ao estrangeiro se estenda também a ela — daí sua sensação de não pertencimento: na tentativa de manutenção do modo de vida e da recuperação da aliança com as abelhas, o Organismo transfigura sua identidade e suas demais alianças, inclusive aquelas envolvendo Chama.

Quando o filho de Alfredo fica doente, é descrito que “[a] Velha e Alfredo não lhe dirigem o olhar e se negam a reconhecer sua presença ali. É outra sensação nova para ela, essa indiferença, outra mutação sinistra de um Organismo que vai ficando irreconhecível” (GALERA, 2021, p. 232). Nesse contexto se distancia não somente dos ensinamentos da Velha e de Alfredo, mas do próprio grupo de origem — isso é notável quando as descrições do narrador começam a opor Chama ao Organismo, como em “[o] Organismo *dorme em silêncio*. Ela *desperta* com o peito *inquieta* e a boca seca. [...] O silêncio, ela se dá conta agora, parece excessivo [...]” (GALERA,

2021, p. 216). No trecho, a quietude do Organismo adormecido é contraposta à figura inquieta e desperta de Chama — entendemos, assim, que a personagem parece não mais pertencer ao grupo, representando, tal qual o astronauta, uma alteridade radical.

O distanciamento de Chama em relação às lideranças do Organismo sugere a possibilidade da novela ser lida também como uma história de formação. Em primeiro lugar, existe em Chama uma posição questionadora sobre o funcionamento da comunidade e sobre seu papel nela, além das descrições de seu sentimento de angústia naquele espaço, exemplificada no trecho “[t]er uma família como a da fotografia não a pouparia da vertigem que é ser um ente entre muitos” (GALERA, 2021, p. 209). Além disso, como já foi mencionado anteriormente, há uma busca da personagem por vivências diversas — ademais do desejo de ver os carvoeiros, Chama expressa sua vontade de se dedicar ao contato com os javalis, promovendo uma relação completamente nova para o Organismo — atuação similar à que apresenta em relação ao astronauta: ao invés de aceitar a incompatibilidade dos javalis e do astronauta, como os demais humanos do Topo, Chama gostaria de incluí-los nas suas alianças. Essas indagações fortalecem uma leitura de narrativa de desenvolvimento, pois “[p]arte do conflito de gerações, que é um dos passos do romance de formação, deve-se à luta do protagonista para ter acesso a vivências várias” (SCHWANTES, 2007, p. 55).

O contato com uma pessoa mais velha que leva ensinamentos ao jovem, outra característica do romance de formação, também ocorre, ainda que de maneira desvirtuada, através da figura do astronauta: a incompreensão entre ele e Chama faz com que ela questione a obviedade de suas aprendizagens no Topo — “[...] enquanto desenha

esses ensinamentos para o astronauta, Chama começa, pela primeira vez, a questionar em alguma medida a sua validade. O olho de confusão do homem desperta nela suspeitas disformes mas suficientes para começar a amolecer determinadas certezas” (GALERA, 2021, p. 228). Outra particularidade que legitima essa interpretação é a presença, nos textos classificados como *bildungsroman*, de uma viagem a um local distante e diverso do conhecido. Embora isso não aconteça da maneira tradicional em *Bugônia*, é notável que a protagonista transgride as fronteiras pré-estabelecidas do Topo, infração essa que se mostra positiva, pois resulta no reencontro com as abelhas:

Em pouco tempo ela já não sabe onde está e é bem possível que tenha ultrapassado os limites do Topo. Uma subida íngreme sugere a transposição de um fundo que ela desde cedo aprendeu que não devia pisar, mas o chamado a impele, uma curiosidade que é um amor à vida maior que o temos de apagá-la por imprudência. Nota uma mudança brusca nas árvores, que se tornam mais altas e espaçadas. [...] A vibração fraca que a puxou nessa direção se transforma num zumbido conhecido. Algumas abelhas pousam em seu rosto e cabelos. (GALERA, 2021, p. 218)

No trecho acima reaparece a reafirmação do desejo de viver intensamente, Chama se importa mais com a emoção e a curiosidade do que com a própria segurança. Essa é mais uma característica que a difere da maior parte dos moradores do Topo, associados com um temor conservador à novidade — é o medo desses moradores que os levam ao processo de bugônia utilizando o astronauta como oferenda. O título da novela, então, parece se referir menos ao processo no qual as abelhas se alimentam dos

cadáveres, que pouco tem de ritualístico ou de sacrificial — “[...], juntando velhos e crianças, os que se matam quando querem e os natimortos, sobrando ou faltando um aqui e ali, é a quantidade de humanos que morre no Organismo sem que se precise fazer nada” (GALERA, 2021, p. 182), e mais ao assassinato do estrangeiro que, segundo Alfredo, seria a única forma de trazer de volta as abelhas e retomar a antiga aliança, essencial para o acesso ao necromel e, conseqüentemente, para a imunização dos humanos do Organismo.

Durante o processo de violentação do astronauta, Alfredo chega a citar os versos 280 a 300 das *Geórgicas IV* de Virgílio, livro que, segundo ele, ensinaria o ritual de retomada das abelhas — a esse respeito, é interessante apontar que, apesar da conexão de Alfredo com os livros, portais de acesso ao passado, essa personagem nada mais faz do que deturpar a obra literária original. O retorno corrompido a um tempo anterior acelera a derrocada do Organismo, já que o processo de sacrifício liderado por Alfredo remonta às relações tirânicas que alguns humanos estabeleciam com outros seres vivos (humanos ou não), modos esses supostamente superados no Topo e substituídos pelas alianças.

As ovelhas e cabras observam de longe com sua neutra curiosidade intacta. Talvez bruxulear na intimidade das lanosas, Chama pensa, a memória residual de inúmeros sacrifícios perpetrados em seus antepassados por humanos ensimesmados em seus rituais, crentes de que os ciclos de fertilidade e as alianças entre os entes eram afetados por sua busca obstinada de um sentido. (GALERA, 2021, p. 239)

É possível notar que, nesse momento da narrativa, os humanos do Organismo apresentam uma visão colonizadora dos corpos

diversos — ao contrário da lógica agregadora e comunicativa, encontra-se a negação do direito à vida e a redução do astronauta aos possíveis ganhos provenientes de sua morte — de modo similar ao que foi feito em outros momentos da história tanto com humanos como com não-humanos. É o que Malcom Ferdinand define como “Negro”, termo não relacionado às características étnicas de pessoas, mas sim que “[...] se refere a todos aqueles que estiveram e estão no porão do mundo moderno: os forado-mundo. Aqueles cuja sobrevivência social é marcada pela exclusão do mundo e que são reduzidos ao seu ‘valor’ energético” (FERDINAND, 2021, p. 60, tradução própria). Ainda sobre esse momento é importante ressaltar o modo como as personagens do Topo empunham suas certezas em benefício próprio, numa individualidade que desconsidera as consequências aos demais seres, “Quem ‘acredita’ ter as respostas às urgências presentes é terrivelmente perigoso. Quem se recusa a ser favorável a algumas formas de viver e morrer, e não a outras, é igualmente perigoso” (HARAWAY, 2022, p. 84).

A violência dirigida ao astronauta, como normalmente ocorre com a agressividade desenfreada, não se limita ao alvo inicial e, para surpresa de Chama, também a atinge — “Chama nunca viu um ente vivo amarrado no Topo. Nem humano nem cabrito nem ovelha nem gavião. Ela é a primeira” (GALERA, 2021, p. 240). No processo sacrificial, o antigo respeito para com o diferente é deteriorado — de modo que é possível dizer que também o Organismo e seus ideais são vitimados. Quando Chama sugere se tornar mãe do astronauta, “[a]lguns moradores riem baixinho, mas a comunidade como um todo permanece circumspecta porque conhece e respeita

as tradições e sabe da gravidade do pedido” (GALERA, 2021, p. 236); ao invés de honrar a tradição, no entanto, Alfredo agride Chama após sua fala — mais uma vez os humanos do Organismo são representados de maneira contraditória, pois o compromisso máximo com a manutenção do modo de vida já conhecido ignora as tradições pré-estabelecidas pela comunidade. Posteriormente à agressão contra Chama, ocorre a violência última ao astronauta — um processo de tortura maquiado de intenções ritualísticas — o qual “com uma luz ardente de força e esperança nos olhos alguns homens e mulheres fazem prontamente sem questionar” (GALERA, 2021, p. 237). Se considerarmos a importância da agentividade dos seres nessa comunidade, é possível enxergar também na falta de reflexão dos agressores uma descontinuidade com suas convenções.

Essa reviravolta no Organismo é acompanhada pela completude da metamorfose de Chama. De modo inédito no Topo, ela foi mantida amarrada por nove dias e, durante esse período, “[...] presente que uma grande mudança se avizinha, uma mudança que se dará ao mesmo tempo nela mesma e em toda parte [...] como se gestasse alguma coisa e ao mesmo tempo estivesse sendo parida” (GALERA, 2021, p. 242) — talvez substituindo o filho em que gostaria de ter transformado o astronauta. Enquanto Chama cria uma novidade, e é por ela criada (imagens de vida), uma transformação de morte se dava no corpo do astronauta através do processo de decomposição (imagem de morte) no qual aparecem larvas e moscas varejeiras.

Se as abelhas simbolizam a vida tanto pela ação polinizadora como, na novela, pela produção do necromel, as varejeiras seriam definitivamente um signo avesso: a morte geradora de morte — especialmente levando em conta a violência com que atacam os

humanos que as convocaram equivocadamente. O surgimento das varejeiras no que seria o último resquício de esperança simboliza o perecimento do Organismo — ou, de maneira mais acertada, de uma faceta do Organismo, já que, como fica demonstrado pelas imagens de renovação, é justamente do que parece ser o fim que surgem novas oportunidades de alianças.

A mudança final do Organismo se dá quando Chama retoma o contato com as abelhas formando “um único organismo vivo” (GALERA, 2021, p. 245) — a escolha do termo “organismo” é fortuita, pois nessa passagem Chama é o Organismo e dele faz parte, uma vez que depende dela o restabelecimento de um Organismo coeso e inclusivo. Essa nova comunidade deixa de estar restrita a determinado espaço e separa-se dos “[...] poucos humanos que preferem cuidar ali mesmo dos animais e limitar o escopo de suas vidas ao que já conhecem desde sempre. O Organismo atravessa o riacho venenoso e desbrava pela primeira vez as terras em torno do Topo” (GALERA, 2021, p. 247) — parece que era essa nova realidade que Chama gestava, um Organismo metamorfoseado. Entendemos, então, o nome da protagonista como, ao mesmo tempo, substantivo e verbo — ela destrói, tal qual uma labareda, o velho para que o novo possa surgir, mas também clama pela participação dos outros seres no processo de mudança.

Aqui é interessante notar que a história de formação de Chama difere da tradição dos romances de formação com protagonistas femininas, nos quais há frequentemente uma personagem “[...] que não sofre modificação, cuja única experiência é aprender, mais ou menos mecanicamente, a se mover dentro dos meandros da sociedade [...]” (SCHWANTES, 2007, p. 3). Ao contrário do que ocorre

nesses romances do século XVIII, Chama não só se modifica como também altera a sociedade em que vive. O novo Organismo não se restringe mais ao Topo e não está limitado nem ao passado nem ao presente — sua nova constituição permite entendê-lo enquanto forma complexa que, por englobar diversos seres vivos e suas particularidades, é capaz de se espalhar; entendemos, então, essa nova forma enquanto simpoética, pois o Organismo passa a agir como os “sistemas de produção coletiva que não possuem limites espaciais e temporais autodefinidos. Informação e controle são distribuídos ao longo dos componentes. Os sistemas são evolutivos e têm potencial para mudanças surpreendentes” (DEMPSTER apud HARAWAY, 2022, p. 71).

A ruptura das fronteiras e a exploração do espaço coincidem com o embaçamento das fronteiras entre os elementos do Organismo — Chama e as abelhas se tornam um, assim como os demais membros que, apesar de terem suas subjetividades respeitadas, movem e agem de maneira unificada, “[p]ensar a interdependência envolve dissolver as barreiras entre ‘por aqui’ e ‘por ali’ e, mais fundamentalmente, a ilusão metafísica de rigidez, limites estreitos entre dentro e fora” (MORTON, 2010, posição 808, tradução própria). Essa nova forma de união, aliada à percepção coletiva de que “[...] humanos precisam dos corpos e pensamentos uns dos outros para vicejar” (GALERA, 2021, p. 246) estabelece não mais uma comunidade, mas sim uma coletividade, pautada na escolha de estar junto, e não nos possíveis ganhos individuais (MORTON, 2010, posição 2696), como anteriormente ocorria devido à necessidade do necromel.

A metamorfose das individualidades no Organismo multiespécies e a transgressão de fronteiras anteriores parece

trazer consigo um impulso utópico inexistente na versão original do Organismo — a extrapolação do espaço-tempo e a abertura às mudanças permite o vislumbre de uma coletividade que abarque todos. Resta saber quantos responderão ao chamado.

REFERÊNCIAS

- FERDINAND, Malcom. *Decolonialecology: Thinking from the Caribbean world*. Nova Iorque: John Wiley & Sons, 2021.
- GALERA, Daniel. “Bugônia”. In: GALERA, Daniel. *O deus das avencas*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 171-247, 2021.
- GARRARD, Greg. *Ecocriticism*. Nova Iorque: Taylor and Francis, 2012.
- HARAWAY, Donna. Ficar com o problema: Antropoceno, Capitaloceno, Chthuluceno. In: BRANDINO, Luiza et. al. (Org.) *Antropoceno ou capitaloceno?: Natureza, história e a crise do capitalismo*. São Paulo: Editora Elefante, p. 67-125, 2022.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo (Nova edição)*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2019.
- MORTON, Timothy. *The ecological thought*. Cambridge: Harvard University Press, 2010.
- SCHWANTES, Cíntia. Narrativas de formação contemporânea: uma questão de gênero. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Brasília: UnB, n. 30, p.53-62, 2007. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9135>. Acesso em: nov. 2023.
- WILLIAMS, Raymond. Ideias sobre a natureza. In: WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, p. 89-114, 2011.

03

**SOBREVIDA LITERÁRIA E TRANSMÍDIA
DE PERSONAGENS CLÁSSICOS:
DOUTOR BENINUS E VITÓRIA ACAUÃ
NO UNIVERSO DE BRASILIANA STEAMPUNK¹**

Daniel Bonesso
Enéias Tavares

Recebido em 23 set 2023.

Aprovado em 02 dez 2024.

Daniel Bonesso

Mestrando em Letras Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria.

Bacharel em Letras – Língua Estrangeira, Tradução e Interpretação, Universidade Metodista de São Paulo, 2019.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/2899582770026539>.

E-mail: danielbonesso.autor@gmail.com.

Enéias Tavares

Pós-Doutorado em Materialidades da Literatura pela Universidade de Coimbra.

Doutor em Letras Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria, 2012.

Professor da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

Pesquisador do grupo de pesquisa Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1655076745935830>.

Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0001-6371-9205>.

E-mail: eneiastavares.ufsm@gmail.com.

1 Título em língua estrangeira: “Literary and transmedia survival of classical characters: Doctor Beninus and Vitória Acauã in the universe of brasiliana steampunk universe”.

Resumo: Neste artigo, analisaremos a série transmídia Brasileira Steampunk, uma série que reescreve o cânone brasileiro do século XIX — tanto o insólito quanto o realista — a partir da reconfiguração de personagens e reposicionamento de modos narrativos e ambientações. Nosso recorte será a da sobrevida de dois personagens canônicos do século XIX, a saber Vitória Acauã, criada por Inglês de Sousa em *Contos Amazônicos*, e Doutor Benignus, idealizado por Augusto Emílio Zaluar em obra homônima. A partir da origem desses dois personagens, abordaremos seus respectivos reposicionamentos intertextuais e intermediários no caso de uma série produzida no século XXI, resultando numa atualização da tradição e do cânone literário brasileiro em um contexto de ficção popular produzida para novos suportes tecnológicos, em materialidades físicas e digitais. Enquanto suporte teórico para essa investigação, partiremos do conceito de sobrevida de personagens literários, de Carlos Reis, além de abordarmos o aspecto transmídia da série a partir do conceito cunhado por Henry Jenkins e do gênero steampunk enquanto “reciclagem”, ideia defendida pelos críticos franceses Jean-Jacques Girardot e Fabrice Méreste.

Palavras-Chave: Literatura Steampunk. Sobrevida Literária. Brasileira Steampunk. Narrativas Transmídia.

Abstract: In this article, we analyze the transmedia series Brasileira Steampunk, a series that rewrites the Brazilian canon of the 19th century — both the uncanny and the realistic — based on the reconfiguration of characters and the repositioning of narrative modes and settings. Our focus is the survival of two canonical characters from the 19th century, namely Vitória Acauã, created by Inglês de Sousa in *Contos Amazônicos*, and Doutor Benignus, idealized by Augusto Emílio Zaluar in a homonymous work. From the origins of these two characters, we approach their respective intertextual and intermedial repositioning

in the case of a series produced in the 21st century, resulting in an update of the Brazilian literary tradition and canon in a context of popular fiction produced for new technological supports, in physical and digital materialities. As theoretical basis for this investigation, we start from the concept of afterlife of literary characters, by Carlos Reis, in addition to approaching the transmedia aspect of the series from the concept coined by Henry Jenkins and the steampunk genre as “recycling”, an idea defended by French critics Jean-Jacques Girardot and Fabrice Mereste.

Keywords: Steampunk Literature. Reconfiguration of Literary Characters. Brasileira Steampunk. Storytelling Transmedia.

INTRODUÇÃO: PERSONAGENS LITERÁRIOS E RESSURREIÇÕES TRANSMIDIÁTICAS

A recriação, repaginação, atualização ou refiguração de personagens do passado em contextos contemporâneos diversos tem fomentado uma série de obras inovadoras, ousadas e instigantes, tanto enquanto aprofundamento da literatura como arte narrativa experimental, mas também como meio de engajar novas audiências de leitores e leitoras que de outro modo dificilmente chegariam a esses autores. Assim, autores e artistas de mídias como cinema, quadrinhos, audiolivros, games e conteúdos digitais buscam no passado fomentos para novas histórias, mundo imaginativos e situações insólitas. E nesse caráter, não apenas obras de natureza fantástica, mas também realista, têm sido relidas com diferentes propósitos e em diferentes contextos.

Para ficarmos apenas nas últimas décadas, vale citarmos quadrinhos como *Liga Extraordinária* (Alan Moore e Kevin O’Neill, 1999), filmes como *Van Helsing* (Stephen Sommers, 2004) e séries

de televisão como *Penny Dreadful* (John Logan, 2014-2016). No que concerne à literatura brasileira, porém – tanto a do passado quanto do presente – esse desafio está em primeiro reconhecer obras de caráter fantástico, uma vez que elas não figuram em grande quantidade no século retrasado, embora autores e obras de caráter insólito estejam presentes na literatura brasileira desde os seus primórdios. Assim, a recriação que notamos na contemporaneidade não raro se baseia em personagens que não necessariamente eram fantásticos em seu contexto de produção, embora ganhem esse viés em suas releituras atuais.

Neste artigo, pretendemos — de uma perspectiva crítica e criativa — analisarmos a série transmídia Brasileira Steampunk, uma série que reescreve o cânone brasileiro do século XIX — tanto o insólito quanto o realista — a partir da reconfiguração de personagens e reposicionamento de modos narrativos e ambientações. Nosso recorte será o da análise da sobrevida de dois personagens canônicos do século XIX, a saber Vitória Acauã, criada por Inglês de Sousa em *Contos Amazônicos*, e Doutor Benignus, idealizado por Augusto Emílio Zaluar em obra homônima que é considerada o primeiro exemplar de ficção científica brasileira. A partir da origem desses dois personagens, abordaremos seus respectivos reposicionamentos intertextuais e intermediáticos no caso de uma série produzida no século XXI, resultando numa atualização da tradição e do cânone literário brasileiro em um contexto de ficção popular produzida para novos suportes tecnológicos, em materialidades físicas e digitais.

Enquanto suporte teórico para essa investigação, partiremos do conceito de sobrevida de personagens literários, um conceito

cunhado por Carlos Reis e trabalhado em seu múltiplo potencial tanto enquanto adaptação de uma obra literária para outra mídia quanto da recriação dessa em outros contextos narrativos e ficcionais. Enquanto análise dos corpora em si, abordaremos o aspecto transmídia da série Brasileira Steampunk a partir do conceito cunhado por Henry Jenkins de *Storytelling Transmedia* e do próprio gênero steampunk enquanto “reciclagem”, ideia defendida pelos críticos franceses Jean-Jacques Girardot e Fabrice Méreste.

SOBREVIDAS DE PERSONAGENS, NARRATIVAS TRANSMIDIÁTICAS E RECICLAGENS RETROFUTURISTAS

Há anos refletindo sobre o que caracteriza a figuração de personagens literárias, o acadêmico da Universidade de Coimbra Carlos Reis tem dedicado especial atenção a pensar o que define um herói ou uma heroína composta de letras e frases no contexto de um livro a saltar dessas páginas, ganhando novas significações que tem muito a ver com suporte, mas também com a própria validade cultural dessas recriações e dessas recepções.

Para tanto, ele se debruça sobre o conceito de “sobrevida”, no livro *Pessoas de Livro: Estudos sobre a Personagem*, primeiro partindo da definição de Roman Ingarden. Nele, primeiro poderia se dizer que a “obra literária ‘vive’, na medida em que atinge a sua expressão numa multiplicidade de concretizações.” Em segundo lugar que a “obra literária ‘vive’, na medida em que sofre transformações em consequência de circunstâncias sempre novas estruturadas convenientemente por sujeitos conscientes” (REIS, 1973, p. 380). Após refletir sobre o que significam essas diferentes concretizações Reis afirma:

Acerca das personagens ficcionais, pode dizer-se, com o apoio das considerações de Ingarden, que elas possuem vida própria e autónoma, relativamente ao mundo ficcional que as acolhe, e também uma sobrevida que transcende a do seu autor. [...] A sobrevida de que falo torna-se especialmente evidente na figuração ficcional por transcodificação, com mais razão quando ela é levada a cabo por artistas com reconhecida identidade estética, capaz de incutir um certo poder de legitimação a tais práticas. As ilustrações de Gustave Doré que no século XIX embelezaram luxuosas edições da Bíblia, da Divina Comédia ou do Dom Quixote acrescentaram a essa função de embelezamento um impulso de autonomização das figuras representadas e, juntamente com essa autonomização, um efeito legitimador de que aquele novorriquismo cultural bem necessitava. (REIS, 2018, p. 34)

Como podemos já perceber, parece interessar a Reis a definição de sobrevida englobando outros suportes, mídias e artes, que continuaram a aprofundar o sentido de um determinado personagem em seu contexto. Já em “Para uma teoria da figuração. Sobrevidas da personagem ou um conceito em movimento”, Carlos Reis afirma:

Refiro-me ao conceito de sobrevida e aludo, deste modo, àquelas práticas em que reconhecemos a personagem como entidade refigurada. Isso acontece por vezes em contextos e em narrativas literárias, por exemplo, na paródia, na citação ou na incorporação de uma personagem numa narrativa subsequente àquela em que originalmente existiu; mas a sobrevida da personagem torna-se, a meu ver, especialmente interessante, em contextos e em linguagens narrativas não-literárias. (REIS, 2017, p. 129)

Para Reis, esse conceito extrapola tanto a ideia de um personagem literário recriado em outra obra quanto em casos mais extremos como a transposição para o cinema, para as artes plásticas ou mesmo para um estatuário urbano. No caso do cinema, no mesmo ensaio, ele avalia o modo como personagens como Afonso da Maia, do clássico de Eça de Queiroz, ganham sua sobrevida numa série de produções que revitalizam tanto a obra de Eça quanto a existência ficcional de seu personagem.

A personagem Afonso da Maia já não é tão-só aquilo que a minha primeira leitura *d'Os Maias* fez dela. Retomado pelo traço de um artista plástico, Wladimir Alves de Souza, e prologando-se na versão seriada de Maria Adelaide Amaral e de Luiz Fernando Carvalho e no filme de João Botelho, Afonso da Maia vai ganhando não apenas novos rostos (o de Walmor Chagas e o de João Perry), mas também novas vidas ou sobrevidas; essas sobrevidas prolongam a existência da personagem para além do romance em que primeiro habitou e dependem de uma fenomenologia da recepção e de atitudes cognitivas que fazem dela uma entidade dinâmica e suscetível de refiguração. (REIS, 2017, p. 130)

É como se Afonso, personagem de Eça, ressuscitasse culturalmente, tendo sua biografia ficcional adensada, transmutada e aprofundada, a cada retomada artística e ficcional por novos autores, diretores, pintores e criadores. Levando a ideia de sobrevida até sua última consequência, poderíamos defender que nenhuma biografia literária estaria completa sem a adição de todos os aprofundamentos que um dado personagem – em domínio público ou não — recebe por parte de criadores que estão

trabalhando em diferentes tempos, com diferentes objetivos e em diferentes suportes.

No caso dessa variedade de suportes, é impensável tratarmos dela sem aludirmos ao conceito de “storytelling transmedia” ou então de “narrativa transmídia”. Quando aproximamos o termo *Transmídia* da expressão *Storytelling* — o ato de organizar determinados eventos reais ou ficcionais a fim de contar uma história de forma atraente e compreensível — o que temos é a possibilidade de pensar uma narrativa ou um universo que seria gradativamente criado e apresentado em diferentes mídias para uma audiência que, ao invés de passiva, pode escolher quais partes gostaria de acessar. Ou seja, no cerne da reflexão inicial sobre Narrativa Transmídia está a ideia da interatividade.

A expressão *Storytelling Transmedia* — bem como sua reflexão sobre o que a caracteriza — parte do trabalho do acadêmico norte-americano Henry Jenkins. Principal teórico sobre fenômenos midiáticos da atualidade, especialmente ao aproximar fenômenos populares à reflexão teórica, é dele dois dos principais estudos sobre os fenômenos midiáticos contemporâneos e suas peculiaridades transmidiáticas: *Cultura da Convergência* (2009) e *Cultura da Conexão* (2015). No primeiro, que resulta de uma série de artigos e reflexões publicados ainda em 2003, ele revisa do seguinte modo sua própria definição do termo:

Uma história transmídia desenrola-se através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo. Na forma ideal de narrativa transmídia, cada meio faz o que faz de melhor — a fim de que uma história possa ser introduzida num

filme, ser expandida pela televisão, romances e quadrinhos; seu universo possa ser explorado em games ou experimentado como atração de um parque de diversões. Cada acesso à franquia deve ser autônomo, para que não seja necessário ver o filme para gostar do game, e vice-versa. Cada produtor determina um ponto de acesso à franquia como um todo. A compreensão obtida por meio de diversas mídias sustenta uma profundidade de experiência que motiva mais consumo. (JENKINS, 2009, p. 138)

O que está em jogo na definição basilar de Jenkins — pensando inicialmente na franquia cinematográfica Matrix e seus correlatos transmidiáticos — é a própria noção de que no caso dessas narrativas caberia ao próprio espectador ou leitor a definição de sua ordem de leitura, de seu acesso a esse universo, de sua jornada por suas histórias e do seu contato com seus personagens. Se antes, eram os criadores e as grandes companhias que davam as cartas e ordenavam o trabalho de consumo ficcional, agora, esses teriam de se dobrar a uma comunidade que ansiava não apenas por interação como também por participação.

Nesse sentido, a própria ideia de mídia, em sua acepção atual, pressupõe a interação com o receptor. Assim, é comum vermos autores e críticos sugerindo que, no caso identificado como narrativa transmídia, a preocupação com o efeito e a experiência anteceda a produção do próprio conteúdo (PRATTEN, 2011). Com isso, quebra-se a pretensa centralidade do texto ou do autor e se valoriza o receptor da obra e sua importância. Sobre essa importante modificação no próprio paradigma da produção, a pesquisadora Elizabeth Moraes Gonçalves escreve:

O discurso, portanto, é construído a partir de uma ação conjunta e não de uma linearidade que pressupõe a ação de um sobre o outro passivo, pois cada sujeito imprime à relação comunicativa aspectos que permitem o seu reconhecimento e exigem que as idéias sejam tratadas de uma forma e não de outra. É assim que a comunicação midiática tem atuado, longe da proposta de representar a verdade, mas buscando, na atuação dos sujeitos uma forma de mostrar a realidade construída pela relação entre os indivíduos. (GONÇALVES, 2014, p. 18)

Essa preocupação com a presença, com a experiência e, muitas vezes, com a resposta do espectador/leitor/receptor diferencia a narrativa transmídia de outras práticas anteriores, mais conectadas a uma multiplicação de adaptações ou de produtos licenciados que teria por principal interesse o mercadológico/comercial. Ademais, trata-se de um novo paradigma no que tange à narratividade, uma vez que a perspectiva transmídia nos obriga a observar e a repensar nossos pressupostos sobre autoria, obra e recepção. Além disso, nossa própria definição de autoria precisa ser reavaliada e repensada a fim de compreendermos até que ponto o receptor não poderia ser considerado — ao menos num nível ideal — co-autor da obra, uma vez que seu criador está pensando nele ao elaborar sua ficção.

Se aqui, autor, obra e público estão profundamente conectados, podemos estudar franquias inteiras produzidas contemporaneamente nas quais essa preocupação está inserida. Mas e no caso daquelas obras em que a base ficcional está em personagens clássicos, resultando assim numa obra tanto

atual quanto revisionista? Nesse caso, o subgênero conhecido como “steampunk” nos serve de auxílio, sobretudo a partir da compreensão desse gênero como “reciclagem”.

Steampunk é um tipo de ficção científica ambientada entre o final do século XIX e o início do XX, comumente relacionado aos períodos vitoriano e eduardiano. Trata-se de um mundo alternativo onde a tecnologia a vapor (steam) evoluiu a passos largos, originando novos inventos, máquinas e tecnologias. Nele, zepelins velozes, trens envenenados, carruagens mecanizadas, artefatos místicos e robôs programados, entre outras maravilhas modernas, tanto tecnológicas quanto místicas, convivem com elementos culturais comuns às narrativas do período, como revisão crítica do imperialismo europeu, exploração comercial advinda da revolução industrial, conflito de classes, embate entre ciência, religião e esoterismo, além de protagonismo de personagens antes deixados à margem, tanto de um viés de gênero e étnico quanto de orientação e classe social.

O gênero deve sua origem ao contexto norte-americano durante a década de 1980. Junto a ele, nasce o cyberpunk, não por coincidência um gênero que bebe das mesmas fontes, embora aponte para o futuro ao invés do passado. No caso do steampunk, seus criadores são K.W. Jeter (1950), Tim Powers (1952) e James Blaylock (1950), três autores que compartilhavam dos mesmos interesses de Phillip K. Dick (1928-1982). É desse encontro que surgem os três primeiros romances steampunks: *Morlock Night* (1979), de Jeter, *Anubis Gates* (1983), de Powers, e *Homunculus* (1986), de Blaylock.

Expandindo a compreensão do gênero e das várias obras decorrentes dele, os críticos franceses Jacques Girardot e Fabrice Méreste, no artigo “O Steampunk: uma máquina literária de reciclar o passado”, reinterpretam o gênero a partir da ideia de “reciclagem”. Para os dois autores, esse procedimento pode ser dar a partir do pastiche de estilos, de nomes, de ambientações e situações. Segundo eles, “o steampunk seria aquilo que o passado teria sido se o futuro houvesse chegado mais cedo. O steampunk nos proporia, portanto, um passado diferente” (GIRARDOT; MERÉSTE, 2006, p. 325). Mas não se trata bem de voltar ao passado e sim de revivificar ou reinterpretar o próprio presente a partir de uma ótica específica sobre o passado.

Assim, o steampunk se alegra em reciclar conceitos do mundo moderno transpostos na tecnologia de um século XIX alternativo, pois esse período oferece às novas ideias um terreno fértil que se presta particularmente bem à possibilidade de repensar nosso mundo cujos parâmetros se encontram às vezes modificados a partir do modo da narrativa ucrônica. (GIRARDOT; MERÉSTE, 2006, p. 327)

Essa reciclagem parece estimular o próprio gênero, com seus autores sabendo que o passado constitui uma caixa de histórias, personagens e situações que podem ser revistos, recriados e repensados em contextos ficcionais, midiáticos e culturais diversos. Para Bruno Anselmi Matangrano, a crítica de Girardot e Méreste funciona como uma bela ferramenta para estudarmos o gênero em suas variadas vertentes contemporâneas. Comentando a obra da dupla francesa, Matangrano afirma que:

[...] essa reciclagem pode se dar de várias formas e em vários níveis. A mais óbvia é a recriação de personagens e a revisitação de tramas, seja a partir de pessoas e fatos históricos, seja a partir de personagens e cenários presentes em obras ficcionais anteriores. Como exemplo, citam o romance *Morlock Night* (1979), de K. W. Jeter, um dos textos fundadores do gênero, apresentado como possível sequência do romance *A Máquina do Tempo*, de H. G. Wells; citam também a novela ‘*Quand s’envoleront ma vie et ma conscience...*’, assinada pela própria dupla, na qual, em uma Paris retrofuturista, diversas figuras históricas vivem aventuras ‘rocambolescas’. (MANTAGRANO, 2020, p. 352)

Essa compreensão — do steampunk como reciclagem — é que caracteriza fundamentalmente a série Brasileira Steampunk. Nela, personagens da literatura brasileira clássica são reinventados em um grupo de heróis anárquicos nos moldes da Liga Extraordinária de Alan Moore e Kevin O’Neill, mas em um contexto nacional. Constituído de livros, quadrinhos, série audiovisual e jogos, entre outros produtos, a série apresenta uma reinvenção da própria geografia nacional, com diferentes cidades sendo homenageadas em diferentes contextos. Mas em sua estrutura, é a reinvenção de personagens clássicos que identifica seu viés literário e suas ações educacionais.

Como veremos nas próximas seções deste artigo, no caso da remodelagem de valores originários presentes em obras do século XIX, temos a reinvenção do Doutor Benignus de um cientista dedicado à inquirição do mundo natural em um líder tecnomístico de uma sociedade secreta. No caso de Vitória Acauã, de uma figura feminina monstruosa e assustadora em uma heroína indígena com poderes mediúnicos, sendo essa mostrada da idade de doze anos

na década de 1890 — no conto de Inglês de Sousa — até sua vida adulta nos romances de Brasileira Steampunk, que se passam até duas décadas mais tarde.

DE MONSTRO EM MÉDIUM: VITÓRIA ACAUÃ E SUA REINVENÇÃO EM BRASILIANA STEAMPUNK

A história da personagem Vitória Acauã tem origem com seu autor, Herculano Marcos Inglês de Souza (1853 – 1918), mais conhecido como Inglês de Souza. Foi um autor paranaense, advogado formado em São Paulo e político brasileiro, além de ser um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras e um dos introdutores do naturalismo no Brasil. Filho de uma tradicional família brasileira cujo patriarca era um desembargador, seus escritos abrangeram tanto a área jurídica quanto a literária, com destaque para os romances *O Coronel Sangrado* (1877) e *O Missionário* (1891). Grande parte do foco de sua escrita ficcional esteve centrado no registro da região e da cultura da Amazônia.

Contos Amazônicos (1893) é sua única obra de contos publicada que se dedica inteiramente ao gênero de narrativa curta. Através de nove contos, de Souza subverte o naturalismo com seu esquematismo determinista e prosa excessivamente retórica para uma leitura mais fluida, valendo-se de regionalismos e escrita concisa. *Contos Amazônicos* também bebe da fonte folclórica brasileira, utilizando elementos fantásticos e insólitos em contos como “A feiticeira”, “Amor de Maria”, “O baile do judeu” e “O gado do Valha-me Deus”, além de “Acauã”. Esse último, através de seu clima denso, flerta com o terror numa história diretamente ligada às crenças amazônicas e a figuras fantásticas.

“Acauã” recebe esse título pela crença de que o canto do pássaro acauã (*Herpetotheres cachinnans*) é de mau agouro e prenuncia a chegada da morte ou de calamidades. No conto, uma criança é encontrada por um caçador numa canoa em um pequeno rio, após sons de parto da folclórica criatura colossal Sucuriju e o voo de um grande pássaro gritando: “acauã, acauã”. A menina é denominada de Vitória e convive com o caçador e a filha dele, ainda que o autor não cite sua criação, não há indícios para a crença de que ela era destrutada. Como numa relação vampírica, com o passar dos anos, a filha do caçador torna-se esquelética, ao passo que Vitória torna-se mais vigorosa, além da sugestão de que a menina é hipnotizada pela meia-irmã para recusar pretendentes. Aqui, temos uma Vitória que atua de forma antagônica, adquirindo características pertinentes ao arquétipo da Sombra. Ao final, sua presença no casamento da irmã é figurada como a aparição de uma monstruosa medusa, o que faz com que a filha do caçador enlouqueça no dia próprio matrimônio.

Dentro do universo de Brasileira Steampunk, Vitória Acauã é recriada como uma médium indígena com personalidade bem distinta de sua contraparte original. Através de toda ambientação retrofuturista do Steampunk, temos uma personagem cujos dons e talentos não servem para manipular ou sugar a energia vital de outros. Diferentemente, suas habilidades são repaginadas e envolvem conversar com os mortos e outras entidades, além de apresentar poderes como telepatia, telecinesia e clarividência.

Integrante do grupo de heróis literários conhecido como Parthenon Místico, trata-se de uma das personagens mais recorrentes da série. No ambiente literário, aparece nos romances *Lição de Anatomia* (2014) e *Parthenon Místico* (2020), nas *web*

comics Num Mato sem Cachorro e A Sede do Parthenon Místico, além dos contos “Vitória Acauã & a Barcaça dos Horrores”, “Bento Alves & o Assalto ao Templo Positivista” e “Vitória Acauã & a Maldição do Arroio Itaimbé” e do audiodrama “Passeio Turístico por Porto Alegre dos Amantes com Vitória Acauã”. Fora outras aparições dos dois jogos da série (Cartas a Vapor! e A Todo Vapor!), ela figura como uma das protagonistas da série audiovisual *A Todo Vapor!*, sendo interpretada por Pamela Otero.

Entre os elementos de destaque da série, está o modo como a biografia de Vitória Acauã é montada, livro a livro, conto a conto, partindo de uma figura juvenil – logo depois do conto que lhe deu origem – até uma mulher adulta e de preocupações mais complexas. Publicados em diferentes momentos e fora de ordem no que diz respeito à linearidade da série, todas as histórias em que Vitória está presente parecem de um lado deixar ao leitor a escolha de onde e quando conhecê-la, mas por outro, parecem fazer o convite a uma biografia literária que pode ser lida, montada e compreendida. Pensando na biografia ficcional dessa personagem, sigamos as histórias em que ela aparece por ordem de continuidade.

No conto “Vitória Acauã & a Barcaça dos Horrores”, publicado originalmente na antologia *Estrada para o Inferno* (2015), são narrados os fatos que decorreram após a frustrada celebração do casamento de sua meia-irmã. No ano de 1894, Vitória vagou pelo Amazonas, onde foi aprisionada e vendida como escrava de limpeza para o dono de uma embarcação que funcionava como circo dos horrores. Aqui, vemos a pré-adolescente de 12 anos com sua personalidade reimaginada, tornando-se amiga das pessoas com deformidades enjauladas naquela embarcação. Ela também utiliza

seus poderes de transformação no Acauã para adotar a forma de medusa com a qual afugenta o dono da embarcação e liberta seus prisioneiros, vingando-se de seu algoz ao deixá-lo para morrer sem as pernas às margens de um rio.

Em “Bento Alves & o Assalto ao Templo Positivista”, o primeiro conto da série a ser escrito, e publicado originalmente em 2016, é descrito o resgate de Vitória Acauã, no ano de 1896, ano em que – dentro da cronologia da série, ela fora presa pela Ordem Positivista Republicana. Após os acontecimentos da Barcaça de Horrores, Vitória seguiu para a Ilha da Névoa, onde conheceu a Rainha do Ignoto (personagem homônima do livro de Emília Freitas, 1899) e de lá, foi para São Paulo dos Transeuntes Apressados, onde lia a sorte de pessoas e foi enganada ao tentar ajudar alguém.

Presa para ser estudada e sofrer sórdidos experimentos, Vitória foi resgatada por Bento Alves, personagem de *O Ateneu* (1888), que a encontrou com diversos tubos presos ao corpo, cortes abertos e suturados e indícios de outras violências, tanto mentais quanto físicas. Sua integração ao grupo se dá a partir de tal resgate. Após a recuperação de Bento Alves na Mansão do Encantos, sede do Parthenon, as primeiras palavras de Vitória no local são: “Obrigada, meu amigo”, ao abraçá-lo.

Ainda que lançado posteriormente, *Parthenon Místico* (2020) é uma prequela de *Lição de Anatomia*, originalmente publicado em 2014 e relançado em nova edição em 2022. Ambientado numa Porto Alegre retrofuturista do ano de 1896, denominada Porto Alegre dos Amantes, a obra apresenta uma Vitória Acauã adolescente, ainda traumatizada pelos experimentos da Ordem

Positivista e sem total compreensão de seus dons e talentos, mas sonhadora e infantil. Seu melhor amigo é um autômato desengonçado denominado de Trolho, há presente uma grande admiração por Bento Alves e o desabrochar de um interesse romântico por Solfieri de Azevedo (personagem de *Noite na Taverna*, 1855).

Aqui, vemos Vitória reimaginada de forma inocente, sensível às diferenças e injustiças do mundo, sua personalidade pueril abre margem para o desenvolvimento que a personagem terá nas obras subsequentes. Tomamos conhecimentos dos fatos decorridos em *Contos Amazônicos*, mas por outro prisma reimaginado: seu “pai” informa que a encontrou no meio da terra, crianças de sua idade não gostam de brincar com ela e o pretendente da meia-irmã tenta abusar sexualmente dela, mentindo para a família que foi a garota a provocá-lo, o que leva Vitória a ser escorraçada e planejar sua vingança para o dia do matrimônio. Na narrativa do romance, ela ainda revisita o passado para narrar os vis atos propagados em seu período de confinamento pela Ordem Positivista. Por fim, no clímax do livro, Vitória utiliza de seus poderes, invocando espíritos indígenas para amaldiçoarem um dos antagonistas da Ordem Positivista Nacional, culminando num ataque cardíaco do tirano.

No conto “Vitória Acauã & a Maldição do Arroio Itaimbé”, publicado na antologia *Sussurros da Boca do Monte* (2017), somos apresentados a uma Vitória mais madura no ano de 1900, com uma linguagem que reflete o encerramento de sua adolescência para início da vida adulta. Na trama, a personagem vai ao lado de Benignus para Santa Maria da Bocarra do Monte a fim de investigar uma escavação paleontológica, onde operários e paleontólogos

estão morrendo misteriosamente, havendo a crença de uma antiga maldição indígena. Benignus logo descobre que se trata de um envenenamento geral e o próprio se torna vítima dessa calamidade.

Vitória decide agir e performa um ritual indígena com intuito de conversar com os antigos espíritos da região, espíritos que a direcionam para a solução do mistério de quem assola o local. Ela os liberta ao sacrificar o perverso envenenador do acampamento em um ritual para diversas divindades indígenas com o intuito de libertar as antigas almas presas ao local. No decorrer da história, a protagonista ainda precisa lidar com o machismo presente na época e a constante necessidade feminina de se provar ante homens como capaz de exercer plenamente suas funções. Algo que realiza com maestria e se torna um fator de vantagem visto que seu antagonista a subestimou por ser mulher.

Já em *Lição de Anatomia* (2014, 2022) temos um salto para o período de 1911, com diversas remissivas a anos anteriores desde 1905. Dr. Louison, um dos membros fundadores do Parthenon, é preso por crimes de assassinato e o grupo precisa se unir para salvá-lo. Vitória já é uma mulher totalmente independente e solitária, cuidando na maior parte do tempo da Mansão dos Encantos e vagando pela cidade de Porto Alegre dos Amantes em longas caminhadas noturnas. A personagem atua como o elo a conectar os heróis que estão divididos em diversos locais do Brasil, notificando-os sobre as urgências e acontecimentos na cidade. Sabemos de seu curto relacionamento com Solfieri e de suas consequências. Vitória continua a corresponder com ele por cartas, mas demonstrando novamente a evolução e maturidade da personagem, compreendendo completamente o fato de não estarem juntos.

No livro, Acauã ainda opera no arquétipo do Mentor para o personagem Isaías Caminha (*Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, 1909), que é introduzido nesse romance e auxilia o grupo no desenvolvimento da trama. Ela é a responsável por fazer contato com Isaías, apresentá-lo à Mansão dos Encantos, orientá-lo sobre os acontecimentos e, além disso, arrebatá-lo o coração, algo não correspondido, pois a jovem afirma estar desacreditada no amor e nos relacionamentos duradouros. Ao final, em seu âmbito solitário, direciona-se novamente para Santa Maria da Bocarra do Monte para investir um novo caso e Isaías Caminha vai ao seu encalço com a firme crença no amor pela indígena.

Em todas essas histórias, vemos a Vitória Acauã revivida e amadurecida, tendo a sua contraparte original – uma fábula sobre monstruosidade, feminilidade e preconceito – enriquecida por elementos que dialogam com maturidade, complexidade e autonomia. Em livros, quadrinhos, contos, jogos e outras mídias, a Vitória Acauã de Brasiliana Steampunk expande, enriquece e aprofunda sua origem literária, reapresentando a heroína de Inglês de Sousa a uma nova geração de leitores. E o mesmo acontece com outro personagem do cânone, o insólito cientista Doutor Benignus.

DE DOUTOR ASTRÔNOMO A INVENTOR ASTRÓLOGO: A (RE) CRIAÇÃO STEAMPUNK DE BENIGNUS

No caso de Benignus, sua criação literária confunde-se com a própria biografia de seu autor. Augusto Emílio Zaluar (1826 – 1882), mais conhecido como Emílio Zaluar, foi escritor, poeta, tradutor e jornalista português com naturalidade brasileira adquirida após seis anos de sua mudança para o país em 1850. Uma boa parte

de seus feitos se deu na área jornalística, na qual trabalhou para o jornal português *A Época* e, já no Brasil, fundou o jornal *Espelho*, além de trabalhar em outros veículos de imprensa como *O Álbum Semanal*, *O Globo* e *O Vulgarizador*, este último foi de sua criação e difundia artigos e conhecimentos científicos para a população. Na área literária, publicou livros de poesia como *Poesias* (1846), *A Cruz do Valle* (1848), *Dores e Flores* (1851) e *Uruguaiana* (1865); as biografias *Emília Adelaide* (s/a) e *Manuel Antônio de Almeida* (1862); livros de contos e romances como *O Pescador do Salto* (1863), *Contos da Roça* (1868) e *O Doutor Benignus* (1875), além de seus periódicos e textos teatrais.

Zaluar demonstrou em vida profunda admiração pelo escritor francês Júlio Verne, o que motivou a escrita de *O Doutor Benignus*, considerado o primeiro romance de ficção científica no Brasil. O personagem dessa obra reflete muito o interesse científico de Zaluar, como a teoria darwiniana da Evolução, algo não difundido de maneira tão ampla na sociedade brasileira dos anos 1875. Benignus é um homem da ciência, que estudou durante todos os seus 52 anos de vida, formou-se em medicina adquirindo amplo conhecimento nas áreas da botânica, zoologia, astronomia e das ciências naturais e humanas. Sua personalidade sarcástica e excêntrica era movida pelo interesse do descobrimento no mundo científico.

Na trama do romance que lhe deu origem, sua motivação era a descoberta do mundo natural, motivação que o leva a empreender uma excursão com uma comitiva pelo Brasil. Ao lado de um cozinheiro peruano e de outros homens de ciência, Benignus percorreu o interior do Brasil a procura de indícios de

extraterrestres, fez observações e descrições de planetas, realizou conclusões sobre Marte e o interior do Sol serem habitados e buscou provar as origens do homem americano no Brasil. No livro, ele é o protagonista de sua história, abandonando sua própria família em prol de sua busca científica.

Em *Brasiliana Steampunk*, Benignus é reimaginado de maneira quixotesca. Sua personalidade ainda é sarcástica, sábia e curiosa, mas os atributos do “inventor maluco” são mais evidenciados, não de maneira caótica ou numa busca insana, como muitas vezes representado no clichê do cientista insano, mas de forma cômica, natural e, por vezes, extraordinária. Diferente de sua contraparte original, o Doutor de *Brasiliana Steampunk* utiliza-se de diversos aparelhos tecnológicos, *gadgets* e inventos, algo de suma importância para histórias com ambientação Steampunk, e possui idade mais avançada. Na série *A Todo Vapor!*, é interpretado por Luiz Carlos Bahia, responsável por figurar a estética de Benignus adotada em todo universo transmídia. Na literatura, aparece nos romances *Lição de Anatomia* e *Parthenon Místico*, na *web comic Passado a Limpo* e nos Contos “Bentos Alves & O Assalto ao Templo Positivista”, “Vitória Acauã & a Maldição do Arroio de Itaimbé” e “O Parthenon Místico Contra o Lobisomem da Perdição”.

Nos contos, de maneira geral, Benignus age de forma coadjuvante, catapultando outros personagens para o núcleo central da história. Adotando o arquétipo do Mentor, com características do inventor e homem da ciência, o personagem atua na figura de sabedoria na qual outros recorrem em busca de orientações. Benignus é um líder nato, sendo ele o responsável pela convocação de Bento Alves no conto “Assalto ao templo

positivista” e pela adesão de Vitória Acauã à viagem narrada no conto “A Maldição do Arroio Itaimbé”. É também a mente por trás do aparato que aprisiona o monstro no conto “O Lobisomem da Perdição”, além do mecanismo que singra as barreiras para o templo positivista e dos inventos utilizados em todas as histórias da série, como a lupa que alterna suas lentes e permite a visão de bactérias e manchas para a detecção de vírus e envenenamentos.

No romance transmídia *Parthenon Místico* (2020), Benignus nos é apresentado com bigode e cabelos grisalhos, físico corpulento e trajas de laboratórios surrados com diversos bolsos repletos de quinquilharias e ferramentas. Descobrimos que a Ilha do Desencanto, local onde está localizada a sede Mansão dos Encantos, possui um Centro Tecnológico, a oficina de trabalho do Doutor Benignus. Lá, suas invenções são concebidas, entre elas o secretário robótico Troloho, um autômato inteligente cujo desenvolvimento dialoga com a busca humana por sentido e pertencimento, possuindo uma excelente relação de criatura/criador com o Doutor.

Benignus também atua nesse livro de forma coadjuvante, sendo um romance de característica epistolar com poucas cartas ou registros de diários escritos por ele. Na figura de sábio e mentor, é quem introduz Sérgio Pompeu (protagonista e personagem de *O Ateneu*) à ilha e ao grupo de heróis anárquicos, o orienta em sua busca pessoal e no caminho para entendimento do artefato mágico que salva o grupo. Repaginado como um bom Dom Quixote da ciência, Benignus adora bebericar sua Parati alcóolica no cantil, sua fala é altiva, permeada de gestos espalhafatosos e seus inventos e excentricidades permeiam a narrativa de forma altiva e enriquecedora.

Em *Lição de Anatomia* (2014, 2022), motivado pelos mesmos anseios de sua contraparte original, sabemos que Benignus esteve em excursões Brasil a fora de 1904 a 1911 e de que sua saúde já não é mais a mesma, o que dificultou seu retorno entre 1909 a 1911. O Doutor também adota uma figura paterna sábia para com Vitória Acauã, sua principal correspondente durante os anos de viagem. Dentro do arquétipo do Mentor, o cientista a aconselha, orienta e acalma os heróis ante o conflito do livro, sendo uma das mentes por trás do plano de resgate de Antoine Louison, o responsável pela ida de Isaiás Caminha para Porto Alegre dos Amantes e o inventor dos apetrechos que possibilitam a fuga do prisioneiro. De vital importância para o enredo e por detrás das cortinas, Benignus evidencia sua sabedoria e importância em suas cartas e conselhos.

Como acontece com Vitória, temos com o Benignus de Brasileira Steampunk uma sobrevida que parte da história criada por Augusto Zaluar em 1875 e que dá ao personagem diferentes dimensões e aprofundamentos. Nele, as figuras do mestre, do inventor, do conselheiro e do professor estão aglutinadas, como se o universo inteiro da série dependesse de seus conselhos, inventos e auxílios. Humanizado como Vitória, Sergio, Bento e Solferi – esses três também recriações de outros clássicos, a saber o Ateneu de Raul Pompéia e o Noite na Taverna de Álvares de Azevedo –, Benignus se mostra falho, cômico, triste, entusiasmado, apaixonado e entregue às aventuras que compreendem o universo transmídia da série, um universo que em 2020 daria corpo, voz e rosto a esses dois personagens.

CONCLUSÃO: SÉRIE AUDIOVUIAL E A SOBREVIDA DE VITÓRIA ACAUÃ E DOUTOR BENIGNUS

Nesse ensaio, refletimos como a sobrevida de dois personagens literários ocorre no caso de uma série literária que em romances e contos ampliou suas existências narrativas. Entretanto, como mencionado, tais personagens não habitam apenas o universo literário, mas foram expandidos para a série audiovisual *A Todo Vapor!*. Lançada em 2020, a série é dirigida por Felipe Reis, coproduzida por Cine Kings, Anim All Imagem Sintética e Blues Content, tendo vencido o prêmio de melhor série de Drama no Global Film Festival Awards Los Angeles 2018 e sendo indicada à melhor série de Thriller no New York City Web Fest 2018 e à melhor filme no Cubo de Ouro 2019. Seu enredo conta como cabalísticos assassinatos inspirados no Tarô têm ocorrido na Vila Antiga dos Astrônomos e como os investigadores particulares Juca Pirama (Felipe Reis) e Capitu Machado (Thais Barbeiro), auxiliados por Vitória Acauã (Pamela Otero), Doutor Benignus (Luiz Carlos Bahia), Bento Alves (Claudio Bruno) e Sérgio Pompeu (Pedro Passari), conseguem resolver o mistério e reestabelecer a paz na vila paulistana no ano de 1908.

A Vitória Acauã da série traz uma interessante representatividade para a personagem indígena. A médium se apresenta de forma misteriosa e lendo pensamentos aos primeiros encontros. Com sua roupagem mais madura, deixando para trás os anos de infância, ela demonstra inteligência ao arquitetar planos e seduzir suspeitos, independência e autocontrole ao defender-se de seus adversários e autoridade ao conduzir entrevistas e investidas investigativas. Em uma nova roupagem em que a personagem não

se mostra presa a Solfieri, ela atua como interesse romântico para Juca Pirama, um investigador com poderes mágicos inspirado no poema homônimo de Gonçalves Dias (1851), mas de forma desprendida e sem laços duradouros.

De maneira singular e um tanto espalhafatosa, o Doutor Benignus de *A Todo Vapor!* não economiza em gestos, sorrisos, explicações complexas e bebericadas em seu cantil. Enérgico e cômico, anda sempre carregando sua maleta com o dispositivo de projeção tecnotástica, um avançado aparelho que afasta espíritos, registra sons inquietantes e produz café quente. O cientista ainda se utiliza de tecnologia ultramoderna de conexão a longa distância em segundos através de um projeto pictográfico e, possivelmente, realiza a primeira “chamada de vídeo” da História.

Ao serem representados dentro do ambiente audiovisual, Vitória Acauã e Doutor Benignus ganham voz e face para heróis que desde 1875 só habitavam no imaginário literário. Neles, temos todas as nuances de personagens ganhando múltiplas versões e inventividades, possuindo atributos artísticos e co-criativos. Os atores que os interpretam transmutam e acrescentam suas impressões e expressões, tornando a versão final uma contribuição de esforços do roteiro, da direção e da arte. A versão audiovisual, com toda certeza, não apresenta personagens idênticos a suas contrapartes literárias, sejam as originais ou as de Brasiliana Steampunk, pois são ampliados e reinventados para a mídia em que são exibidos. Como Vitória Acauã explicando sua origem, os eventos trágicos do dia do casamento da irmã e os fatos que se sucederam até sua entrada no Parthenon Místico, porém de forma totalmente única e diferenciada da que podemos encontrar

nas páginas dos contos e romances. Podemos também ver as vestes e pintura facial indígena da personagem. Tais realizações e efeitos são possíveis apenas pelos benefícios de se trabalhar com um conteúdo transmídia.

O mesmo acontece com a aparição desses personagens nos jogos e nos quadrinhos da série. Em *Cartas a Vapor*, jogo de cartas desenvolvido pela Potato Cat e com arte 3D por Bruno Accioly, temos uma das raras imagens de Benignus em um físico mais esquelético e similar ao de Dom Quixote; Vitória está com vestes e aparência mais próxima ao do período vitoriano. Suas cartas permitem realizar ações totalmente de acordo com a capacidade física e intelectual de cada um. Nos quadrinhos e *web comics*, com arte de Fred Rubim e dividido em dois volumes com cinco histórias cada, temos tanto a versão de Vitória Acauã infantil, nos apresentando a Ilha do Desencanto ao lado de Trolho, quanto sua versão mais madura, enfrentando um corpo seco no Largo do Amazonas. Tais mudanças — aparentes incongruências — revelam na verdade uma criação coletiva e uma sobrevida mutável desses personagens, recriados não apenas pelo autor da série, mas na mente de ilustradores, atores, game designers e professores.

Se o conteúdo transmídia se caracteriza por uma narrativa que é transmitida e criada para operar em diferentes mídias, dessa forma, fazendo com que diferentes audiências possam consumir determinado produto em diferentes meios de comunicação, Brasileira Steampunk ilustra perfeitamente essa meta ao aprofundar um universo que conta com livros, quadrinhos, jogos, trailers de animação, audiodramas e série audiovisual, além de outras materialidades como portal digital, cartas de tarô,

infográficos informativos e, ainda, suplementos escolares que auxiliam professores a introduzir a literatura de forma diferente e interessante.

Em cada uma dessas mídias, Vitória e Benignus são adaptados e reinventados para funcionarem naquele ambiente, sendo esses ambientes, jogo de cartas, quadrinhos virtuais, histórias literárias, expansões sonoras ou animadas ou episódios audiovisuais. Seja lá qual for a mídia, seja lá qual for o tempo, o espaço ou a situação dessa intrincada linha do tempo, Brasileira Steampunk demonstra o potencial de cada vez mais os personagens de nossa literatura serem valorizados, reconhecidos, repaginados e rerepresentados a um novo público que pode ter contato com a literatura do século XIX através de uma abordagem mais chamativa e disponível para todos, na qual a sobrevida literária aconteceria por meio de um gênero contemporâneo como o steampunk através de suportes transmidiáticos.

Em outras palavras, o que se compreende no caso estudado nesse artigo é a sobrevida de personagens literárias enquanto fenômenos culturais mutáveis, que continuam – mesmo depois de anos de suas originais publicações – sendo lidos, relidos, interpretados e recriados em contextos no mínimo inusitados, sobretudo a partir da polivalência multimídia e multicultural da contemporaneidade. Assim, o que notamos é que a personagem literária vive, sobrevive e responde à passagem do tempo e às mutações dos espaços e das culturas, mostrando-se assim resistente ao tempo, aos avanços tecnológicos e aos seus resultantes desafios para novas comunidades de leitores, espectadores, jogadores e ouvintes.

REFERÊNCIAS

- FREEMAN, Matthew. *Historicising Transmedia Storytelling: Early Twentieth-Century Transmedia Story Worlds*. New York and London: Routledge, 2017.
- GIRARDOT, Jean-Jacques; MÉRESTE, Fabrice. O Steampunk: Uma máquina literária de reciclar o passado. *Abusões*. Rio de Janeiro: UERJ, v. 11, n. 11, p. 319-345, 2020.
- GONÇALVES, Elizabeth Moraes. Da narratividade à narrativa transmídia: a evolução do processo comunicacional. In: CAMPALANS, Carolina; RENÓ, Denis; GOSCIOLA, Vicente. (Eds.). *Narrativas transmedia – Entre teorias y prácticas*. Barcelona: Editorial UOC, p. 15-26, 2014.
- JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.
- MATANGRANO, Bruno Anselmi. No país dos vaporistas: O conceito de ‘Reciclagem’ de Girardot e Méreste e o steampunk à francesa. *Abusões*. Rio de Janeiro: UERJ, v. 11, n. 11, p. 346-379, maio, 2020.
- NIELS, Karla Menezes Lopes. Entrevista com Enéias Tavares: o Steampunk e a reinvenção do passado visando o futuro. *Abusões*. Rio de Janeiro: UERJ, v. 16, n. 16, 2021.
- PRATTEN, Robert. *Getting Started in Transmedia Storytelling*. 2011. Disponível em: <https://talkingobjects.files.wordpress.com/2011/08/book-2-robert-pratten.pdf>. Acesso em: 08 de agosto de 2022.
- REIS, Carlos. As Viagens como hipertexto: hipóteses de trabalho. *Leituras. Revista da Biblioteca Nacional*. Lisboa, v.4, p.115-123, 1999.
- REIS, Carlos. Para uma teoria da figuração. Sobrevidas da personagem ou um conceito em movimento. *Letras de Hoje*, Porto Alegre: PUCRS, v. 52, n. 2, p. 129-136, abr./jun., 2017.
- REIS, Carlos. *Pessoas de Livro*. Estudos sobre a Personagem. 3. ed. Coimbra: Imprensa da Univ. de Coimbra, 2018.
- SOUZA, Inglês de. *Contos Amazônicos*. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- TAVARES, Enéias. *A lição de anatomia do temível Doutor Louison*. Rio de Janeiro: LeYa Casa da Palavra, 2014.

TAVARES, Enéias. *Parthenon Místico: um romance de Brasiliana Steampunk*. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2020.

ZALUAR, Augusto Emílio. *Doutor Benignus*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

ANEXOS I – CONTEÚDOS BRASILIANA STEAMPUNK EM SEUS RESPECTIVOS GÊNEROS E MÍDIAS:

Livros:

A Lição de Anatomia do Temível Doutor Louison (LeYa Editora, 2014)

Juca Pirama: Marcado para Morrer (Jambô, 2019)

Parthenon Místico (DarkSide Books, 2020)

Lição de Anatomia (DarkSide Books, 2020)

Contos:

“Vitória Acauã & A Barcaça de Horrores do Senhor Valdomiro” (Estrada para o Inferno, 2015)

“Solfieri & O espectro do casarão sombrio” (Amazon, 2016)

“Bento Alves e o assalto positivista” (Amazon, 2016)

“Vitória Acauã & A Maldição do Arroio Itaimbé” (Sussurros da Boca do Monte, 2017)

“Solfieri de Azevedo & a Estalagem dos Enforcados” (Revista Trago, 2018)

“Dante e a sociedade dos anciãos assassinos” (Revista Mafagafo, 2021)

“O Parthenon Místico & O Lobisomem da Perdição” (Mundos Paralelos: Ficção Científica, 2022)

Audiograma:

“Passeio turístico por Porto Alegre dos Amantes” (Sarjeta RPG, 2016)

“Bento Alves e o assalto positivista” (Caixa de Histórias, 2017)

“Entrevista com Dante D’Augustine (Caixa de Histórias, 2018)

“Entrevista com Beatriz de Almeida e Souza (Caixa de Histórias, 2018)

Audiolivro

A Lição de Anatomia do Temível Doutor Louison (Tocalivros, 2017)

Jogos:

Cartas a Vapor! (Potato Cat, 2017)

A Todo Vapor! Micro Jogo (Potato Cat, 2019)

Quadrinhos:

A Todo Vapor! Volume 1 (CosmoNerd, 2018)

A Todo Vapor! Volume 2 (CosmoNerd, 2019)

Audiovisual

A Todo Vapor! (Cine Kings e O2 Play, 2020)

Suplemento Escolar:

Brasileira Steampunk: Suplemento Escolar para Professores & Alunos do Ensino médio (UFSM, 2016, e UFSM, 2021)

Tarô Retrofuturista:

Tarô Brasileira Steampunk (Brasileira Steampunk, 2016)

Suplemento para RPG:

The Strange: Recursão Retrofuturista (New Order, 2020)

ANEXOS II – CAPAS DE ROMANCES E ANTOLOGIAS SUPRACITADOS

Figura 1 e figura 2 - Romances Originais

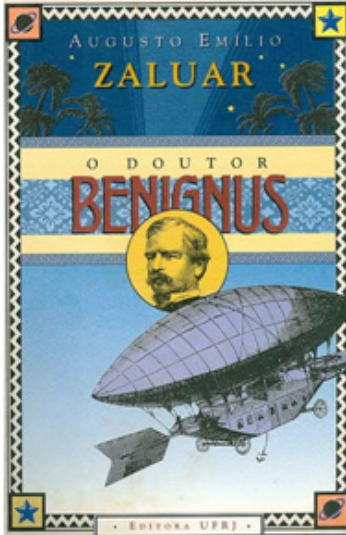


Figura 3 e figura 4 - Romances de Brasiliana Steampunk

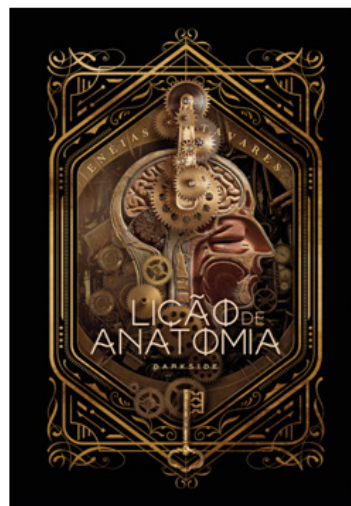


Figura 5 e figura 6 - Série Audiovisual



Figura 7; figura 8; figura 9; figura 10 - Produções para Outras Mídias



04

**TRANSGRESSÃO SILENCIOSA:
PRESENÇA DO FANTÁSTICO NA FICÇÃO
BRASILEIRA DO SÉCULO XXI¹**

Flávio Carneiro

*Recebido em 27 set 2023.**Aprovado em 02 fev 2024.***Flávio Carneiro**

Pós-Doutorado em Literatura Brasileira, pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Doutor em Letras, Literatura Brasileira, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), 1996.

Professor Titular de Literatura Brasileira da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8518-4923>E-mail: flcarneiro7@gmail.com.

Resumo: A ficção brasileira, desde meados do século XIX, como nos mostra Davi Arrigucci Júnior (1981) e Maria Cristina Batalha (2011), tem sido marcada pelo relato documental, seja nas experimentações regionalistas, seja no romance urbano. Para isso certamente contribuiu boa parte de nossos críticos e historiadores, que na maioria das vezes privilegiaram esse tipo de produção, em detrimento, por exemplo, da narrativa fantástica, em que o sobrenatural comparece de modo determinante. Neste início de século, no entanto, o fantástico vem ganhando cada vez mais espaço na ficção brasileira, apresentando-se como

1 Título em língua estrangeira: "Silent transgression: presence of the fantastic in brazilian fiction of the 21st century".

uma espécie de transgressão silenciosa (CARNEIRO, 2005) e configurando o que Roas (2014) define como traço marcante do gênero, ou seja, seu caráter de ameaça ao que entendemos por realidade. O propósito principal deste artigo é, a partir de breve análise de obras fantásticas de alguns autores brasileiros contemporâneos — Max Mallmann, Amilcar Bettega Barbosa, Carola Saavedra, Sérgio Sant’Anna — mostrar que o fantástico brasileiro, na contemporaneidade, mostra-se duplamente ameaçador: ao problematizar o conceito de real e ao remar na contramão de uma ficção tradicionalmente apegada ao documento.

Palavras-chave: Fantástico. Ficção. Brasil. Contemporaneidade. Transgressão.

Abstract: Brazilian fiction, since the mid-19th century, as shown by Davi Arrigucci Júnior (1981) and Maria Cristina Batalha (2011), has been marked by documentary reporting, whether in regionalist experiments or in urban romance. A good part of our critics and historians certainly contributed to this, who most of the time privileged this type of production, to the detriment, for example, of fantastic narrative, in which the supernatural appears in a decisive way. At the beginning of this century, however, the fantastic has been gaining more and more space in Brazilian fiction, presenting itself as a kind of silent transgression (CARNEIRO, 2005) and configuring what Roas (2014) defines as a striking feature of the genre, or that is, its character as a threat to what we understand as reality. The main purpose of this article is, based on a brief analysis of fantastic works by some contemporary Brazilian authors — Max Mallmann, Amilcar Bettega Barbosa, Carola Saavedra, Sérgio Sant’Anna — to show that the Brazilian fantastic, in contemporary times, proves to be doubly threatening: by problematizing the concept of reality and going against the grain of a fiction traditionally attached to documents.

Keywords: Fantastic. Fiction. Brazil. Contemporary. Transgression.

1

Ao contrário do que ocorreu com nossos vizinhos latino-americanos, a ficção brasileira demonstrou, nos séculos XIX e em quase todo o XX, uma particular predileção pelo relato documental. Enquanto a literatura de outros países da América Latina marcou-se notadamente pela recorrência ao fantástico — em especial a partir de meados do século passado, quando a crítica francesa descobre Borges, Cortázar, García Márquez e, no bojo da descoberta, abrem-se de par em par as portas do mercado internacional para a narrativa fantástica desses países —, a maioria dos nossos escritores, pelo menos os canônicos, parece ter optado pelo apego ao documento, seja no romance histórico, seja nas experiências regionalistas ou, ainda, na narrativa de temática urbana voltada para a crítica social.

Esta posição de isolamento foi apontada por Davi Arrigucci Júnior (1981), no seu estudo sobre o escritor mineiro Murilo Rubião. Em 1947, Rubião publicava seu primeiro livro, *O Ex-Mágico* (1947), recebido com certa estranheza pela crítica. Nas resenhas publicadas nos jornais da época, aparecia furtivamente uma sensação incômoda de não saber direito como lidar com aqueles contos que não encontravam filiação definitiva em nossa história literária. O crítico levanta uma hipótese sobre a razão de tal estranhamento:

Pensada contra o quadro geral de uma ficção lastreada sobretudo na observação e no documento, escassa em jogos de imaginação, a narrativa de Murilo surge duplamente insólita. Ao contrário do que se deu, por exemplo, na literatura hispano-americana, onde a narrativa fantástica de Borges, Cortázar, Felisberto Hernández e tantos outros encontrou uma forte tradição do

gênero, desde as obras de Horácio Quiroga e Leopoldo Lugones ou mesmo antes, no Brasil ela foi sempre rara. Contam-se nos dedos os exemplos dos Demônios, de Aluísio de Azevedo, ou do Assombração, de Afonso Arinos, ou ainda do conto propriamente estranho, como o Bugio Moqueado, de Monteiro Lobato. E todos eles estão muito longe da concepção moderna do fantástico. O vôo imaginativo do Modernismo voltou-se para outras direções, como se vê no Macunaíma e na prosa radical de Oswald. Somente com Guimarães Rosa se adentra a exploração do imaginário, mas também aqui numa dimensão diversa. (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1981, p. 6-7)

2

A questão inicial é: foram de fato raros os textos fantásticos na história da ficção brasileira ou tal impressão se deve, sobretudo, a uma postura da crítica e da história da literatura, preocupadas com a afirmação de uma nacionalidade e de uma modernidade literárias que, segundo o ponto-de-vista dominante, passariam necessariamente pela criação de uma prosa ficcional voltada para a criação de um documento textual? Se pensarmos assim, seria possível deduzir que tal documento, por sua vez, serviria de lastro para a concretização de uma cultura genuinamente brasileira e atualizada em relação a seus primos ricos do outro lado do Atlântico – projeto do qual se deveria excluir narrativas envolvendo almas do outro mundo, animais falantes, fantasmas e coisas assim, atemporais e desterritorializadas ou, noutra hipótese, típicas de sociedades “primitivas”.

Não por acaso, *Noite na taverna* (1998), de Álvares de Azevedo, por muito tempo foi considerado pela crítica como obra menor de

um poeta de talento que se arriscara, no entanto, a escrever contos em torno do sobrenatural. O livro teve sua importância ao fugir do padrão nacionalista do romantismo e, de certa forma, foi preterido por uma intelectualidade preocupada em afirmar uma literatura que retratasse nossa natureza exuberante e, ainda, nosso progresso rumo à construção de uma nação civilizada, pronta a responder às demandas de uma Europa ciosa de suas preferências.

Os contos de Álvares de Azevedo descendem em linha direta dos de Hoffmann, ficcionista muito admirado pelo poeta e também por Machado de Assis, que com frequência se refere a Hoffmann em suas crônicas, como bem observa Raymundo Magalhães Júnior, numa preciosa antologia, *Contos fantásticos de Machado de Assis* (1973). Além do escritor alemão, Machado também foi um leitor atento e tradutor de Poe.

Não deveria causar estranheza, portanto, o fato de Machado, leitor de Hoffmann e Poe, ter se lançado ao conto fantástico. Sílvio Romero percebe esta faceta da obra machadiana. Diz o crítico, de forma ferina e nada certeira, que Machado “hoje tem veleidades de pensador, e de filósofo, e entende que deve polvilhar os seus artefatos de *humour* e, às vezes, de cenas com pretensão ao *horrível*” (ROMERO apud MAGALHÃES JÚNIOR, 1973, p. 9). E acrescenta:

Quanto ao *humour*, prefiro o de Dickens e de Heine, que era natural e incoercível; quanto ao *horrível*, agrada-me muito mais o de Edgar Poe, que era realmente um ébrio e louco de gênio, ou de Baudelaire, que era de fato um devasso e epilético. (1973, p. 9)

Magalhães Júnior comenta, inclusive, que “o fantástico machadiano talvez só impressione menos aos seus leitores e aos

críticos que examinaram sua obra por estar diluído nos diversos volumes que publicou” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1973, p. 9).

E se o projeto nacionalista romântico era avesso ao fantástico, na sua esteira surge a narrativa de feição naturalista – ambos, romantismo e naturalismo, questionados por Machado –, que tenta agora alçar nossa literatura aos pódios do primeiro mundo buscando uma ficção em conformidade com os pressupostos modernos de um final de século encantado com as novas maravilhas da ciência, nas mais diversas áreas. Se, com os românticos, aprendêramos a dar valor a nossas matas e a seu herói natural, e, já no romance urbano, à suposta civilidade de uma sociedade em ascensão, rumo a uma urbanidade *à la* francesa, com os naturalistas, sob a batuta de Comte e Zola, aprendemos que também somos capazes de... pensar.

A tendência à valorização do relato documental, em detrimento de outros caminhos – como o do fantástico – segue pelo século XX, seja através de uma narrativa neorrealista, como a empreendida pela segunda geração modernista, seja pela via da introspecção psicológica, seja, ainda, pela vertente urbana da segunda metade do século, preocupada em retratar a desigualdade social, a violência e outros problemas das metrópoles brasileiras.

Como afirma Maria Cristina Batalha, em trabalho fundamental para o resgate do fantástico na história da ficção brasileira:

Do ponto de vista da nossa série literária, a presença do gênero, quase que subterrânea, pautou-se por uma produção cultural de resistência à estética realista, tomada como canônica, durante um largo período da nossa vida literária. Ao considerarmos as nossas histórias da literatura e

antologias, damo-nos conta de que, de um modo geral, o fantástico foi muito pouco examinado e frequentemente subestimado pelos críticos e praticantes da literatura em nosso país, que manifestavam uma propensão majoritária para a literatura documental, voltada para a consolidação substancialista da nacionalidade. Ora, no âmbito de uma cultura literária tão fortemente vinculada a uma concepção realista e naturalista de ficção, não seria surpreendente que o espaço reservado a uma literatura que se caracteriza precisamente pela construção ficcional da 'sobrenaturalidade' e de uma 'suprarrealidade' fosse deixada de lado. (BATALHA, 2011, p. 11)

Talvez por isso não apenas a possibilidade de abordagem de uma aproximação com o fantástico na obra de Álvares de Azevedo e de Machado de Assis como também na de Guimarães Rosa, surgida na década de 1940, tenha sido não exatamente relegada mas deixada em segundo plano.

Não é de estranhar, portanto, que o espaço dedicado entre nós a autores como Murilo Rubião, Rosário Fusco, André Carneiro, José J. Veiga, Ignácio de Loyola Brandão (os dois últimos com um pouco mais de atenção dos estudiosos, porém lidos quase sempre não como autores ligados ao fantástico mas a certa ficção alegórica, tendendo ao maravilhoso, em que prevalece a ideia de combate, disfarçado, à ditadura militar) seja tão limitado. Assim como não deve causar espanto o fato de que mesmo autores consagrados, como os já citados e outros – por exemplo, Lygia Fagundes Telles (em cuja obra a crítica costuma destacar a elegância da linguagem, a força das personagens femininas e o tom de crítica social) e Sérgio Sant'Anna (de que tratarei mais adiante) – tenham sua produção

voltada para o fantástico lida não sob esta mas outras perspectivas, numa estratégia que acaba por minimizar o efeito desestruturador do fantástico.

E, afinal, que efeito desestruturador seria este?

3

No seu clássico *Introdução à literatura fantástica* (1975), Todorov define o gênero como um modo peculiar de tratamento literário do sobrenatural. Diante do insólito — a presença do diabo, por exemplo —, o leitor é levado a hesitar entre a realidade e o sonho, entre a veracidade ou a mera ilusão em relação ao fato narrado:

Somos assim transportados ao âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário; ou então existe realmente, exatamente como os outros seres vivos: com a ressalva de que raramente o encontramos. O fantástico ocorre nesta incerteza: ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 1975, p. 30-31.)

A conhecida definição de Todorov, que conceitua o fantástico a partir da sua comparação com gêneros vizinhos – o estranho e o maravilhoso –, é, claro, uma referência nos estudos sobre o tema, ainda que funcione como ponto de partida para uma teorização diversa, como faz Davi Roas (2014).

Para o crítico catalão, um dos problemas da definição estabelecida por Todorov é que o fantástico ficaria reduzido a algo que funcionaria apenas no limite entre dois gêneros, os quais se dividem, ainda, em subgêneros: estranho puro, fantástico estranho, fantástico maravilhoso e maravilhoso puro.

Segundo Roas:

O fantástico é, para Todorov, essa categoria evanescente que se definiria pela percepção ambígua que o leitor implícito tem dos acontecimentos relatados, e que este compartilha com o narrador ou com algum dos personagens. A meu ver, esta é uma definição muito vaga e, sobretudo, muito restritiva do fantástico, pois, ainda que se mostre perfeita para definir narrativas como *A outra volta do parafuso* (1986), de Henry James, acaba excluindo muitas narrativas em que, longe de se propor um desenlace ambíguo, o sobrenatural tem uma existência efetiva: isto é, em que não há vacilação possível. (ROAS, 2014, p. 41)

Para ele, a definição de Todorov acabaria por retirar do fantástico seu aspecto transgressor, que estaria justamente no fato de questionar não se um evento sobrenatural teria de fato acontecido (no campo da própria ficção, obviamente), mas sim o que o sobrenatural, ao acontecer em meio a um mundo familiar, conhecido do leitor – e exatamente por vir à luz nesse mundo e não

num outro – poderia trazer de ameaça à segurança desse leitor e a todo um aparato racional que o constitui:

A transgressão que define o fantástico só pode ser produzida em narrativas ambientadas em nosso mundo, narrativas em que os narradores se esforçam por criar um espaço semelhante ao do leitor: pensemos, por exemplo, em *Drácula* (1897), ambientado em uma Inglaterra vitoriana retratada em todos os seus detalhes, onde só aparece um elemento impossível, o vampiro, que irrompe em tal realidade provocando sua ruptura. Como evidencia o romance de Stoker, o vampiro (e qualquer fenômeno sobrenatural), para seu devido funcionamento fantástico, deve ser sempre entendido como exceção, do contrário se converteria em algo normal, cotidiano, e não seria tomado como uma ameaça (não estou falando aqui, evidentemente, da ameaça física que o vampiro representa para suas vítimas), como uma transgressão das leis que organizam a realidade [...] a vacilação não pode ser aceita como único traço definitivo do gênero fantástico, pois não comporta todas as narrativas que costumam ser classificadas assim (e não há dúvida de que *Drácula* é uma delas). Em contraste, minha definição inclui tanto as narrativas em que a evidência do fantástico não está sujeita a discussão, quanto aquelas em que a ambiguidade é insolúvel, já que todas postulam uma mesma ideia: a irrupção do sobrenatural no mundo real e, sobretudo, a impossibilidade de explicá-lo de forma razoável. (ROAS, 2014, p. 42-43)

Embora Roas e Todorov concordem em relação ao fato de que o fantástico existe na medida em que o sobrenatural irrompe no mundo real, familiar – caso contrário a obra se encaixaria em gêneros vizinhos, como o estranho, o maravilhoso e seus derivados

–, a diferença estaria no modo como Todorov, seguindo a vocação estruturalista, tenta circunscrever o gênero a suas marcas textuais, enquanto Roas amplia a discussão ao trazer à baila um novo e imprescindível elemento: a reação do leitor empírico:

A participação ativa do leitor é, portanto, fundamental para a existência do fantástico: precisamos colocar a história narrada em contato com o âmbito do real extratextual para determinar se uma narrativa pertence ao gênero. O fantástico, portanto, vai depender sempre do que consideramos real, e o real depende diretamente daquilo que conhecemos. (ROAS, 2014, p. 45-46)

A partir de Reis e Bessièrre, David Roas vai insistir na tese do fantástico como discurso em constante relação intertextual com o discurso da realidade, relação esta que obviamente levará o gênero a estar sempre ligado às teorias e crenças de determinado período histórico. Há, no entanto, que se fazer uma ressalva:

Tudo isso poderia nos levar a pensar que a literatura fantástica existiu desde sempre, e não em um período muito concreto da história, como na realidade acontece: é preciso datar seu nascimento em meados do século XVIII, quando se deram as condições adequadas para sugerir esse choque ameaçador entre o natural e o sobrenatural sobre o qual se sustenta o efeito do fantástico, dado que até esse momento, falando em termos gerais, o sobrenatural pertencia ao horizonte de expectativas do leitor [...] até o século XVIII o verossímil incluía tanto a natureza como o mundo sobrenatural, unidos de forma coerente pela religião. Com o Século das Luzes, porém, esses dois planos se tornaram antinômicos e, suprimida a fé no sobrenatural, o homem ficou

amparado apenas pela ciência diante de um mundo hostil e desconhecido. (ROAS, 2014, p. 48)

De acordo com o autor, embora o fantástico tenha surgido com o romance gótico, é apenas no romantismo que se estrutura enquanto gênero, a partir justamente do questionamento da razão como única forma de entendimento da realidade. É então que a literatura fantástica surge como espaço para a expressão ficcional de toda uma gama de sentimentos (medos, desejos) impedidos de se manifestarem explicitamente porque de algum modo representavam o interdito (pela razão) ou porque não encontravam lugar em nenhuma explicação racional conhecida.

Desde sua origem o fantástico, embora dependa, para sua própria definição enquanto gênero, do evento sobrenatural, está atrelado indissolavelmente à realidade empírica, à qual se liga pelo avesso, transgredindo essa realidade, funcionando então como uma ameaça ao mundo de que faz parte:

O fantástico, portanto, está inscrito permanentemente na realidade, a um só tempo apresentando-se como um atentado a essa mesma realidade que o circunscreve [...] o objetivo de toda narrativa fantástica é questionar a possibilidade de um rompimento da realidade empírica. (ROAS, 2014, p. 52-53)

Ao postular, assim, a ideia do fantástico não apenas como gênero definido a partir de suas próprias marcas textuais, como pretende Todorov, mas do diálogo efetivo do texto com o leitor empírico, inseridos ambos, texto e leitor, num contexto cultural definido, com suas teorias, medos, desejos, limites, Roas chama nossa atenção para o caráter ameaçador do gênero, já no século XIX.

No século XX, a partir de Kafka e, posteriormente, Borges e Cortázar, o fantástico intensificaria seu aspecto transgressor, investindo na problematização dos modos usuais de explicação ou de tentativas de compreensão da realidade, como ocorreu com seus predecessores, e apostando em novas formas de experimentação da linguagem – em especial, a meu ver, no campo da *metaficção* –, de modo que o questionamento se amplia para o próprio espaço da escrita em si.

De todo modo:

O mundo da narrativa fantástica contemporânea é o nosso mundo, e tudo aquilo que, situado nele, contradiga as leis físicas pelas quais acreditamos que se organiza esse mundo supõe uma transgressão evidentemente fantástica [...] o que caracteriza o fantástico contemporâneo é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade, o que também impressiona o leitor terrivelmente: descobrimos que nosso mundo não funciona tão bem quanto pensávamos, exatamente como propunha o fantástico tradicional, mas expresso de outro modo. (ROAS, 2014, p. 67)

Pensamento semelhante já aparecia em artigo do crítico e ficcionista Bráulio Tavares, que, ao comentar os contos reunidos por ele na antologia *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros* (2003) – e a palavra “sombras”, já no título, se por um lado remete obviamente ao ambiente sombrio, carregado, que atravessa os contos ali reunidos, por outro poderia também indicar o lugar ameaçador (do conceito de real) que o próprio gênero ocupa –, afirma que o fantástico se configura como ameaça justamente por

se colocar num transgressor entrelugar: “o fantástico é tudo que não é, tudo que não está onde estamos, tudo que não existe assim, tudo que está fora do nosso campo de visão, tudo que não pode acontecer (ou, mais ameaçadoramente, tudo que não poderia ter acontecido)” (TAVARES, 2003, p. 8)

Tal ameaça, segundo Bráulio Tavares, vai se dar, por exemplo, nas narrativas – e são muitas – em que o princípio do mal aparece sob a forma de algo ou alguém com traços sobrenaturais irrompendo subitamente no mundo cotidiano, o nosso mundo (justamente como vai postular Roas):

Um subtema do fantástico é sem dúvida o das histórias em que o mal se cristaliza num ser, num objeto ou processo, e interfere em nosso mundo, revelando de passagem o quanto é precário o equilíbrio de que depende nosso conceito de real. (TAVARES, 2003, p. 11)

4

No seu estudo sobre ficção brasileira contemporânea, com o título *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI* (2005), Flávio Carneiro afirma que o que vivemos, no campo da prosa ficcional brasileira das últimas décadas, é um abandono do modo de ruptura vanguardista, que o crítico chama de *transgressão ruidosa*, em prol de uma nova forma de ruptura, mais sutil, que dispensa o alarde e vai roendo por dentro o cânone sem chamar a atenção, numa estratégia ficcional que visa alcançar o leitor comum e, de viés, também o leitor especializado, capaz de perceber as fissuras onde se instala a ruptura. A esta forma de ruptura Carneiro chama de *transgressão silenciosa*: “O que a ficção dos anos 80 deixa

como legado, para a década seguinte e para este início de século, é a possibilidade de uma nova forma de ruptura, sem o alarde dos modernistas ou das vanguardas. Uma transgressão silenciosa” (CARNEIRO, 2005, p. 28).

Como uma das manifestações desse tipo de transgressão que, na visão do crítico, constitui o que de melhor se produziu nas últimas décadas no país, Carneiro aponta a obra de Rubem Fonseca, verdadeiro *best seller* nacional, que de um modo geral atrai o leitor comum por seu ritmo veloz, pela trama policiaesca, o diálogo cortante, a ambientação no cenário urbano contemporâneo (em especial o da cidade do Rio de Janeiro), com a violência que lhe é característica. Simultaneamente, sua obra acena também para o leitor culto, ou pelo menos mais atento e preparado, a quem oferece citações veladas de um ousado e transgressor jogo intertextual, em que o diálogo com a tradição literária (incluindo aí o próprio gênero policial) se mostra de forma provocativa, questionadora, ampliando-se para além do texto em si ao trazer uma complexidade no trato das relações afetivas, éticas, morais que, numa primeira e rápida leitura, parecia não estar ali.

Marca, aliás, desse tipo de ruptura que se dá no seio mesmo de uma ficção supostamente de mero entretenimento é a chamada para a releitura, ou seja, o texto, nas suas brechas, nos interstícios apenas sugeridos, parece pedir, em voz baixa: não me entenda apenas depressa demais.

Ora, acredito que a expressão – *transgressão silenciosa* – possa servir bem aos propósitos deste artigo.

Se o fantástico em si, como quer Roas e Tavares, funciona como ameaça – eu diria: silenciosa, sem alarde, e nem por isso menos

potente –, no caso específico da ficção brasileira contemporânea a transgressão se amplia em outra face, pelo fato de se colocar não apenas como ameaçadora do nosso conceito de real como também por problematizar a própria tradição documental que se arraigou na história de nossa produção ficcional desde o século XIX.

No mesmo livro, Carneiro comenta que, em meio à diversidade que marca nossa ficção nas décadas finais do século passado e no início deste, “impressiona também a força que a narrativa fantástica vem adquirindo” (CARNEIRO, 2005, p. 306).

De fato, nomes que surgiram nos anos 1990, como Amílcar Bettega Barbosa, Max Mallmann, Adriana Lunardi, Nelson de Oliveira, Carola Saavedra, entre outros, somados a autores já consagrados, como Lygia Fagundes Teles, Sérgio Sant’Anna, Rubens Figueiredo, Flávio Moreira da Costa, constituem uma vertente do fantástico que não se viu até então na história da prosa ficcional no Brasil. Nenhum deles, como Murilo Rubião, dedicou-se integralmente ao gênero, mas há sem dúvida, em todos, a manifestação do fantástico de forma significativa.

5

A título de exemplificação, falemos mais detidamente de parte da produção dos autores citados acima, começando pelo romance *Síndrome de quimera* (2000), de Max Mallmann, cuja ambiguidade já se anuncia no título, em que se aponta para o duplo sentido de quimera, numa referência à figura mítica, à fera híbrida e amedrontadora não apenas por seu poder de destruição, mas por sua própria constituição sobrenatural, de mistura de feras num único ser, e, simultaneamente, para o sentido dicionarizado do termo, significando fantasia, sonho etc.

Logo no início do romance, o leitor mais atento verá que a ambiguidade se confirma, e se torna mais complexa, ao se deparar com o protagonista e narrador do romance, um jovem de Porto Alegre, Viktor, que com um amigo decide abrir na Cidade Baixa, bairro antigo e boêmio, de classe média, um charmoso (dependendo do ponto-de-vista) café-livraria, de nome “A Quimera”, que mais parecia um duplo (um dos muitos que permeiam a trama) dos lugares que os jovens conheceram em Buenos Aires. Em meio a essa promessa de trama comum, espelhando o cotidiano de boa parcela de certa geração porto-alegrense que adentra o século XXI na casa dos trinta anos, o leitor repentinamente se vê diante do insólito, ao tomar conhecimento de que Viktor traz, enrodilhada em torno do coração, uma serpente.

As agruras experimentadas por essa figura sobrenatural, um rapaz que vive com uma serpente (na verdade, uma cascavel) no coração (vive e convive, já que se comunica com ela) seguem entremeadas a cenas corriqueiras, do dia-a-dia de um café-livraria frequentado por pessoas comuns:

Os amigos da casa, os credores bonzinhos, os amantes de livros e os cafeinômanos plácidos, os poetinhas e os filósofos de beira de caneco, os naturebas, os bebuns e os chapados, os *nerds* e os *hackers*, os artistas performáticos, os trotskistas de colégio e os transexuais de academia, os gremistas e os colorados, os caras do banquinho-e-violão, os gaudérios e os urbaníssimos, os bichos-grilo de meia-idade, os profissionais holísticos e os *yuppies* falidos, os *old fashioned* e os *new bregas*, os extraterrestres, os super-heróis e mais todos os pós-apocalípticos e desintegrados disponíveis. (MALLMANN, 2000, p. 66)

Viktor não é o único cuja existência segue instável, entre as necessidades, dores e prazeres cotidianos e a constatação de que não é exatamente uma pessoa normal. Seu próprio sócio, Bruno, jovem como ele, tem uma tampa no alto da cabeça e, quando não quer pensar em alguma coisa, tira o cérebro e o deixa descansar por instantes fora do corpo. Há outros desses seres híbridos no decorrer da história, sempre transitando entre duas margens, o natural e o sobrenatural. Para a maior parte deles, serviria talvez a definição que o narrador faz de si mesmo:

Venho tentando [...] me conformar com dias e noites cingidos pela ameaça perpétua de que a cascavel resolva pôr fim ao grande equívoco que é a nossa *convivência* e me instile uma dose mortal de seu veneno. Às vezes penso que isso não seria o maior dos infortúnios. Há outra substância, imaterial e de ação lenta, que me intoxica desde sempre: o medo. O medo viscoso e amargo que nasce deste abraço de morte no coração. O medo que me dá nós e câibras em cada músculo do corpo. O medo que talvez me faça morrer antes que o álcool e as pílulas tenham tempo de me matar. No mais, sou um cara normal.
(MALLMANN, 2000, p. 13)

Normal também parece ser o narrador, anônimo, do conto “O crocodilo I”, de Amílcar Bettega Barbosa, em *Deixe o quarto como está ou Estudos para a composição do cansaço* (2002).

O livro como um todo revisita alguns temas caros a Murilo Rubião, como o cansaço do indivíduo diante de um mundo incompreensível e hostil, o cansaço funcionando de mãos dadas com o insólito, como acontece em vários contos do escritor mineiro, por exemplo em “Alfredo”, no qual ecoa essa espécie de

refrão, dito pelo narrador: “cansado eu vim, cansado eu volto” (RUBIÃO, 2006, p. 20).

Num dos melhores contos do livro de Amilcar Bettega Barbosa, “Exílio”, acontece algo semelhante, na história de um solitário dono de uma enigmática loja (não se sabe exatamente que produtos comercializa) numa cidade do interior. Cansado de tudo, o homem decide partir da cidade, de trem, até constatar que a cidade parece infinita, não lhe restando outra alternativa senão descer e pegar o trem da volta, retornando ao ponto de partida, tão cansado quanto antes.

Em “O crocodilo I”, o ritmo é mais acelerado e o insólito se apresenta logo no início, quando o narrador, também anônimo, também “normal”, vê entrar no seu quarto, mansamente, um crocodilo, logo aninhado a seus pés, com o olhar dócil de quem veio para ficar ou mesmo com um jeito (o leitor poderá supor, ao final e na sequência do conto, em “O crocodilo II”) de quem sempre esteve por ali, sem que o homem suspeitasse de sua presença.

O sobrenatural, então, brota mansamente do cotidiano, “na forma de um crocodilo de passos cansados subindo no meu colchão” (BARBOSA, 2002, p. 51). O que a princípio parecia absurdo aos poucos vai se tornando natural, como em Kafka e Murilo Rubião, por exemplo, de tal modo que o narrador já não se espanta quando, ao acordar de um sono longo, se dá conta de que o crocodilo não está mais no colchão, e sim nas suas costas, onde passará a viver a partir daí.

Como em Mallmann, e em boa parte das manifestações do fantástico na ficção brasileira contemporânea, o insólito, na sua

forma de evento sobrenatural, não apenas irrompe do real mais simples, do dia-a-dia, do mundo familiar ao leitor do século XXI, como, à medida em que a narrativa avança, passa a se mostrar não um caso isolado, mas parte integrante do próprio cotidiano:

Comecei a ver que muitos homens e mulheres que passavam apressados, metidos em seus ternos e tailleurs e carregando suas pastas ou dirigindo seus automóveis sabe-se lá para onde, muitos deles levavam às costas um gato, um cachorro, às vezes uma pomba. Por vezes só se via uma cabecinha sobressaindo-se à gola da camisa, junto à nuca. Outros deixavam escapar um rabo, uma pata. E em vários era apenas o volume sob a roupa, uma suave elevação do dorso, o que para mim já dizia tudo. (BARBOSA, 2002, p. 57)

Em “O crocodilo II”, o mesmo narrador agora ocupa um cargo importante numa enigmática Instituição, depois de ter agradado a um não menos enigmático Doutor, de quem será provavelmente o sucessor. O Doutor também carrega nas costas um crocodilo, mais velho que o do narrador, e doente, ficando ao leitor a sugestão de que homem e crocodilo funcionam como duplos. Portanto, um velho tem um crocodilo velho, e ambos darão lugar, naturalmente, a um homem mais novo, com um crocodilo mais novo.

O Doutor tem o narrador como filho, então nada mais justo que a linhagem siga com ele, que, por sua vez, também tem um filho, ainda criança, impaciente para ter nas costas seu próprio crocodilo, como o pai prometeu um dia: “digo que ele terá o seu crocodilo, que é preciso paciência, que um dia ele terá, e nem lhe falo nada – porque acho que é muito cedo – sobre o pequeno ovo que já se faz perceber nas costinhas dele” (BARBOSA, 2002, p. 69).

O sobrenatural parece seguir uma espécie de lógica darwiniana, em que a evolução de uma geração a outra dá-se justamente pelo fato de ser, o sobrenatural, aceito cada vez mais naturalmente, como acontece com o filho da narrador, já acostumado à ideia de que cada humano tem em algum animal o seu duplo – se o do pai é um crocodilo, obviamente o seu também o será.

Ou seja, o que se pode depreender dos exemplos citados, recortados das obras de Mallmann e Bettega Barbosa, é que, nas manifestações do fantástico dentro da ficção brasileira contemporânea, o sobrenatural se emparelha ou se mistura com a realidade, questionando nossa própria forma de entendimento do que seja o real.

É o que acontece, também, no romance *Com armas sonolentas* (2018), de Carola Saavedra.

O título dialoga com o poema “Primero sueño” (2006), de sor Juana Inés de la Cruz, o que já serve de pista ao leitor, não apenas pelo fato de se tratar de uma história de mulheres no enfrentamento de um mundo dominado por homens, mas também por estarmos diante de um romance que vai tecendo pouco a pouco uma trama a meio caminho entre o visível e o invisível, entre o sonho e o que entendemos por realidade.

Anna, Maíke e uma personagem anônima têm suas vidas relatadas num registro quase documental, em que a solidão, o sentimento de abandono, as relações de poder vão se anunciando no cotidiano de cada uma delas, transitando entre Rio de Janeiro, Alemanha, interior de Minas Gerais, compondo um mosaico que parece não ter nenhuma vinculação com o fantástico.

Aos poucos, no entanto, o insólito vai se insinuando, em cenas sobrenaturais que o leitor poderá talvez, num primeiro momento, associar à loucura – palavra, com derivações, que permeia todo o livro –, mas que de maneira engenhosa vai sempre fugindo de definições seguras, numa espécie de redemoinho – vertigem? – entre o que sabemos, o que supomos saber e o que não saberemos jamais.

Como em boa parte da tradição ligada ao fantástico, também em *Com armas sonolentas* o duplo pode servir como fio condutor da leitura, nas relações entre o humano e o animal, mãe e filha, dominador e dominado, lucidez e loucura, relações temperadas pelo cinema (como signo da mistura), pela própria ficção (a escrita de um romance dentro do romance) ou, sobretudo, pelo diálogo entre o real e o sobrenatural dentro do espaço seguro (?) do dia-a-dia.

No bem articulado concerto polifônico produzido por Carola Saavedra, em que as vozes das três mulheres se batem, em tensão, com as vozes não só de indivíduos e grupos da sociedade atual quanto de antepassados, atravessadas pela ameaça ao nosso, de certo modo confortável, entendimento do que seja o real, parecem ecoar as palavras de Davi Roas:

O fantástico continua tendo vigência e um lugar dentro do panorama literário pós-moderno. Melhor dizendo, ainda que soe óbvio, ele é *literatura pós-moderna*. O que permite calar algumas vozes agourentas que negaram essa vigência ou que o contemplam como uma categoria defasada [...] 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)

A emergência do sobrenatural em pleno espaço do real aparece não apenas nos autores surgidos nas últimas décadas, como os citados aqui.

Num autor consagrado, que desponta no cenário brasileiro no final da década de 1960, com a coletânea de contos *O sobrevivente* (1969), a referida relativização do real é matéria-prima de contos antológicos, como o que vem a público no início do milênio, levando o mesmo título da coletânea que o abriga: “O vôo da madrugada” (2003).

Diferentemente de Mallmann, Bettega Barbosa e Saavedra, no conto de Sérgio Sant’Anna predomina o fantástico conforme definido por Todorov, ou seja, aquele em que prevalece o efeito de hesitação provocado no leitor a partir da própria hesitação do personagem, no caso personagem-narrador, em torno da existência ou não do fato sobrenatural.

A ambiguidade começa a ser construída já na opção do autor por um narrador em primeira pessoa, na medida em que tal escolha restringe o relato a um único ponto de vista. Some-se a isso o fato de este narrador, antes do primeiro evento sobrenatural da trama (há dois), ter ingerido um sonífero e, incapaz mesmo assim de pegar no sono, ter descido do hotel, atravessado a portaria e passado por uma experiência marcante, desnorteadora, na zona de prostituição infantil dos arredores.

O homem decide, então, seguir logo para o aeroporto, angustiado, ansioso para deixar o quanto antes aquela cidade, e enquanto aguarda o embarque num voo especial — da madrugada — troca breves palavras com uma senhora, vendedora ambulante,

de aparência assustadora, que lhe pergunta se não tem medo de viajar com *eles* (cadáveres de um recente acidente aéreo, acondicionados no bagageiro do avião).

No voo, depois de beber um vinho de qualidade duvidosa, o narrador vê surgir ao seu lado uma bela mulher vestida de preto, por quem parece se apaixonar de imediato e que assim como surge desaparece, misteriosamente, levando-o a se perguntar se não seria ela, a bela passageira da madrugada, algum dos cadáveres que teria subido para a cabine, retornando depois ao bagageiro, até o final da insólita viagem.

No conto, a hesitação do leitor diante da ocorrência ou não do sobrenatural surge, lembrando Todorov, a partir da hesitação do próprio personagem, e abre espaço para a entrada de uma das principais marcas da obra de Sérgio Sant'Anna: o duplo.

Presente em vários de seus contos e romances, o jogo do duplo também se mostra aqui, em “O vôo da madrugada”, anunciando-se desde o início e conduzindo todo o relato, sempre pelo viés do fantástico, até a cena final, em que o narrador, ao chegar em São Paulo e procurar avidamente, em vão, pela mulher com quem estivera no voo, entra em seu apartamento, exausto, física e emocionalmente, e encontra ninguém menos do que ele mesmo, seu *outro*, como se fora possível repartir-se em dois:

Aquele que viajara e aquele que aguardara tranquilamente em casa, ou, talvez, num espaço fora do tempo [...] esse mínimo tempo fora suficiente para que eu, sendo também o que ali estivera sentado à cama, pudesse ver duas faces de mim mesmo. Numa delas, à porta, estavam marcados os vincos de um cansaço

mortal; da melancolia e solidão exasperadas, como as vividas no Hotel Viajante. Na outra face, porém, vi-me como me teria visto e sentido a minha companheira de vôo, atravessando minha máscara crispada para poder amar-me do jeito que eu a amava: como aquele que eu poderia ser, ou, quem sabe, como aquele que verdadeiramente eu era, vencidas as barreiras mais entranhadas. (SANT'ANNA, 2003, p. 26-27)

Passado o espanto inicial, o homem decide simplesmente continuar com sua rotina, ignorando o duplo dele mesmo. Senta-se, pronto para redigir mais um relatório de viagem a trabalho, e, ao invés disso, começa a escrever outra coisa: a história que acabamos de ler.

Embora todo construído a partir de uma ambiguidade, de uma hesitação em torno do sobrenatural, que brota do narrador e estende seus galhos para o leitor do texto, bem ao modo definido por Todorov como marca do fantástico, “O vôo da madrugada” não deixa, como quer Roas, de ameaçar nosso conceito de realidade. Aliás, como afirma o próprio Roas:

Minha definição inclui tanto as narrativas em que a evidência do fantástico não está sujeita a discussão, quanto aquelas em que a ambiguidade é insolúvel, já que todas postulam uma mesma ideia: a irrupção do sobrenatural no mundo real e, sobretudo, a impossibilidade de explicá-lo de forma razoável. (ROAS, 2014, p. 43)

6

Importante deixar claro, por fim, que, a par as evidentes diferenças de estilo das obras brevemente analisadas aqui, há em todas um traço em comum: a rejeição à solução fácil da alegoria.

Em nenhuma delas, o sobrenatural se apresenta como estratégia para imposição, por parte do autor, de alguma forma de ideologia, de *mensagem* travestida de ficção, o que os aproximaria do maravilhoso, na definição de Todorov. Em todos, cada qual à sua maneira, prevalece o jogo da ficção, abrindo espaços, a partir de personagens (narradores ou não), cenários, cenas, para a participação do leitor.

Ao habilidosamente escaparem da alegoria, Max Mallmann, Amilcar Bettega Barbosa, Carola Saavedra, Sérgio Sant'Anna, entre outros, investem na criação ficcional marcada pelo insólito, supostamente sobrenatural, de modo a não deixarem ao leitor uma única alternativa de criação de sentido, aquela que interessaria ao autor, caso se tratasse de um texto alegórico.

Caminhando na corda-bamba da ambiguidade, a ficção fantástica desses autores (como, aliás, toda boa ficção) só mostra sua firmeza, sua *inteireza*, quando de fato se encontra com o leitor. Cabe ao leitor, portanto, a palavra final sobre o que leu, numa trama em que o principal personagem talvez seja a problematização do nosso conceito de realidade, a contrapelo de uma tradição marcada pelo documental e instaurando, assim, a transgressão (silenciosa, ameaçadora) do fantástico.

REFERÊNCIAS

- ARRIGUCCI JR., David. O mágico desencantado ou As metamorfoses de Murilo. In: RUBIÃO, Murilo. *O Pirotécnico Zacarias*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1981.
- AZEVEDO, Álvares. *Noite na taverna*. Porto Alegre: L&PM, 1998.
- BARBOSA, Amilcar Bettega. *Deixe o quarto como está ou Estudos para a composição do cansaço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BATALHA, Maria Cristina (Org.). *O fantástico brasileiro: contos esquecidos*. Rio de Janeiro: Caetés, 2011.

CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CRUZ, sor Juana Inés de la. *Primero sueño y otros escritos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raymundo (Org.). *Contos fantásticos de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1973.

MALLMANN, Max. *Síndrome de quimera*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico*. São Paulo: UNESP, 2014.

RUBIÃO, Murilo. *O Ex-Mágico*. Rio de Janeiro: Universal, 1947.

RUBIÃO, Murilo. Alfredo. In: RUBIÃO, Murilo. *A casa do girassol vermelho e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SAAVEDRA, Carola. *Com armas sonolentas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SANT'ANNA, Sérgio. *O sobrevivente*. Rio de Janeiro: Edições Estória, 1969.

SANT'ANNA, Sérgio. O vô da madrugada. In: SANT'ANNA, Sérgio. *O vô da madrugada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TAVARES, Braulio (Org.). *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

05

AS MÚLTIPLAS IRENES E AS PERFORMANCES DE UM NOME EM QUATRO NARRATIVAS HISPANO-AMERICANAS¹

Amanda Brandão A. Moreno

Recebido em 24 set 202X.

Aprovado em 25 fev 2024.

Amanda Brandão A. Moreno

Doutora em Letras, Teoria da Literatura, pela Universidade Federal de Pernambuco, 2018.

Professora da Universidade Federal Rural de Pernambuco - *campus* Recife, atuando no Departamento de Letras e no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PROGEL).

Líder do Grupo de Pesquisa “Narrativas hispanoamericanas do século XX”. Pesquisadora nos grupos “Estudos coloniais latino-americanos”, “Grupo de Estudos em Práticas de Linguagem Latino-americanas”, “Grupo de Investigações Filológicas”, “Memória e Imaginário nas Literaturas Brasileira e Africanas” e “Teorias em diálogo: literatura e história”.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0149408155954168>

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8678-9572>

E-mail: amanda.brandaomoreno@ufrpe.br

Resumo: Partindo da ideia de intertextualidade e dialogismo em literatura, este trabalho observa e analisa a repetição de um nome próprio, Irene, em quatro contos da tradição literária argentina-uruguaia vinculados à estética do fantástico e do insólito, a

¹ Título em lingual estrangeira: “Multiple irenes and the performances of a name in four hispanic-american short stories”.

saber: do uruguaio Felisberto Hernández, “La casa de Irene” (1929); dos argentinos Silvina Ocampo e Julio Cortázar, respectivamente, “Autobiografía de Irene” (1948), da primeira, e “Casa Tomada” (1951) e “Todos los fuegos el fuego” (1966), do segundo. A partir de articulações teóricas com Bakhtin (2018) e Candido (2008), entendemos que a personagem é um dos eixos fundamentais para a construção da narrativa e buscamos analisar como essas “Irenes” foram construídas textualmente, sua relevância para cada conto e, por fim, os possíveis vínculos e dissonâncias entre todas elas, demonstrando possíveis vínculos de leitura entre seus autores.

Palavras-chave: Narrativa hispano-americana. Contos. Intertextualidade. Reescritura. Cortázar. Hernández. Ocampo. Irene.

Abstract: Starting from the idea of intertextuality and dialogism in literature, this work aims to observe and analyse the repetition of a name, Irene, in four short stories of the Argentine-Uruguayan literary tradition linked to the aesthetics of the fantastic and the unusual, namely: from the Uruguayan Felisberto Hernández, “La casa de Irene” (1929); from the Argentine authors Silvina Ocampo and Julio Cortázar, respectively, “Autobiografía de Irene” (1948), from the former, and “Casa Tomada” (1951) and “Todos los fuegos el fuego” (1966), from the last. Based on theoretical articulations with Bakhtin (2018) and Candido (2008), we understand that the character is one of the fundamental axes for the construction of the narrative and we seek to analyze how these “Irenes” were built textually, their relevance for each tale and, therefore, the possible links and dissonances between them all, demonstrating possible reading links between their authors.

Keywords: Hispanic-American narrative. Short stories. Intertextuality. Rewriting. Cortázar. Hernández. Ocampo. Irene.

*Hoy fui a la casa de una joven que se llama Irene.
Cuando la visita terminó me encontré con una
nueva calidad de misterio.
Hernández. La casa de Irene.*

*Para los que recuerdan, el tiempo no es demasiado
largo. Para los que esperan es inexorable.
Ocampo. Autobiografía de Irene*

*Irene no sabe lo que va a seguir y a la vez es como
si lo supiera.
Cortázar. Todos los fuegos el fuego.*

PRELIMINARES

Irene é o nome dado a uma das horas, aquelas que «que cuidam dos campos dos perecíveis mortais” (HESÍODO, 1995, s.p.), na mitologia grega. Fruto da relação entre Têmis e Zeus e irmã de Eunômia (equidade) e Dice (justiça), ela é quem assegura a paz, responsável pela ordem natural das coisas, pelas profecias, pelas estações climáticas, pelo crescimento da flora. Irene é também o nome dado a uma sequência de personagens que, aprioristicamente, não estabelecem uma relação de dependência, mas cujas articulações promovem um movimento interpretativo interessante quanto às interrelações entre autores na tradição literária rioplatense do século passado.

A recente releitura de “A casa de Irene”, de Felisberto Hernández; de “Casa Tomada” e “Todos los fuegos el fuego”, de Julio Cortázar; de “Autobiografía de Irene”, de Silvina Ocampo e de *Plan de evasión*, de Adolfo Bioy Casares evidenciou a repetição do já mencionado nome próprio, feminino, nessas cinco narrativas de tradição rio-platense, mais especificamente ancoradas no que poderíamos chamar de espectro do fantástico. É esse fio condutor

o mote deste trabalho: estabelecer relações e analisar ecos entre a construção das diferentes personagens de nome Irene criadas por três dos quatro autores supramencionados². A partir dessa análise, buscamos entender como seus autores compartilham uma espécie de organicidade e influências em cadeia.

É senso comum que a base do trabalho literário é acima de tudo o trabalho com a linguagem, tendo, portanto, a exata escolha das palavras e o ato de nomear por si mesmo um papel definitivo a cumprir no resultado final de cada produção. A caracterização de personagens cumpre, igualmente, papel fundamental quando o artefato literário em questão são narrativas. Antonio Candido (2018) argumenta que o enredo existe através das personagens e que estas, por sua vez, vivem no enredo. Enredo e personagem constituem, juntos, objetivos, valores, significados e a própria vida da narrativa que os encerra. Segundo ele,

os três elementos centrais dum desenvolvimento novelístico (o enredo e a personagem, que representam sua matéria; as ideias, que representam o seu significado, — e que são no conjunto elaborado pela técnica), estes três elementos só existem intimamente ligados, inseparáveis, nos romances bem realizados. No meio deles, avulta a personagem, que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência etc. A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos. (CANDIDO, 2018, p. 54)

2 Pela dimensão deste trabalho, optamos por definir como *corpus* apenas os contos, deixando de fora o romance *Plan de evasión*, de Adolfo Bioy Casares, considerando sobretudo que a análise de personagens de um romance supõe diferenças contundentes que demandariam maior fôlego de análise, para além dos limites deste trabalho. Desenvolveremos essas articulações em outro momento.

Em ser assim, a caracterização de personagens desempenha um papel fundamental não apenas para a constituição do enredo, mas no papel que cumpre nas relações que o texto fatalmente terá tanto com o leitor como com outros textos, em seu caráter dialógico e intertextual. A forma como um autor as nomeia, ainda que o ato de nomear não seja imprescindível, é um fator claramente relevante para a caracterização de personagens de uma forma geral. Ainda que Irene seja de fato um nome mais comum na Argentina e região rio-platense que no Brasil³, é difícil aventar que sua repetição seja uma casualidade, especialmente considerando os indícios de que os autores aqui assinalados eram leitores entre si (respeitando-se, é evidente, o diacronismo das datas de publicação e vida dos mesmos).

Michel Foucault afirma que “estamos na época da simultaneidade, estamos na época da justaposição, na época do próximo e do distante, do lado a lado, do disperso. Estamos em um momento em que o mundo é experimentado, creio, menos como uma grande vida que se desenvolveria através do tempo, do que como uma rede que liga pontos e entrecruza seu emaranhado» (2013, p. 113). Considerando o exposto, este trabalho visa ao levantamento e análise de elementos que caracterizem as personagens de nome Irene em quatro das cinco narrativas já indicadas, tentando observar como cada uma delas foi caracterizada por seus autores, a função que cumpre no texto, a relevância para o mesmo e as nuances que

3 No site da organização Genea Neté é possível acompanhar um levantamento da dispersão de um nome pelo globo ao longo dos anos. Ao consultar o uso do nome “Irene” no Brasil, na Argentina e Uruguai ao longo do século XX, é possível notar uma clara preponderância da presença desse nome na região portenha, no Uruguai e no sul do Brasil. Também é possível consultar a popularidade do nome, que se mostra razoável na referida região na primeira metade do século XX e em suas décadas intermediárias, quando começa a cair em desuso. Disponível em: <https://es.geneanet.org/nombre/Irene>. Acesso em: 2 jun. 2023.

possam, eventualmente, repetir-se ou não no conjunto dos contos analisados. Ao observar os entrecruzamentos possíveis entre a estruturação de diferentes personagens de um mesmo nome numa tradição literária em vias de contiguidade, analisamos ao mesmo tempo a marca de um tempo que se impõe, revela e transforma, em projeção, a partir dos textos materializados por Hernández, Ocampo e Cortázar. Em complementariedade, analisamos também as leituras e os autores enquanto leitores, nas formas como antropofagizam os textos alheios.

“A CASA DE IRENE”, UM MISTÉRIO BRANCO, UMA PEDRA ANGULAR

O uruguaio Felisberto Hernández (1902-1964) foi pianista, compositor e escritor. Não conseguiu, em vida, o reconhecimento devido do valor de sua produção; mas tem alcançado, nas últimas décadas, novo fôlego de leitores, leigos e especializados, que têm se debruçado sobre sua obra. Em 1929, brindou-nos com *Libro sin tapas*, conjunto de nove narrativas curtas, via de regra estruturadas em fragmentos, numerados em algarismos romanos, alguns deles com prólogos, outros com epílogos; outros, ainda, com ambos. Em geral, narrativas bastante breves, de poucas páginas, entre as quais encontramos “La casa de Irene”.

Esse texto parece servir como pedra angular para todos os demais, já que a forma como Hernández constrói sua Irene ecoa e parece servir de mote aos contos de Silvina Ocampo e de Julio Cortázar. Vejamos, portanto, uma visão geral dessa narrativa e, em particular, da forma como o autor estrutura e caracteriza a personagem que nos interessa. Tal procedimento será fundamental para traçar articulações posteriores, já que, segundo Bakhtin,

a relação arquitetonicamente estável e dinamicamente viva do autor com a personagem deve ser compreendida tanto em seu funcionamento geral e de princípio quanto nas peculiaridades individuais de que ela se reveste nesse ou naquele autor, nessa ou naquela obra. (BAKHTIN, 2018, p. 3)

É, pois, a partir do que Bakhtin chama de “vias e tipos de individuação” da personagem que poderemos apontar relações de contiguidade entre os autores rio-plateenses, reconhecendo, como também antecipa Bakhtin, que cada autor “em resposta total à personagem tem um caráter criador, produtivo e de princípio” (BAKHTIN, 2018, p. 4), como não poderia ser diferente.

No que concerne à sua estrutura, “La casa de Irene» se subdivide em sete trechos de poucos parágrafos e sua extensão alcança não mais que quatro páginas. A narrativa apresenta momentos de interação de um narrador anônimo de primeira pessoa com uma personagem de nome Irene. A caracterização dessa personagem se dá pela forma física e por sua conduta, mais especialmente pela forma como interage com objetos ao seu redor, componentes de sua casa. O enredo gira ao redor justamente dos momentos de contato entre o protagonista anônimo e a casa de Irene e sua dona. São determinantes, pois, a existência da personagem e de sua moradia para compreensão do conto.

Chamam atenção, particularmente, dois elementos nas estratégias de escrita do conto. O primeiro deles é a gradação de informações expostas, como primeira frase ou conjunto de frases de cada parte do texto, em que o narrador projeta elementos que caracterizam a forma de interação com Irene, conferindo maior

ou menor ênfase a dito contato. O segundo é a forma como a personagem tem sua caracterização alterada pela percepção do narrador em cada parte do conto. Observemos, inicialmente, o que o autor nos propõe textualmente como frases de abertura de cada uma das partes, numeradas conforme aparecem no texto e, depois, como cada uma das partes propõe uma espécie de revolução na caracterização de Irene.

I - “Hoy fui a la casa de una joven que se llama Irene. Cuando la visita terminó me encontré con una nueva calidad de misterio.” (p. 63);

II - “Hoy volví a la casa de la joven que se llama Irene. Estaba tocando el piano” (p. 63);

III - “Hoy he vuelto a la casa de Irene porque hace un día lindo. Me parece que Irene me ama; que a ella también le parece que yo la amo y que sufre porque no se lo digo” (p. 64);

IV - “Hoy encontré a Irene en el mismo lugar de su jardín. Pero esta vez me esperaba” (p. 65);

V - “Hoy le he tomado las manos a Irene. No puedo pensar en otra cosa que en ese momento” (p. 65);

VI - “Anoche no pude dormir: seguía pensando en lo ocurrido. Después que pasó muchísimo rato de haberme acostado y de pensar sobre el asunto, hacía un gran esfuerzo por acordarme de algunas cosas. (p.66);

VII - “Hace muchos días que no escribo. Con Irene me fue bien. Pero entonces, poco a poco, fue desapareciendo el misterio blanco”. (HERNÁNDEZ, 2019, p. 64-66)

O conto inicia com o anúncio fatídico da visita à casa de Irene, sem considerações sobre contextos e motivações para tal.

Irene, para o narrador, seria alguém “simpácticamente normal: es muy sana, franca y expresiva”, além de previsível em ações e palavras. No entanto, paralelo à sua previsibilidade, encontra-se a “espontaneidade” do “mistério branco”, que o autor parece querer relacionar à forma como a personagem interage com os objetivos e revela elementos deles que são inalcançáveis para as demais pessoas perceberem sozinhas. Diz que “cuando toma en sus manos un objeto, lo hace con una espontaneidad tal, que parece que los objetos se entendieran con ella, que ella se entendiera con nosotros, pero que nosotros no nos podríamos entender directamente con los objetos” (HERNÁNDEZ, 2019, p. 63). Irene começa, então, a passar de alguém previsível a intermediadora, a alguém que decodifica objetos e propõe uma espécie de revelação dos mesmos a quem a observa, como se só ganhassem vida através de seu toque. Na parte segunda do conto, o narrador descreve em maior detalhe como Irene dá novo sentido a objetos através da relação da personagem com o piano que tocava. Aqui, no entanto, acrescenta-se uma nova capa de sentido: a presença de Irene passa a alterar também o modo como o narrador interage com os elementos a seu redor. Então: “todas las composiciones que yo tocaba me parecían nuevas: tenían un colorido, una emoción y hasta un ritmo distinto” (HERNÁNDEZ, 2019, p. 64).

A terceira parte do conto traz nova revelação e possivelmente apresenta o que talvez seja o “mistério branco”: aquilo que constitui o interesse e a atração do narrador por Irene, que ele nomeia como amor e que decide não expressar, por não poder “romper la inercia de este estado de cosas” e ademais porque “ella es muy interesante sufriendo, y es también interesante esperar a

ver qué pasa, y cómo será” (HERNÁNDEZ, 2019, p. 64). O narrador protagonista opta por executar um papel de espectador, apesar de estar presente nas cenas narradas. Um trecho, em especial, respalda esse ponto de vista. Ao descrever uma cadeira na qual Irene sentara como de “fuerte personalidad”, observa outra, de iguais características, mas que se parecia com ele próprio:

La silla que tomó para tocar era igual de forma a la que había visto antes pero parecía que de espíritu era distinta: esta tenía que ver conmigo. Al mismo tiempo que sujetaba a Irene, aprovechaba el momento en que ella se inclinaba un poco sobre el piano y con el respaldo libre me miraba de reojo. (HERNÁNDEZ, 2019, p. 64)

A cadeira que se parecia ao narrador era aquela que participava da ação enquanto não podia evitar mas que, à primeira oportunidade, observava outro elemento. Atuava, portanto, de formas passivas, como circunstante, testemunha, examinador.

O quarto momento do conto dá espaço à outra reflexão sobre como Irene confere nova cor e força aos elementos que a cercam. Sem sua presença, o narrador tem uma percepção diferente de quando entra Irene no cenário, dando a tal ponto vida aos objetos que o narrador chega a descrevê-los com características antropomorfas, a exemplo de um conjunto de cadeiras que, segundo ele, “se reían de mí” (dele). À quinta parte do conto cabe uma mudança inesperada na postura do protagonista, que toma as mãos a Irene e a beija, como que por impulso. Toda a cena parece inexplicável para o narrador, que confessa: “no me explico cómo cambié tan pronto e inesperadamente yo mismo; cómo se me ocurrió idea de las manos y la realicé; cómo en vez de seguir

recibiendo la impresión de todas las cosas, yo realicé una impresión como que para que la recibieran los demás” (HERNÁNDEZ, 2019, p. 65). É como se a presença de Irene conferisse também ao narrador, como o fazia aos objetos, novo fulgor, ritmo e cor.

A sexta e sétima partes da narrativa operam uma espécie de desmistificação de tudo que havia sido construído antes, até o desaparecimento do “mistério branco” e a proposta de uma hesitação sobre se o que fora narrado ocorrera na «realidade» do conto ou se tudo teria sido um sonho do narrador, característica típica da forma de narrar de Felisberto Hernández e de uma larga corrente de autores vinculados ao fantástico latino-americano e que, conforme teoriza Rosalba Campra (2008), operam as vinculações ao modo fantástico de narrar através do trabalho com a linguagem. O autor parece lançar a pedra fundamental para a repetição de Irenes que veremos a seguir, todas elas vinculadas, de alguma maneira mais ou menos evidente, a esta primeira. Italo Calvino (s/d) diria que a escrita de Hernández não se parece a ninguém. Isso não nega, no entanto, que outros queiram parecer-se a ele, inspirar-se nele, ou com ele estabelecer diálogos.

Segundo Bakhtin, “é mais fácil criar sem responder pela vida e mais fácil viver sem contar com a arte. Arte e vida não são a mesma coisa, mas devem tornar-se algo singular em mim, na unidade da minha responsabilidade” (BAKHTIN, 2011, p. XXXIV). Travar a batalha por estabelecer os paralelismos entre personagens tem a ver, em variadas medidas, com a responsabilidade da busca pelos sentidos potencialmente (inter)dependentes da percepção dos autores como leitores. Também remonta à assertiva bahktiniana de que, muito embora se possa deixar de lado o caráter histórico

durante a análise de obras literárias, “cada questão teórica deve forçosamente receber uma orientação história” (BAKHTIN, 2011, p. 195). Dessa forma, as análises intrínsecas de personagens aqui empreendidas tomarão “cada elemento da estrutura artística como ponto de vista da refração de forças sociais vivas” (BAKHTIN, 2011, p. 195). Tais forças sociais, em alguma de suas instâncias, retomam as relações intertextuais, polifônicas, que textos e autores de tradições literárias contíguas acabam por compor entre si.

UMA IRENE QUE TOMA A VOZ

Publicado originalmente na revista *Sur* em 1944, “Autobiografia de Irene” integrou uma publicação homônima em 1948. Sua autora, Silvina Ocampo (1903-1993), é hoje uma das que ganhou novo reconhecimento nas últimas décadas e tem suscitado novo fôlego de trabalhos acadêmicos e de leitores no Brasil, apesar das ainda poucas traduções de seus textos que encontramos em idioma português. Vinculada à literatura fantástica, dificilmente sua produção se circunscrevia à ela, tendo escrito também de forma exemplar uma vasta produção poética e um romance em coautoria com Adolfo Bioy Casares, além de ter organizado algumas antologias, entre elas uma de literatura fantástica, em parceria com Jorge Luis Borges e com Bioy.

Segundo Bakhtin, “a luta do artista por uma imagem definida da personagem é, em um grau considerável, uma luta dele consigo mesmo” (BAKHTIN, 2018, p. 5) e isso parece se refletir na produção de Ocampo. Seus textos narrativos são marcados pela forte presença da morte e da infância, além da representação de um feminino pouco convencional à época em que escreveu.

Aliás, “pouco convencional” parece ser uma característica comum a praticamente todos os temas abordados pela autora. Quando pensamos, por exemplo, na temática da infância, identificamos um número relevante de crianças assassinas ou assassinadas, perversas, violentas. A morte, por sua vez, é muitas vezes apresentada como algo pelo que se anseia ou que simplesmente não surpreende. Em outros momentos, as reações subsequentes às circunstâncias em torno da morte é que se veem subvertidas por Silvina. O universo feminino é outro dos campos que tem seus limites expandidos pela autora, pois aparecem mulheres com condutas transgressoras à época de publicação como, por exemplo, com aversão à maternidade.

Em “Autobiografia de Irene”, Silvina Ocampo joga com a ideia de gênero discursivo e subverte a noção mais básica da autobiografia, pois trata-se de um texto escrito em primeira pessoa por alguém que, ao que parece, não é a protagonista da autobiografia, Irene Andrade, mas alguém que esta conheceu quando esperava pela morte. Mais que isso: a autobiografia está incluída num volume de contos, o que por si só promove uma espécie de estranhamento. Embora esse seja um tema deveras curioso, interessa-nos aqui refletir particularmente sobre as características básicas de composição da personagem que dá nome ao conto/autobiografia e a este trabalho.

Irene Andrade é uma jovem de vinte e cinco anos que espera ansiosamente pela morte. “Pálida, [...] pero sana” (OCAMPO, 2008, p. 127), era a filha mais velha dos quatro filhos de um casal argentino que apresenta, desde a infância, a inusual habilidade de conhecer fatos que ocorrerão no futuro, retomando o rastro da

Irene grega. Esse é, inclusive, um dos principais mecanismos de escrita do conto: a narradora em primeira pessoa relata algo que havia imaginado para em seguida contar como se deu o posterior e fatídico aparecimento daquele elemento (animal, objeto, fato, pessoa) na realidade que vivia. Anseia pela morte porque deseja poder recordar o passado ao invés de “recordar el porvenir”⁴ e acredita que a morte é a única maneira de desvincular-se dessa característica fatalística de seu pensamento e poder, finalmente, ter recordações como qualquer outra pessoa teria. Em um dos parágrafos iniciais do texto, encontramos o excerto abaixo:

La improbable persona que lea estas páginas se preguntará para quién narro esta historia. Tal vez el temor de no morir me obligue a hacerlo. Tal vez sea para mí que la escribo: para volver a leerla, si por alguna maldición siguiera viviendo. Necesito un testimonio. Me aflige sólo el temor de no morir. En realidad pienso que lo único triste de la muerte, en la idea de la muerte, es saber que no podrá ser recordada por la persona que ha muerto, sino, únicamente, y tristemente, por los que la vieron morir. (OCAMPO, 2018, p. 128)

Apesar de desejar a morte para poder finalmente libertar-se de sua condição, a narradora julga triste que a pessoa que morre seja, supõe-se, incapaz de recordar a si mesma. Irene queria mais que tudo ser capaz de criar recordações, de acessar plenamente a memória. Seu pensamento, no entanto, “ocupado em adivinar el futuro, tan lleno de imágenes, no podía demorarse en el pasado” (OCAMPO, 2018, p. 138).

4 Cabe aqui mencionar a interessante interrelação entre a expressão (“recordar el porvenir”) e o título de obra publicada posteriormente por Elena Garro (*Los recuerdos del porvenir*, 1963), que possui articulações biográficas mais ou menos transversais com Ocampo, através do vínculo com Bioy Casares.

A família e a infância são fundamentais para a composição da personagem principal. Aparecem no texto reiteradas descrições de parentes da protagonista, especialmente os pais, e de muitos momentos da infância. A narradora admite: “hubiera podido ser feliz; lo fui hasta los quince años” (OCAMPO, 2018, p. 135). A morte do pai, antecipada por Irene (“cuando murió yo tenía preparado, desde hacía tres meses, el vestido de luto”), foi um dos motivos pelos quais a felicidade foi interrompida. Dele havia herdado “la seriedad, la flexibilidad admirada de mi pelo, la bondad natural del corazón y la paciencia – esa paciencia que parecía casi un defecto, una sordera o un vicio” (OCAMPO, 2018, p. 129).

Críteriosa e calada, Irene se julgava a mais estudiosa dos irmãos. De poucos amigos, “su compañera favorita era la soledad” (OCAMPO, 2018, p. 134). A morte do pai, pela qual acabou sendo culpabilizada, foi determinante para que abandonasse os “projetos de ser feliz” que possuía. Aos poucos, internalizou a culpa por tudo que acontecia e tentava, em vão, eliminar coisas ruins de seus pensamentos: “era responsable de todo lo que sucedía. Trataba de eludir las imágenes de las sequías, de las inundaciones, de la pobreza, de las enfermedades de la gente de mi casa y de mis conocidos” (2018, p. 137). Irene acumulava melancolias. Viveu um relacionamento amoroso cujo final já conhecia. “Alejada de Gabriel, comprendí milagrosamente que sólo la muerte me haría recuperar su recuerdo” (2018, p. 144).

A Irene criada por Silvina Ocampo é uma personagem cuja densidade merece um estudo à parte. O desdobramento do sujeito que uma autobiografia escrita em primeira pessoa por um autor diferente daquele da vida retratada no texto tem implicações que

escapam dos limites deste trabalho e que merecem nova visita. Em resumo, no entanto, é possível perceber que a personagem aqui retratada ganha um maior protagonismo, por ser a suposta narradora do conto em questão, diferentemente do que ocorre nos outros textos analisados neste estudo. Para além disso, vale notar a recorrente importância da casa e seus elementos tanto no conto de Hernández como no de Ocampo, além de ambos apresentarem uma relação desta personagem com alguma sorte de elemento insólito ou fantástico: uma é adivinha, a outra, traduz objetos e lhes confere outra vida. Tudo isso concorre para reafirmar o que propõe Bakhtin, quando assegura que

o autor-criador nos ajuda a compreender também o autor-pessoa, e já depois suas declarações sobre sua obra ganharão significado elucidativo e complementar. As personagens criadas se desligam do processo que as criou e começam a levar uma vida autônoma no mundo, e de igual maneira o mesmo se dá com o seu real criador-autor. (BAKHTIN, 2018, p. 6)

Mais ou menos tênue em alguns elementos, bastante robusta em outros, a comparação entre os contos de Hernández e Ocampo apontam para uma possível articulação direta, fruto de leitura realizada pela segunda, do *Libro sin tapas*, do primeiro.

DUAS IRENES DE CORTÁZAR

Para Bakhtin, um autor e os personagens que cria são “elementos correlativos do todo artístico da obra” (2018, p. 10). O autor, enquanto “consciência criadora”,

não só enxerga e conhece tudo o que cada personagem em particular e todas as personagens

juntas enxergam e como conhecem, como enxerga e conhece mais que elas, e ademais enxerga e conhece algo que por princípio é inacessível a elas, e nesse *excedente* de visão e conhecimento do autor, sempre determinado e estável em relação a cada personagem, é que se encontram todos os elementos do acabamento do todo, quer das personagens, quer do acontecimento conjunto de suas vidas, isto é, do todo da obra (BAKHTIN, 2018, p. 11, grifo do autor)

A partir da consciência criadora e da condução, numa instância preliminar, onisciente do autor, também implementa-se uma ética cognoscente às personagens: “de fato, a personagem vive de modo cognitivo e ético, seu ato se orienta em um acontecimento aberto e ético da vida ou no mundo dado do conhecimento; o autor guia a personagem e sua orientação ético-cognitiva no mundo essencialmente acabado da existência” (BAKHTIN, 2018, p. 10).

É a partir de uma consciência criadora que imputa ética cognoscente às suas Irenes que Julio Cortázar (1914-1984) segue em filigrana o fio abandonado por Hernández e carregado por Ocampo. Cortázar é um dos autores mais representativos da literatura ocidental do século XX, tendo deixado marcas em várias gerações e conquistado ainda hoje grande número de leitores. Argentino nascido em Bruxelas, tem uma profícua produção poética e narrativa, entre as quais encontramos os dois emblemáticos contos a que recorreremos neste trabalho: “Casa tomada” (1951) e “Todos los fuegos el fuego” (1966). Relações de intertextualidade na produção cortazariana foram já estudadas e corroboram o que aqui apresentamos (MORILLAS, 1980; SAÍTTA, 2014; MACÍAS, 2016).

O primeiro dos contos cortazarianos a considerar aqui é “Casa tomada”, publicado inicialmente em 1946 e depois em 1951 no livro *Bestiario*. O enredo, já bastante difundido, traz um “matrimonio de hermanos”, o narrador e Irene, sua irmã, ambos na faixa dos quarenta anos, que vivem sós numa casa herdada da família. Habitados à rotina, presos à ela, cumprem ciclos repetitivos de afazeres domésticos e atividades de ócio (a leitura, para ele; o tricô, para ela) que preenchem seus dias. Repentinamente, vêem essa rotina alterada por terem parte da casa tomada não se sabe pelo quê. Pouco a pouco, perdem os espaços que lhes pertenciam, até se verem na porta de entrada, impossibilitados de reaver a casa.

A personagem Irene aparece caracterizada muitas vezes em complementariedade ao irmão, narrador protagonista. Boa parte do relato, inclusive, está narrado em primeira pessoa do plural, pois o narrador comenta os elementos que uniam o casal de irmãos. Segundo suas palavras,

Irene era una chica nacida para no molestar a nadie. Aparte de su actividad matinal se pasaba el resto del día tejiendo en el sofá de su dormitorio. No sé por qué tejía tanto, yo creo que las mujeres tejen cuando han encontrado en esa labor el gran pretexto para no hacer nada. Irene no era así, tejía cosas siempre necesarias. (CORTÁZAR, 2018, p. 113-114)

Para o narrador, a presença de Irene é fundamental e muitas das escolhas que faz se baseiam na tentativa de prover ou manter a felicidade da irmã. Ele chega a colocar-se como elemento menos importante do relato (“pero es de la casa que me interesa hablar, de la casa y de Irene, porque yo no tengo importancia”). Quando perdem a primeira parte do imóvel, o narrador perde o acesso a

seu passatempo, os livros. No entanto, por perceber que a irmã parecia mais contente, busca outra coisa para fazer:

Irene estaba contenta porque le quedaba más tiempo para tejer. Yo andaba un poco perdido a causa de los libros, pero por no afligir a mi hermana me puse a revisar la colección de estampillas de papá, y eso me sirvió para matar el tiempo. Nos divertíamos mucho, cada uno en sus cosas, casi siempre reunidos en el dormitorio de Irene que era más cómodo. (CORTÁZAR, 2018, p. 117)

Espanta ao narrador o gosto por tecer de Irene: “a Irene solamente entretenía el tejido, mostraba una destreza maravillosa. [...] Era hermoso” (CORTÁZAR, 2018, p. 114). Ela tinha os olhos graves e cansados e o narrador não sabe explicar porque não se havia casado (“Irene rechazó dos pretendientes sin mayor motivo”).

Para além dos elementos que definem o enredo e lhe conferem as características que compõem o modo fantástico de Cortázar, a descrição da dinâmica do cotidiano dos irmãos e o recurso à descrição de Irene é o que compõe todo o conto, sendo essa personagem, portanto, fundamental para a narrativa como um todo.

Várias são as interseções entre “La casa de Irene” e “Casa tomada”, muito embora Cortázar jamais tenha chegado a reconhecer a influência de Felisberto Hernández, conforme apresenta Cláudia Macías em artigo sobre o tema, ao trazer relato do autor argentino:

Se me ha preguntado por una posible influencia de Onetti, Felisberto Hernández y Marechal. Los dos primeros me agarraron ya grandecito, y en vez de influencia hubo más bien rejunta tácita, ninguna necesidad de conocerse, demasiado para

saber cuáles eran los cafés y los tangos preferidos.
(CORTÁZAR apud MACÍAS, 2016, p. 37)

As coincidências (algumas delas também verificadas por Macías⁵), no entanto, são inquietantes em ambos os contos: o protagonismo da casa, seja ao longo do relato, seja a partir do próprio título, e o interesse do narrador por ela; o protagonismo dos objetos, como que humanizados; os narradores anônimos, masculinos, que descrevem a natureza peculiar da Irene que lhes corresponde e reforçam textualmente que ela é quem importa, em detrimento de si mesmo; a identificação de apenas dois personagens humanos nos contos (Irene e o narrador anônimo); a naturalização de elementos insólitos que ocorrem vinculados à casa; o interesse demonstrado pelos narradores pelas mãos de Irene, que tecem ou tocam ao piano, conforme cada conto.

Num segundo relato articulador de intertextualidades, em “Todos los fuegos el fuego” Cortázar nos brinda uma narrativa em que se encontram duas histórias distintas, separadas por tempo e espaço e unidas pelo fogo e pela (suspeita de) infidelidade. Pela dimensão que este trabalho impõe, os comentários feitos aqui centrar-se-ão exclusivamente no eixo narrativo em que encontramos Irene: Império Romano, em meio a um torneio de gladiadores. Nesse conto, existem seis personagens fundamentais: o procônsul; Irene, sua esposa; Licas e Urania, casal de serventes do procônsul; Marco, um gladiador por quem o procônsul julga que a esposa devota sentimentos; e seu oponente, um reciário núbio.

5 Para uma possível cronologia de eventuais leituras de Hernández por Cortázar, vale a pena consultar o já citado artigo em que Cláudia Macías especula a respeito do tema.

O enredo desse eixo do conto é justamente baseado no ciúme de Irene que sente o procônsul, bem como no objetivo de vingança. Por suspeitar que existe interesse da esposa por Marco, o procônsul organiza uma luta em que o gladiador deverá ter como oponente “a gigantesca silhueta do reciário núbio”, ao que parece, irmão de outro gladiador morto por Marco em Marselha. O narrador, em terceira pessoa, transita entre os pensamentos das personagens e a sucessão de fatos que dinamizam a interação entre elas. Dois espaços são fundamentais: a arena, onde se encontra Marco e o reciário núbio; e o camarote onde ficam as demais personagens, inclusive Irene.

A relação do procônsul e Irene parece marcada pela indiferença desta em relação ao marido que, por sua vez, parece ressentir-se da forma como é tratado. “Centinela de su sonrisa”, caracterizam Irene a necessidade de suportar “los caprichos del amo” e a vontade de por um fim na vida dele, como é possível perceber no seguinte trecho: “el veneno’, se dice Irene, ‘alguna vez encontraré el veneno, pero ahora acéptale la copa de vino, sé la más fuerte, espera tu hora” (CORTÁZAR, 2018, p. 819).

O narrador dá pistas do tipo de relação que une o gladiador e a esposa do procônsul e que parece constituir-se e limitar-se à troca de olhares. Em um dado momento, descreve a entrada de Marco na arena da seguinte forma: “su obligaciones mirar el palco imperial, hacer el saludo de siempre. Sabe que debe hacerlo y que verá a la mujer del procónsul y al procónsul, y que quizá la mujer le sonreirá como en los últimos juegos” (CORTÁZAR, 2018, p. 814). Mais adiante, ainda, “quizá la mujer del procónsul no le sonría esta tarde” (2018, p. 815).

Antes de oír las palabras que seguirán, Irene sabe que el procónsul doblará la apuesta a favor del nubio, y que después la mirará amablemente y ordenará que le sirvan vino helado. Y ella beberá el vino y comentará con Urania la estatura y la ferocidad del reciario nubio; *cada movimiento está previsto aunque se lo ignore en sí mismo*, aunque puedan faltar la copa de vino o el gesto de la boca de Urania mientras admira el torso del gigante. Entonces Licas, experto en incontables fastos de circo, les hará notar que el yelmo del nubio ha rozado las púas de la reja de las fieras, alzadas a dos metros del suelo, y alabará la soltura con que ordena sobre el brazo izquierdo las escamas de la red. *Como siempre*, como desde una ya lejana noche nupcial, *Irene se repliega al límite más hondo de sí misma mientras por fuera condesciende y sonríe y hasta goza*; en esa profundidad libre y estéril siente el signo de muerte que el procónsul ha disimulado en una alegre sorpresa pública, el signo que solo ella y quizá Marco pueden comprender, pero Marco no comprenderá, torvo y silencioso y máquina, y su cuerpo que ella ha deseado en otra tarde de circo (y eso lo ha adivinado el procónsul, sin necesidad de sus magos lo ha adivinado como siempre, desde el primer instante) va a pagar el precio de la mera imaginación, de una doble mirada inútil sobre el cadáver, de un tracio diestramente muerto de un tajo en la garganta. (CORTÁZAR, 2018, p. 815-816, grifos meus)

Irene entende-se presa a um destino inevitável, cujos elementos pode prever ao detalhe: cada movimento está previsto. Esse contexto une a personagem à Irene de Silvina Ocampo, pela inevitabilidade do porvir e sensação de que poderia prever o que acontecerá. O narrador dá espaço não apenas ao pensamento da esposa, mas também ao que o procônsul acredita que ela pensaria e sentiria.

El procónsul mira atentamente el muslo lacerado, la sangre que se pierde en la greba dorada; *piensa casi con lástima que a Irene le hubiera gustado acariciar ese muslo, buscar su presión y su calor, gimiendo como sabe gemir cuando él la estrecha para hacerle daño. Se lo dirá esa misma noche y será interesante estudiar el rostro de Irene buscando el punto débil de su máscara perfecta, que fingirá indiferencia hasta el final como ahora finge un interés civil en la lucha que hace aullar de entusiasmo a una plebe bruscamente excitada por la inminencia del fin.* (CORTÁZAR, 2018, p. 821, grifos meus)

Aqui temos a voz narrativa de um personagem masculino que analisa, interpreta e, no limite, fala sobre uma Irene, como ocorre no conto de Hernández e em “Casa tomada”.

Aos poucos a narrativa dá contorno ao ódio que Irene sente pelo procônsul e a como o tem em baixíssima estima. O que parece dar-lhe forças é a imagem do marido morto, que aparece reiteradas vezes no conto, fazendo estabelecer uma relação vital de Irene com a ideia de morte, que também podemos ver no texto de Silvina Ocampo:

Irene ve moverse el brazo de Marco, un lento movimiento inútil como si quisiera arrancarse el tridente hundido en los riñones. *Imagina al procónsul desnudo en la arena, con el mismo tridente clavado hasta el asta.* Pero el procónsul no movería el brazo con esa dignidad última; chillaría pateando como una liebre, pediría perdón a un público indignado. Aceptando la mano que le tiende su marido para ayudarlo a levantarse, asiente una vez más; el brazo ha dejado de moverse, *lo único que queda por hacer es sonreír, refugiarse en la inteligencia.* (CORTÁZAR, 2018, p. 823, grifos meus)

A inescapabilidade do próprio destino, aliada à angústia melancólica dessa percepção, também unem a Irene de “Todos dos fuegos...” à de Ocampo.

No parágrafo final, antes do desfecho, aindalemos: “un día Irene encontrará la manera de que también él olvide para siempre, y que la gente lo crea simplemente muerto” (CORTÁZAR, 2018, p. 824). No entanto, essa predição não parece realizar-se da forma como anuncia o narrador, pois todas as personagens acabam encontrando o inevitável destino de todos os fogos o fogo.

Uma vez mais, temos em Cortázar uma personagem de nome Irene que é determinante para o enredo e que confere a ele mais capas de sentido e, portanto, de complexidade. Segundo Bakhtin, “para empregar uma fonte é necessário que se compreenda a sua estrutura criativa” (2018, p. 9). Ao resgatar tantos elementos das personagens elaboradas por Hernández e Ocampo, Cortázar demonstra uma compreensão totalizadora dos seus trejeitos mais fundamentais, aos quais soma sua consciência criadora na constituição de personagens totalmente independentes que, ainda assim, articulam-se tão estreitamente àqueles que parecem ter lhes dado origem, muito embora essa afirmação esteja fadada a ser para sempre apenas especulativa.

À GUIA DE CONCLUSÃO

A leitura das quatro narrativas comentadas neste trabalho dá espaço a alguns interrogamentos sobre cruzamentos intertextuais, motivados ou não, mais ou menos explícitos, que podem ter entre si os contos de Felisberto Hernández, Silvina Ocampo e Julio Cortázar. A pedra fundamental dessa rede parece ser, no entanto, o texto do

autor uruguaio. A relevância que concede à Irene e a forma como ambienta o mistério que ela é capaz de desvelar; a nova impressão que só ela é capaz de dar ou perceber das coisas, parece repetir-se, em distintos matizes, nos textos de Ocampo e de Cortázar.

Ocampo parece repetir de Hernández a importância da casa de Irene e dos objetos que a compõem. Em “Autobiografía de Irene”, muitos são os elementos da casa da família que a moça descreve. É interessante notar o valor dado, por exemplo, ao jardim, pois ele constitui nas duas peças literárias um ambiente que ocupa lugar de protagonismo no relato. Silvina parece ter dado uma descrição mais detalhada e específica do “misterio blanco” que constituía a primeira Irene, imprimindo nessa personagem sua interpretação do enigma que ela encerrava no conto do autor uruguaio, dando a ela, inclusive, maior protagonismo através da voz de narradora.

Entre Cortázar e Ocampo também é possível observar pontos de inflexão. Tomemos como exemplo os trechos transcritos nas epígrafes a este trabalho. Cortázar escreve que “Irene no sabe lo que va a seguir y a la vez es como si lo supiera”(CORTÁZAR, 2018). Ora, a Irene de Ocampo sabia de fato. Era essa sua característica definidora e seu maior problema. Em outra linha de aproximações, a autora escreve que o tempo é inexorável para os que esperam e a Irene de “Todos los fuegos el fuego” (OCAMPO, 2008) vive de esperas: a da morte do marido, a do fim da luta.

É, no entanto, entre Felisberto Hernández e Julio Cortázar que encontramos maiores pontos de entrecruzamento. Para além dos dois narradores masculinos, os títulos de dois dos contos exprimem aproximações. No primeiro, temos a casa de Irene e no segundo,

a casa tomada. Em ambos, o elemento casa é apresentado com bastante relevo. Também vale notar como as irenes desses dois contos especificamente são fundamentais para a manutenção e fôlego dos elementos do ambiente. As duas casas parecem apresentar, ainda, algum vínculo com a performatividade do insólito em cada um dos textos. A Irene de Felisberto apresenta uma espécie de contiguidade com sua casa e os objetos que a compõem; a casa tomada de Cortázar é em si mesma um mistério não revelado. Por último, os narradores dão ênfase ao elemento casa textualmente. As frases de abertura de cada parte de “La casa de Irene” traz esse substantivo e é sempre aí que se dá a interação do protagonista com a personagem dona da casa. Em “Casa tomada”, o narrador admite que é da casa que lhe interessa falar; da casa e de Irene. Ora, é justamente isso que o narrador de Felisberto faz em seu conto. Ambos os narradores são, inclusive, masculinos, anônimos e em primeira pessoa.

Ainda que nunca possamos trazer com efetivo valor de verdade como se deu a escrita e reescrita de cada um desses textos que apresentamos e de como se efetivou a leitura que os autores realizavam entre si de seus textos, fica patente que o elemento intertextual que apresentam vai além da mera coincidência e merece uma investigação mais vertical sobre os pontos que podem aproximar e traçar afastamentos entre cada um deles. Cortázar, no entanto, parece ser o autor que mais lucidamente maneja e entrecruzou as informações sobre as personagens de nome Irene, articulando sua consciência criadora à de Silvina Ocampo e à de Felisberto Hernández.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Gêneros do Discurso*. Estéticas da Criação Verbal. Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.
- CALVINO, Italo. *Felisberto Hernández, un escritor distinto*. s/d., online. Disponível em: <https://www.literatura.us/hernandez/index.html>. Acesso em: 15 maio 2020
- CAMPRA, Rosalba. *Territorios de la ficción: lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento, 2008.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio; GOMES, Paulo Emílio Salles; PRADO, Décio de Almeida e ROSENFELD, Anatol. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2018.
- CASARES, Adolfo Bioy. *Plan de evasión*. Barcelona: Plaza & Janés, 1994.
- CORTÁZAR, Julio. *Cuentos completos 1 (1945-1966)*. Barcelona: Debolsillo, 2018.
- FOUCAULT, Michel. De espaços outros. *Revista de Estudos Avançados*. São Paulo: IEA-USP, v. 27, n. 79, 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/z6cfdQBcxskMtMXDHPqT4G/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 13 nov. 2020.
- HERNÁNDEZ, Felisberto. *Narrativa reunida*. Barcelona: Alfaguara, 2019.
- HESIODO. *Teogonia*. A origem dos deuses. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- MACÍAS, Claudia. La influencia de Felisberto Hernández en los cuentos de Julio Cortázar. *Rev. Let.* São Paulo: Unesp, v. 56, n. 1, p. 31-51, jan./jun., 2016.
- MORILLAS, E. Julio Cortázar/Felisberto Hernández: la pipa de yeso y las pompas de jabón. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, n. 364-366, p. 139-145, 1980.
- OCAMPO, Silvina. *Autobiografía de Irene*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2008.
- SAÍTTA, S. Julio Cortázar, lector de literatura argentina. *Badebec*. Rosario: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, v. 4, n. 7, p. 380-392, 2014.

06

**BORGES COMO PERSONAGEM DE BORGES:
A IMAGEM DO AUTOR EM “O OUTRO”
E “25 DE AGOSTO DE 1983”¹**

Vinícius Santos Loureiro

*Recebido em 30 set 2023.**Aprovado em 25 fev 2024.***Vinícius Santos Loureiro**

Doutorando em Literaturas Hispano-americanas pelo Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Mestre em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.

E-mail: loureiro.vn@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5639914117694209>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9329-898X>.

Resumo: O presente artigo se pretende a uma análise da imagem de autor atribuída a Jorge Luis Borges, um dos mais importantes escritores argentinos do século XX, conforme é percebida em sua obra ficcional. Em seus contos, Borges corriqueiramente projeta representações que, para além de coincidirem com seu nome, replicam aspectos biográficos de forma aberta, compondo uma literatura que, à medida que toma a literatura e suas formas como tema de relatos insólitos, se converte em uma ficção centrada a partir da experiência de se estar diante do texto literário, seja por meio da leitura ou da escrita. Dessa forma, uma série de contos do autor repensa as nuances

1 Título em língua estrangeira: “Borges as Borges’ character: the author’s image in ‘The Other’ and ‘August 25, 1983’.

dessa dinâmica, especialmente no que tange a relação por vezes conflitante entre a dimensão íntima de relação com a literatura e a dimensão pública e cultural, em um contexto em que o sujeito performa, em certa medida, sob uma máscara autoral. Assim, o artigo que se segue toma como objeto os contos de Borges, com ênfase em “O outro” e “25 de agosto de 1983”, a fim de discutir como esse conflito pode ser representado em um recorte que tange a literatura fantástica e os relatos autobiográficos.

Palavras-chave: Fantástico. Duplo. Autor. Literatura latino-americana. Conto. Biografia.

Abstract: This article aims to analyze the author image attributed to Jorge Luis Borges, one of the most important Argentine writers of the twentieth century, as perceived in his fictional work. In his short stories, Borges routinely projects representations that, in addition to coinciding with his name, replicate biographical aspects in an open way, composing a literature that, as it takes literature and its forms as the subject of uncanny stories, becomes a fiction centered on the experience of being before the literary text, either through reading or writing. Thus, a series of short stories by the author rethinks the nuances of this dynamic, especially with regard to the sometimes conflicting relationship between the intimate dimension of relationship with literature and the public and cultural dimension, in a context in which the subject performs, to some extent, under an authorial mask. Thus, the following article takes as its object Borges' short stories, with emphasis on “The Other” and “August 25, 1983”, in order to discuss how this conflict can be represented in an scope that refers to fantastic literature and autobiographical accounts.

Keywords: Fantastic. Double. Author. Latin American literature. Short story. Biography.

INTRODUÇÃO

No dia sete de abril de 1967, o escritor argentino Jorge Luis Borges, em sua renomada conferência a respeito da literatura fantástica, afirma que um dos temas do gênero é a figura do duplo, que vem a ser denominado de *doppelganger* ou *fetch*, sob a ideia de que “si un hombre a su doble, ese doble viene a buscarlo para llevarlo a la muerte” (BORGES, 1967, p. 17). Em um acontecimento análogo, datado do dia 25 de agosto de 1983, o mesmo Borges sobe as escadas do antigo Hotel de Las Delicias, em Adrogué, e, ao abrir a porta do quarto de número 19, encontra a si mesmo no instante de sua morte.

Ainda que apenas um dos fatos mencionados acima seja verdadeiro até onde é possível de se verificar, ambos prefiguram de forma generosa a literatura que Jorge Luis Borges legou às letras latino-americanas do século XX. Sua menção e seu fatal encontro com o duplo remetem a presença fulgurante dos espelhos em suas narrativas, o horror e a vertigem que produzem, juntamente às coincidências minuciosamente planejadas por ordenações incompreensíveis que se apresentam na forma de bibliotecas infundáveis, superposições entre ficção e realidade e uma mitologia que interpreta a história universal pela lógica de sua própria genealogia, que dramatiza a tensão entre os ingleses e argentinos de seu passado familiar.

Em muitas dessas narrativas, uma outra coincidência se faz presente de forma costumeira. Não são poucos os exemplares da ficção borgesiana nos quais o nome do narrador ou do protagonista coincide com o nome do autor da obra; em outros casos, a ausência

dessa correspondência é recompensada por um tipo específico de personagem: o homem de letras, o cego, o sujeito entre a alta cultura e a demonstração de força, o *flâneur* das ruas de Buenos Aires, todos acabam por remeter de volta à imagem que se construiu ao redor de Borges.

Por outro lado, essa coincidência também diz respeito a algo como uma cisão entre esse autor e a imagem pública por meio da qual ele entra nos anais da instituição literária. O texto que melhor dramatiza essa questão é “Borges e eu”, publicado em 1960 em *O fazedor*. Aqui, Borges repete o hábito de inscrever seu nome em meio à ficção, mas o faz de modo inverso, visto que o próprio título adianta que, neste momento, o nome de Borges corresponde não à voz da breve narrativa, mas a um outro que se localiza no canto diametralmente oposto dessa dinâmica cênica. O autor inicia o texto por meio de uma sentença categórica que, para além de encenar de forma imediata e inegável a oposição entre o Borges-civil e o Borges-autor, determina que é a este outro a quem “sucodem as coisas” (BORGES, 2021, p. 54). Essa postulação coloca o outro como o centro das atenções, como aquele que adquire o protagonismo dessa vida que ambos parecem de antemão compartilhar, um indício de que o Borges-autor goza de algum privilégio que o dispõe em uma vantagem contra o Borges-civil.

De forma análoga ao narrador de “Os jardins de caminhos que se bifurcam”, que, diante da perseguição dos ingleses compreende que “tudo o que realmente acontece, acontece a mim” (BORGES, 2013, p. 81) como símbolo da convergência — que ainda ignora — de nuances históricas, familiares e literárias que o insere no labirinto de seu antepassado, cultivado por um sinófilo de nome

conveniente, o Borges que assina este relato está consciente de que a confluência e as adversidades estão projetadas sobre outro, não ele. Este outro, cuja distância está assinalada por sua presença fantasmática que se manifesta pelas correspondências ou pela inscrição de seu nome nos lugares de prestígio da imagem de autor, compartilha das mesmas preferências que o primeiro, “mas de um modo vaidoso que as transforma em atributos de um ator” (BORGES, 2021, p. 54).

Essa pontuação é fundamental para compreender que, entre todos os falseamentos que se veem na obra de Borges, essa imagem de autor é mais uma, ou ainda, senão uma máscara, uma versão irreal de um eu que existe apenas na e para a esfera pública da cultura. Borges — o que escreve — pondera que a relação entre ambos não é hostil e que a literatura que está sob seu nome é uma forma de justificar esse outro, para quem pouco a pouco vai cedendo, abrindo mão dos arrabaldes, dos espelhos e dos tigres, consciente de que o pouco que sobreviverá de si estará presente no outro. A frase com que o relato se encerra resgata todo o caráter burguesiano da peça: ao afirmar não saber “qual dos dois escreve esta página” (BORGES, 2021, p. 55), Borges restaura a ambiguidade dessa pluralidade do ser e seus duplos, que estão fatalmente sobrepostos e destinados a se confundir.

Esse jogo com o duplo, ainda que “Borges e eu” pareça por vezes remeter mais ao ensaístico que à conformação mais ou menos tradicional do conto — ou ainda, no exato lugar de ambiguidade no qual habitam muitos dos textos que compõem a literatura de Borges —, reverbera em uma série de outros escritos, embora seja possível elencar dois exemplares que, assim como este que

acaba de ser comentado, abordam de modo mais ficcional a figura do duplo sem se eximir da problemática inerente à contraposição entre a subjetividade e a figura pública do escritor.

Neste ponto, assinalo os contos “O outro” e “25 de agosto de 1983”, ambos interessados, como se notará ao longo do presente artigo, em representar o atroz encontro de um homem com seu duplo, evento que traz à superfície as particularidades de um diálogo de um homem consigo mesmo, sob a perspectiva de diferentes ordens cronológicas e espaciais. Dessa forma, o artigo se pretende a uma leitura dos dois contos como dramas da cisão da personagem do escritor na literatura de Jorge Luis Borges, refletindo a respeito de sua ocupação hesitante entre a dimensão puramente subjetiva/ íntima e a dimensão social/performativa dessa manifestação.

I

Em uma manhã de fevereiro do ano de 1969, Jorge Luis Borges está sentado em um banco em Cambridge, diante do rio Charles, quando um jovem se senta a seu lado. A voz desse jovem, que remete à recordação de um morto, é reconhecida com horror por aquele que relata o episódio. Diante de uma breve troca de palavras, o narrador compreende que está diante de seu duplo, uma versão muito mais nova dele mesmo, apenas com uma condição estranhíssima: embora a narrativa seja localizada da forma supramencionada logo nas primeiras linhas, o rapaz afirma estar sentado em um banco em Genebra, em frente ao Ródano.

O que se tem, de forma quase biográfica, é um encontro de Borges em sua velhice, já convertido em um autor de prestígio internacional, com o Borges que foi em sua juventude, mediante a

instalação da família na Suíça em 1914. Ciente da natureza insólita da cena na qual se vê inscrito, o Borges-narrador, o mais velho, se vê engajado em um diálogo no qual tenta provar ao mais novo que são, de fato, a mesma pessoa. Menciona detalhes da vida íntima de ambos a fim de provar sua identidade; logo em seguida, passa a narrar fatos futuros da vida da família e fatos históricos, que percebe de forma cíclica. O breve encontro chega ao fim no instante em que o jovem, em um estado de ânimo que se intercalou entre o desinteresse e o assombro, se retira para um suposto compromisso, o que o mais velho compreende como sendo uma confissão de que aquele momento era de alguma forma insuportável para ambos.

O episódio narrado neste conto é paralelamente inverso a outro que viria a ocorrer muitos anos depois, na fatídica noite de 25 de agosto de 1983. Na noite seguinte a seu aniversário, Borges retorna ao Hotel de Las Delicias, destino habitual de férias de sua família em Adrogué, nos arredores de Buenos Aires, e, ao chegar, toma conhecimento de que seu nome já está escrito no livro de hóspedes e que aquele que se identifica por um nome idêntico ao seu subiu ao quarto 19, o mais alto do edifício. O narrador sobe às pressas pela escada e, ao abrir a porta do aposento, vislumbra uma versão envelhecida de si mesmo deitada de costas na cama. A inversão deste conto em relação ao anterior se percebe no detalhe que, enquanto “O outro” narra o encontro de Borges com uma versão mais nova de si mesmo, “25 de agosto de 1983” é narrado por aquele que se depara com uma visão futura de sua pessoa. O temor, porém, neste conto, se desloca do atroz encontro com o duplo para a consciência das motivações que o conduzem até o hotel naquela noite: ao ser informado da presença do outro no

quarto reconhecido, o narrador já sabe que o outro tem como propósito de sua estadia o suicídio – fato que comprova mediante um frasco incontornável na mesa de cabeceira.

O diálogo que se segue passa pelas próprias justificativas do Borges-outro, altura em que argumenta que a ideia de dar cabo à vida esteve presente em todos os momentos de sua vida, ao que o narrador assente. Neste instante, se produz o deslocamento de tempo e espaço: o narrador afirma estar no ano de 1960, no Hotel de Las Delicias, enquanto o Borges-outro afirma estar no apartamento da rua Maipú e que o ano é 1983. O conto se encerra intáctil quando o Borges-outro expira e o narrador, ao se debruçar sobre o corpo, testemunha seu desaparecimento na frente de seus próprios olhos.

Ainda que não seja um equívoco afirmar que Jorge Luis Borges foi um dos autores definitivos da literatura fantástica na América Latina do século XX, é no mínimo impróprio estabelecer uma relação direta entre sua obra e as convenções mais tradicionais do gênero. Seus comentários sobre livros jamais escritos, as referências pululantes e as origens insondáveis de suas genealogias literárias formam um mosaico que compreende uma literatura que não busca apenas uma hesitação entre um episódio inexplicável e a imobilidade dos referentes pragmáticos, mas que vislumbra na incongruência entre as diferentes ordens às quais o texto literário responde uma forma de representar a perspectiva desse sujeito que não dispõe de uma materialidade inegável da realidade para se ater.

Em uma tentativa de estabelecer a poética dessa vertente que surge em meados do século passado, Jaime Alazraki ressalta que

“[d]esde las primeras frases del relato, el cuento neofantástico nos introduce, a boca de jarro, al elemento fantástico: sin progresión gradual, sin *utilería*, sin *páthos*” (ALAZRAKI, 1990, p. 31). Ainda para o crítico, essa perspectiva se justifica pelo fato de que “mientras el cuento fantástico se mueve en el plano de la literalidad, de los hechos históricos del argumento [...], el relato neofantástico alude a sentidos oblicuos o metafóricos o figurativos” (ALAZRAKI, 1990, p. 31).

Essa distinção entre as diferentes etapas evolutivas do gênero, com as devidas ressalvas à suposta literalidade do fantástico tradicional, é pertinente para que se pense o episódio fantástico nos dois contos e quais as reverberações que geram. Embora o narrador de “O outro” descreva a experiência de estar diante de seu duplo como uma referência, o horror desse encontro é rapidamente diluído em meio às trocas que se seguem: o mais velho pergunta como vai a família, de forma a recordar através daquela voz extremamente familiar algo que viveu, mas que não está ao alcance de sua memória mais imediata; comenta com desinteresse a repetitiva história das décadas que se seguiram; por último, quase com impassividade, fala da morte do pai. Em meio a suas trocas, uma série de referências à literatura.

Nesse sentido, “25 de agosto de 1983” caminha na mesma direção, uma vez que o temor que acomete o narrador não é devido à presença do outro, mas pela iminência do suicídio. De fato, o tom desse relato é mais melancólico que o anterior, o que se justifica pelo fato de ser uma narrativa cujo tema é a morte. Contudo, o encerramento do conto se constrói em uma representação irônica desse horror, visto que o momento decisivo para a fuga do narrador daquele quarto de hotel é justamente

o desaparecimento do corpo do outro. Essa dissolução vai ao encontro do argumento de Alazraki, abrindo o texto para a interpretação do episódio fantástico como uma peça da máquina ficcional, um dispositivo que não busca um efeito pleno em si, mas, ao contrário, facilita o surgimento de “sentidos oblíquos, metafóricos ou figurativos”.

É evidente que o emprego da figura do duplo não é desprovido de valor — voltarei a esse ponto em um momento posterior deste artigo —, entretanto sua ocorrência, ao invés de atentar contra a noção de realidade compartilhada entre leitor e texto, opera como um catalisador para as questões abordadas. Portanto, esse artigo segue na direção de leitura que percebe os dois contos como uma figuração dessa relação entre o Borges que encontra na literatura uma forma de felicidade — diz Borges que “o livro é uma das possibilidades de felicidade que nós, homens, temos” (BORGES, 2017, p. 20) — e um meio para se relacionar com o mundo, e o Borges a quem se atribui a autoria da obra, que se converte em personalidade literária na Argentina da segunda metade do século XX.

Essa possibilidade de leitura não é necessariamente dependente de uma reformulação do gênero como propõe Alazraki, mas simplesmente pela ideia de que se trata de uma etapa de evolução natural, como afirma Roas, “o que caracteriza o fantástico contemporâneo é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade” (ROAS, 2014, p. 67).

Em sua válida tentativa de propor uma concepção mais ponderada para a questão do neofantástico, Roas recorre a um repertório de outros críticos que corroboram sua perspectiva: o autor vai a Segre, que postula que enquanto o “maravilhoso tradicional colocava em dúvida as leis físicas do nosso mundo, o maravilhoso moderno desmente os esquemas de interpretação que o homem em sua longa trajetória dispôs para sua própria existência” (ROAS, 2014, p. 68), e, de forma condizente, vai a Fernández recuperar o argumento de que “[b]asta que se produza uma alteração do reconhecível, da ordem ou desordem familiares”, acarretando em uma “suspeita de que outra ordem secreta (ou outra desordem) possa colocar em perigo a precária estabilidade da nossa visão de mundo” para que se produza o efeito do fantástico (ROAS, 2014, p. 71). No mesmo tom, Roastraz um argumento extremamente válido de Campra que, ao pensar as diferenças estruturais nas diferentes etapas do fantástico, afirma que

a literatura fantástica atual deslocou seu eixo para outro nível: esgotada ou pelo menos desgastada a capacidade de escândalo dos temas fantásticos, a infração se expressa por certo tipo de rupturas na organização dos conteúdos – não necessariamente fantásticos; isto é, no nível sintático. Já não é tanto a aparição do fantasma o que conta para definir um texto como fantástico, mas sim a falta irresolúvel de nexos entre os elementos distantes do real. (ROAS, 2014, p. 73)

O breve repertório argumentativo exposto acima forma uma cadeia de pensamento que auxilia na discussão da temática dos contos cuja análise é proposta neste artigo. Tanto Roas quanto Campra concordam que o fantástico contemporâneo não procura

atemorizar pela irrupção do sobrenatural na narrativa, mas pela noção de irrealidade que parece espriaiar para os próprios componentes de uma realidade ordinária. Se o duplo não é capaz de – ou talvez não seja projetado para – originar um escândalo dentro desse recorte de percepção de realidade, o que sobra, portanto, é justamente o vislumbre da “possível anormalidade da realidade”.

Esse atentado contra a normalidade prevista é, recuperando a ideia de literalidade do fantástico tradicional de Alazraki, não quer atentar contra o funcionamento orgânico do real pragmático, mas sim contra os “esquemas de interpretação” que sustentam “a precária estabilidade da nossa visão de mundo”. A argumentação de Roas se encerra por uma referência a Jordan, para quem as mudanças do gênero são devidas a fatores “que indicam as transformações de uma sociedade, de seus valores, em todas as ordens”, embora se resguarde a função primordial do fantástico, isto é, “iluminar por um instante os abismos do incognoscível que existem dentro e fora do homem, de criar assim uma incerteza em toda a realidade” (2014, p. 74). Dessa forma, se constrói a concepção de que as transformações do fantástico enquanto forma de literatura são sempre vinculadas às conformações que moldam a experiência humana em suas diversas frentes, abrindo os flancos do texto literário para as demandas de tempos, espaços e subjetividades peculiares ao lugar que habitam.

Assim, se torna possível que essas elucubrações a respeito de uma evolução do gênero fantástico possibilitem uma aproximação ainda mais cerrada ao tema que envolve os contos selecionados. A partir do momento em que se abre mão de uma leitura que postula um horror diante do encontro entre o sujeito e seu duplo, o que se

apresenta é um complexo drama do eu que abarca a consciência, os limites entre subjetividade e performance social e a representação da própria voz na circunscrição da literatura. Essa plena abertura permite que se afirme que, em “O outro”, “[t]he central theme of the story is the self as illusion due to the fallibility of memory and time as an infinite present”, ou ainda, que

the notion of an infinite present represents an aspect of the existential crisis of the narrator that deals with the false nature of human personality. Since memory is unreliable and fragmented, man’s identity can only be defined through his own perception of himself. The passage of time does nothing to reveal to us a sense of self and undermines the belief that man gains a deeper understanding of himself with age. (PERCOCO, 2003, p. 113-122)

O fragmento acima discorre por uma vereda que se aproxima da hipótese de leitura que este artigo pretende defender, ainda, contudo, sem abordá-la. À medida que a crítica perceba no conto uma alegorização da noção de tempo como forma de representar uma crise do narrador perante as concepções de personalidade, que a percepção é a chave para a criação de uma identidade e que, por fim, a maturidade não constitui em si uma revelação do ser a respeito de sua genuína natureza, se torna mais clara a figuração rudimentar do conto, de que o encontro com o duplo representa, fato corroborado pelas permanências em espaços e tempos distintos, um distanciamento entre Borges e seu local de ocupação no interior da dinâmica da instituição literária.

Esse tipo de abordagem, em certos aspectos, justifica a argumentação do desenvolvimento do fantástico, visto que, ao se

deslocar a crise das leis físicas para os esquemas de ordenação, o pensamento teórico descarta qualquer suposição de necessidade de que o gênero, sob as influências de aspirações grandiosas, produza teses sobre universalidades. O drama que germina do encontro entre Borges e seus duplos é proveniente da falência de um esquema pessoal que, embora possa ser válido para pensar o lugar do autor na contemporaneidade, não se propõe a contemplar, de forma geral, a ausência de continuidade entre o sujeito que cria uma relação íntima com a literatura e aquele que se apresenta com o mesmo nome, a quem se atribuem os contornos da personalidade literária.

Em sua análise de “O outro”, Olaso aponta que a narrativa se instaura por meio de uma contradição: ao passo que o narrador atribui o mal-estar inicial que sente naquele banco diante do rio a um estado de cansaço, o crítico aponta que o próprio narrador admite logo acima que havia dormido bem e que sua aula do dia anterior havia interessado os alunos, o que parece lhe conferir alguma dose de satisfação (OLASO, 1999, p. 179). De fato, esse desencaixe inicial adianta toda a estrutura do relato, que é povoado de instantes de incongruência. O mesmo, como se verá adiante, ocorre em “25 de agosto de 1983” de forma ainda mais acentuada.

De certo modo, as contradições presentes nos dois textos são parcialmente justificadas pela atmosfera onírica dos relatos — em ambos, vale recordar, há uma disputa sobre quem está sonhando e quem é sonhado — que, ainda, é o argumento central sobre o qual se baseia a contradição central dos dois contos, que é a ação transcorrida em diferentes espaços e tempos. Contudo, as nuances dessas contradições, agravadas talvez por, desde já, a leitura

que este artigo se propõe a fazer dos contos como dramas de consciência, deixam pouca margem para que sejam tomadas como meramente circunstanciais.

Para além dos dois pontos levantados, que parecem em algum grau estabelecer a fundação dos contos, há um terceiro que também tem um valor de base. Ainda que Borges tenha perdido a visão gradualmente ao longo de sua vida, culminando em uma cegueira quase plena a partir de meados da década de 1950, as diferentes figurações do autor que surgem nos contos experimentam essa questão sensorial de maneiras diversas.

Em “O outro”, ainda que o narrador afirme ao mais jovem que ao chegar à sua idade “terá perdido a vista quase por completo” (BORGES, 2021, p. 15), o mesmo narrador é capaz de contemplar seu semblante, o livro que leva nas mãos e as moedas que lhe são oferecidas. De forma análoga, o narrador de “25 de agosto de 1983” chega desacompanhado no hotel, lê seu nome no livro de hóspedes e corre as escadas para encontrar seu duplo, sempre com os olhos fixos em sua aparência envelhecida.

Diante dessa manifestação, ainda que se aborde os dois textos somente pela chave onírica, a suspensão momentânea da cegueira retoma a análise de Percoco, que lê o primeiro conto como uma metáfora da falibilidade da memória e do papel da ficção em preencher as lacunas desse grande texto autobiográfico. Ainda assim, perceber a cegueira como um item dentro do repertório de contradições dos contos fornece uma base ainda mais sólida para se pensar as outras que ainda estão por vir.

Olaso assinala outro detalhe biográfico que acaba por constituir, em nossa leitura, um desses desencaixes. Diante do

surgimento abrupto de uma pessoa no banco poucos momentos após o narrador afirmar que ao seu redor “[n]ão havia viva alma” (BORGES, 2021, p. 7), Borges descobre que está na presença do duplo ao ouvir sua voz. A questão é que a voz que ressoa diante do rio Charles não é a sua, mas uma idêntica à de seu primo Álvaro Melián Lafinur. Segundo Olaso, Borges “siempre detestó su tono de voz y que cuando fue joven quiso imitar la de su primo” (OLASO, 1999, p. 179).

Assim, Borges reconhece sua presença através dos atributos de um outro, talvez ainda mais similar a ele do que o rapaz sentado no banco. Mais adiante, ao oferecer ao mais novo fatos de sua vida, Borges relata que a mãe está bem, mas adverte a respeito do falecimento de seu pai e sua avó. Em ato contínuo, pergunta ao mais novo como estão as coisas em casa. O rapaz, além de não demonstrar comoção diante da notícia das mortes futuras, replica com um comentário de tom cômico sobre um episódio envolvendo o pai. As incongruências de fatos e comunicações, neste conto, parecem desempenhar um papel na instauração de uma construção ficcional da memória, como já apontado, mas também abre a possibilidade de se entrever um desencontro mais profundo entre as duas personagens.

As contradições seguem e se desdobram em “25 de agosto de 1983”. Ao chegar ao hotel, Borges exterioriza determinado estranhamento diante da reação do recepcionista: espera ser reconhecido, não o é; em seguida, vê seu nome já escrito no livro de hóspedes. Apenas diante desse fato que o sujeito ensaia reconhecer o hóspede, mas logo se corrige e declara ter se confundido. Essa contradição vem, assim como no conto anterior, na esteira de

uma declaração que apontava para um desenvolvimento da cena em outra direção, dado que, em sua chegada, o narrador afirmar sentir “a resignação e o alívio que os lugares muito conhecidos nos transmitem” (BORGES, 2018, p. 65). O cansaço surge em um dia em que se dorme bem; o reconhecimento não vem ao adentrar em um espaço quase íntimo. Para além da materialidade do recinto, onde “espelhos pálidos repetiam a configuração do salão” (BORGES, 2018, p. 65), a fundação da temática do duplo neste texto se dá precisamente por meio dessa discrepância. Borges retorna a um lugar emblemático em sua vida, mas é tomado como outro.

Sobe as escadas e entra no quarto. Deitado na cama, Borges se reconhece de imediato na figura velha, magra e pálida que habita o recinto, ainda que não reconheça inteiramente a voz do outro, “a que costumo ouvir em minhas gravações, ingrata e sem nuances” (BORGES, 2018, p. 66). Adiante, sente que o sorriso do outro, de alguma forma, reflete o seu. Sente, ainda, um incômodo pelo “tom dogmático” com o que o outro lhe fala, precisamente por se reconhecer nele (BORGES, 2018, p. 69). A perturbação se converte, por fim, em algo similar a uma ofensa, uma vez que, diante do outro que é ele mesmo, afirma que são “excessivamente parecidos. Detesto seu rosto, que é minha caricatura, detesto sua voz, que é um arremedo da minha, detesto sua sintaxe patética, que é a minha” (BORGES, 2018, p. 70).

No fragmento, chama a atenção que o narrador parece nutrir simultaneamente sensações de reconhecimento e estranhamento em relação ao outro que está prestes a morrer: ao passo que uma das questões presentes na narrativa é a disputa entre ambos em relação às respectivas identidades com o nome Jorge Luis Borges,

aquele que relata o episódio parece nunca chegar a uma conclusão quanto ao seu reconhecimento no outro. Admite, no segundo em que entra no quarto, que está diante de si; admite, nos instantes finais, que, de algum modo, “morria com ele” (BORGES, 2018, p. 71). Contudo, a todo momento, se mostra incomodado não com o fato de estar na presença de seu duplo, mas no fato de perceber naquela figura as inconsistências que repetidamente aponta.

Há outras contradições neste conto, mas uma em específico é interessante que seja abordada, especialmente porque lança luz em um aspecto do primeiro conto. Assim como em “O outro”, a ação de “25 de agosto de 1983” se desdobra em dois lugares e dois tempos. Aqui, enquanto o narrador diz estar no hotel no ano de 1960, o mais velho afirma estar na data indicada pelo título, embora esteja deitado no apartamento em que Borges viveu na rua Maipú, no centro de Buenos Aires. No instante em que ocorre essa revelação, o narrador menciona que havia compreendido a iminência do suicídio ao ser informado do quarto 19, visto que aquela vontade havia sido ensaiada, muitos anos antes daquela noite, “em um dos aposentos do andar de baixo” (BORGES, 2018, p. 67).

Transcorre uma interrupção comunicativa na qual o mais velho compreende a fantasia inicial da própria morte, mas ignora o teor da menção ao piso inferior, reafirmando que o hotel havia sido demolido há muitos anos e que, na verdade, o cenário daquela noite fatal era o apartamento da rua Maipú, “no quarto que foi da mãe” (BORGES, 2018, p. 67). Suspensa essa quebra lógica, ocorre uma segunda pelo detalhe de que o narrador descobre a notícia da morte futura de sua própria mãe.

Assim como no conto anterior, no trecho correspondente às notícias do futuro da família relatadas ao rapaz, há um ruído comunicativo entre ambos que não apenas ressalta como persiste uma dificuldade inerente ao afastamento de espaço e tempo, mas, sem sombra de dúvida, há um problema incontornável de comunicabilidade. Para além de não se reconhecer de forma plena — a voz das gravações, a voz de Lafinur —, Borges é incapaz de se comunicar com a alteridade personificada que surge nos dois relatos. Isso justifica, de certa forma, o esquecimento que experimentam suas versões de 1918 e 1960, mas torna ainda mais dramática a figura das versões de 1969 e 1983, incapazes de serem restituídas no Borges que já foi ou no Borges que ainda será. As imagens de Borges que surgem nesses contos — os outros da narrativa, isto é, 1918 e 1983 — são inacessíveis para o Borges que olha para si mesmo.

II

A história da noite que vai ser narrada em “25 de agosto de 1983”, como o conto manifesta, começa muitos anos no passado de Borges. Em fevereiro de 1934, o autor comprou uma arma, um romance policial, uma garrafa de gim e um bilhete de trem para Adrogué, onde, em um dos quartos do Hotel de Las Delicias, não foi capaz de consumir o ato (BOLDY, 2009). O relato vem de María Esther Vázquez, que por muitos anos foi uma das pessoas mais próximas a Borges, mas a ideia de que o suicídio foi um tópico presente na biografia do escritor é ratificado por outros nomes. Williamson, por exemplo, que escreveu uma das biografias do autor, é categórico ao afirmar que o argentino experimentou

uma “tentação recorrente de se matar”, inclusive no ano de 1977, quando compõe este conto (WILLIAMSON, 2011, p. 504).

Em um desses momentos, Borges escreveu a respeito de “bravos líderes militares que, em sua revolta diante da corrupção disseminada de Roma, escolheram tirar a própria vida”, por meio de uma anedota na qual o “suicídio é apresentado como a forma mais alta de negação da carne – com efeito, como um ato nobre, pois, nas palavras de Sêneca, é ‘a única maneira que nos resta para ser livre’” (BORGES, 2011, p. 248). A declaração repercute diretamente neste conto, onde se lê que o outro sustenta sua decisão na palavra dos estoicos e afirma que “a porta da prisão está aberta” (BORGES, 2018, p. 70).

Há uma outra cena de morte, contudo, que também preserva um valor altamente simbólico para essa intersecção entre biografia e ficção. No Natal de 1938, Borges sofreu um ferimento em sua cabeça ao se chocar contra uma janela aberta, o que lhe provocou uma septicemia quase fatal e dias de uma febre delirante (BOLDY, 2009, p. 26). O episódio ganha contornos épicos à medida que se ressalta uma mudança no temperamento do autor na esteira do acontecimento. Vázquez, outra vez, aponta que, ainda que Borges sempre houvesse demonstrado apreço pela literatura fantástica, a partir de sua recuperação o autor passou a desenvolver um “*gusto desmesurado*” pelo gênero, o transformando em “another person who continued to live together with the obscure employee of the Miguel Cané Library” (BOLDY, 2009, p. 33-34).

De fato, a literatura de Borges dá uma guinada em direção ao fantástico a partir dessa época de sua vida: enquanto as décadas de 1920 e 1930 são dedicadas à poesia envolta nas mitologias

dos arrabaldes portenhos e aos primeiros volumes de ensaio — à exceção de *História universal da infâmia* — os anos seguintes são o momento de publicação de *Ficções* e *O Aleph*, seus mais elogiados livros de contos, responsáveis pelo prestígio que o autor vai experimentar nos anos seguintes.

Dessa forma, para além da conveniência da figuração de Borges como um duplo de si mesmo após o evento de 1938, há uma espécie de fundação mítica — recordando um de seus mais importantes poemas — da escritura fantástica através do acidente e desse retorno dos limares da morte, como se se estabelecesse, a partir de então, um vínculo íntimo entre a literatura que se tornará o avatar desse nome de autor e a experiência da própria morte.

Esse vínculo está representado, brevemente explorando veredas secundárias, em outros contos do autor. Em “O Sul”, Juan Dahlmann, o protagonista, “suffered the same accident that Borges had suffered on Christmas Eve 1938, with the added detail that here he rushes up the stairs anxious to examine a rare copy of the Arabian Nights, which he had just acquired” (BOLDY, 2009, p. 126). Este conto é particularmente importante ao se considerar o panorama da obra de Borges uma vez que ele é composto por meio de uma intersecção entre a dimensão factual do episódio com a pequena mitologia biográfica que o autor constrói a partir da tensão entre a erudição e a hombridade.

De forma análoga, o acidente está representado em “A morte e a bússola”, no qual Scharlach, o antagonista do relato, “describes the delirious fever he suffered in the house after being shot in the operation in which Lönnrot had arrested and imprisoned his brother, reminiscent of the fever suffered by Borges” (BOLDY, 2009, p. 118).

Neste conto, o curioso é que Borges parece atar as duas cenas indicadas por meio de um fio narrativo: embora o delírio febril seja uma alusão ao acidente com a janela, o palco para o desfecho do relato é a quinta de Triste-Le-Roy, que o próprio autor identifica como uma representação de Adrogué, localização do Hotel de Las Delicias, cenário da tentativa de suicídio de 1934 (BORGES, 2008, p. 152-153). Para além dessa coincidência nada despropositada, há um paralelismo entre o investigador e o criminoso, no qual ambos são leitores e urdidores de uma trama simbólica que envolve uma série de casualidades, a mística judaica e um labirinto de símbolos. Uma narrativa de dualidades que “atingem seu apogeu febril no confronto entre os dois inimigos, mas, no clímax da história, ambos sentem uma tristeza idêntica: o detetive e o criminoso parecem ser imagens especulares um do outro, em vez de opostos polares”, em um gesto que converte esse conto “como diria o próprio Borges”, em uma “história sobre ‘um homem que comete suicídio’” (WILLIAMSON, 2011, p. 318).

Retomando o comentário de Borges a respeito do duplo enquanto tema canônico da literatura fantástica com o qual abri este artigo, retomo o final de sua declaração, parte em que afirma que, para algumas tradições, a aparição do duplo é um prenúncio da própria morte. Em “25 de agosto de 1983”, esta possibilidade é concretizada à medida em que se lê o relato da morte de um outro idêntico, que responde ao mesmo nome e à mesma memória, testemunhada por um narrador consciente de que “[d]e certa maneira, [eu] morria com ele” (BORGES, 2018, p. 71). Borges, sem dúvidas, projeta nesse encerramento um espelho de “William Wilson”, de Edgar Allan Poe, conto que comenta na

mesma conferência e que é responsável por definir determinada gramática do gênero ao postular o duplo como um drama da consciência, no qual o embate entre ordens distintas acaba por matar simultaneamente o narrador e o outro.

“O outro”, por sua vez, não alude diretamente à morte de nenhum dos dois avatares de Borges, porém, mediante o comentário do autor sobre o tema e os paralelismos apontados ao longo dessa argumentação com “25 de agosto de 1983”, é possível que se explore algumas veredas com este norte. Para tal, basta recordar que uma das chaves para a construção deste conto — e também do outro — é a ocorrência de contradições e desencaixes.

No início do conto, o cansaço que o narrador aponta na sequência da afirmação de que havia dormido bem na noite anterior opera no sentido de minar a confiabilidade de todo o relato e instaurar a atmosfera onírica que viria a permitir o encontro impossível, mas também se percebe um certo cansaço físico e mental ao se ler as manifestações deste narrador. Por um lado, Borges está cego, dependente do auxílio de outras pessoas, inclusive para a escrita e a leitura; por outro, há um esgotamento diante da história e dos acontecimentos que presencia, transmitindo ao rapaz a ideia de uma repetição dos fatos: outra guerra, outro Rosas, outros impérios.

O cansaço que esse sujeito claramente experimenta aponta, mas não explica totalmente a fatalidade que o conto carrega: isso cabe, justamente, à figura que diz estar em 1918, diante do Ródano, com o livro de Dostoiévski à mão. Para além da noção primária de

que Borges está diante de seu duplo, o diálogo que se segue entre os dois é infrutífero, visto que o mais velho, em tese, sabe o que o outro viria a responder, enquanto que o outro, descrente de que está em um labirinto onírico na presença de uma versão futura de si mesmo, demonstra certo desinteresse.

Essa ruptura segue no sentido de demonstrar, sob uma fantasia de representar certa maturidade alcançada aos sessenta e cinco anos, uma dinâmica de duelo entre ambos: o mais velho quase ri das opiniões do mais jovem sobre Whitman e Dostoiévski, rebate sua admiração pela Revolução Russa, ao mesmo tempo em que pede por notícias da família. Há uma diferença perceptível, pois, enquanto o narrador apenas fornece uma notícia quase impessoal do futuro, o rapaz provê uma anedota, uma lembrança viva que, para o outro, não é nada senão um borrão perdido na memória.

Essa é uma das senhas para se solucionar o problema das contradições no relato: mais que a encenação de descontinuidade entre ambos, o fato ressalta como determinadas experiências desse passado estão terminantemente perdidas para o narrador, que não se reconhece nas aspirações da juventude, mas é refém dela no que tange sua relação com o que não está mais em cena e precisa, em sua personificação, perguntar como se pergunta a um outro.

Essa noção de descontinuidade é também experimentada pelo narrador de “25 de agosto de 1983”, embora seja a perspectiva do homem à beira da morte que interesse mais aqui. De fato, o Borges que sobe as escadas do hotel sente aversão daquele que está deitado na cama do quarto 19 e o diálogo entre ambos, até certo ponto, também se revela um beco sem saída pelas incongruências

já apontadas, mas sua rejeição está pautada na forma como o outro funciona como um espelho quebrado da imagem que faz de si, ao passo que o suicida revela um distanciamento de uma essência que passa a diferenciar da própria imagem.

Em um momento crucial da narrativa, o mais velho revela que, em certa altura de sua vida, escreveu “o livro com que sonhamos por tanto tempo”, mas, por fim, cedeu à “inútil e supersticiosa tentação de escrever seu grande livro” (BORGES, 2018, p. 68). O resultado, segundo suas próprias palavras, era “uma obra-prima no sentido mais assombroso da palavra” (BORGES, 2018, p. 68) e que, nesse livro, estavam presentes uma série de elementos típicos de sua literatura:

Os labirintos, as facas, o homem que acredita ser uma imagem, o reflexo que acredita ser verdadeiro, o tigre das noites, as batalhas que voltam no sangue, Juan Muraña cego e fatal, a voz de Macedonio, a embarcação feita com as unhas dos mortos, o inglês antigo repetido nas tardes [...] as falsas lembranças, o duplo jogo dos símbolos, as longas enumerações, o bom manejo do prosaísmo, as simetrias imperfeitas que os críticos descobrem alvoçados, as citações nem sempre apócrifas. (BORGES, 2018, p. 69)

O outro conclui afirmando que o livro foi publicado em pseudônimo, mas a crítica foi precisa ao apontar “um imitador inepto de Borges, alguém com o defeito de não ser Borges e de ter repetido o exterior do modelo” (BORGES, 2018, p. 69). O sentido desse comentário não é no sentido de uma perda de capacidade de escrita, como se o Borges da velhice fosse menos engenhoso que o da maturidade exemplar que o narrador de “O outro” parece

sentir, mas de um sujeito que passa a ser uma cópia de si mesmo, a ponto de propor uma obra magnífica que seja, ao mesmo tempo, tão repleta de signos próprios de sua trajetória e tão esvaziada do sabor que esses mesmos signos poderiam irradiar.

Se mencionei certo caráter de inescrutabilidade entre as diferentes versões de Borges presentes nos dois contos, é conveniente ressaltar, aqui, que este gesto compreende um distanciamento vertiginoso entre o sujeito que assina a obra e a essência da literatura de Borges, de forma a apenas repetir os lugares-comuns reconhecidos pela crítica. Ou ainda, a imagem pública de Borges enquanto escritor de literatura fantástica se moldou de forma alheia aos desígnios do autor, de uma forma trágica pela qual esse Borges público é inacessível ao original.

Independentemente da via pela qual siga neste artigo, é interessante recuperar como, em certo grau, esta dramatização está adiantada em “Borges e eu”. No texto, uma das passagens chama atenção por se vincular, de um modo circunscrito, pela argumentação proposta aqui, com as nuances desse afastamento. Em uma breve enumeração de preferências, assim como fazem as versões de 1960 e 1983, a voz do relato afirma que “o outro compartilha essas preferências, mas de um modo vaidoso que as transforma em atributos de um ator” (BORGES, 2021, p. 54), estabelecendo que a fronteira entre essas duas possibilidades do eu está delimitada pelo distanciamento entre esse ator e o âmago das coisas que se comunicam com a intimidade de Borges.

O simples fato de, ainda que em nível menor, existir um compartilhamento dessas preferências, indica que este outro da

narrativa não é estranho ao eu, mas responde a uma outra ordem de relação, vaidosa e teatral, que inquieta o narrador. O detalhe adicional de que este outro surge sem a manifestação física, senão um nome lido nas correspondências, em listas de professores e na capa dos livros destaca o fato de que o duplo, neste texto, é algo ainda menor que a figuração, que se dá apenas no plano da alusão: diz-se o nome de Borges, mas apenas um deles caminha por Buenos Aires; o outro se apresenta como uma mera denominação, um símbolo ao qual se atribuiu, de forma alheia à subjetividade do autor, uma série de atributos que respondem a determinadas ordenações sociais como a academia, a Argentina ou — aquilo que se costuma designar como — a cultura. Dessa forma, “Borges e eu” se converte em um drama do conflito desse sujeito que não se percebe na imagem pública que se construiu a partir de seu nome e sua obra.

Em certos aspectos, essa questão é idêntica à angústia experimentada pelo suicida em “25 de agosto de 1983”. Com a ênfase na diferença de materialidade que se percebe entre os dois contos — de um nome sobre o qual se fala e se atribui determinadas características para um sujeito que tem o mesmo nome, um corpo com feições similares e a memória pessoal —, a narrativa do suicídio parece um desenvolvimento do apagamento e do atravessamento dos limiares que separam a dimensão íntima e a pública na perspectiva da voz que escreve “Borges e eu”.

Dessa forma, a conseqüente escalada que se lê no drama de subjetividade esboçado no breve texto e consumado no conto se revela como a representação dos conflitos que o escritor, enquanto indivíduo que exerce uma profissão dentro de um determinado

contexto histórico socioeconômico, experimenta à medida que a relação com a literatura remete simultaneamente a uma prática íntima, que está mais próxima da experiência da leitura, e ao papel social de escritor. Essa disposição do íntimo e do social enquanto oposições está presente no conto de forma expressa, sobretudo nas palavras do suicida e na cronologia que dispõe: escreve o livro que sempre sonhou; é seduzido pela ideia de escrever uma obra-prima; reconhece as intenções subjacentes ao processo; a crítica o taxa de imitador; resolve se suicidar.

A linha do tempo que apresenta, além de resgatar a ideia de afastamento, também funciona como uma revelação da magnitude dessa crítica, aqui um símbolo da opinião pública e da academia, que não apenas o atinge, mas com a qual acaba por concordar, uma vez consciente das intenções que permeiam a concepção daquele livro.

III

Daqui, considerando “25 de agosto de 1983” como um conto do drama do lugar do escritor, se torna necessário abordar o fato central da narrativa, ou seja, cabe perguntar por que Borges, aquele que está na rua Maipú em 1983, encontra na própria morte a resolução dos conflitos que o envolvem. A resposta está adiantada, defendendo aqui, na própria obra de Borges. Retomando a ideia de que a persona literária que se costuma atribuir ao autor foi, em grande parte, construída pelo próprio por meio de suas repetitivas e infundáveis menções à biblioteca paterna, aos antepassados maternos que lutaram nas guerras de independência e à cegueira, inserindo gradativamente as tintas da ficção em sua narrativa

biográfica de modo a torná-las indistinguíveis, o conto em questão dialoga com essa pequena mitologia ao mesmo tempo que permite ao autor escrever a história da própria morte — como um espelho da experiência de quase morte que funda a sua literatura, seu encerramento também se dá por meio de um lento padecimento em uma cama —, na qual a motivação é a publicação e a crítica de um livro e a história secreta, pensando nas teses sobre o conto de Ricardo Piglia, é a crise de um sujeito e sua essência, que, por sua vez, se resume a uma grande obra.

Esse indício é corroborado tanto por uma vinculação interna quanto outra externa: é interna, ou seja, inerente à especificidade deste conto em si, na medida em que ambos sabem que a história daquele suicídio começou a ser escrita muitos anos atrás, dispondo os dois episódios, o real e o ficcional, em um mesmo nível de pertencimento; é externa conforme constitui um retorno — um dos temas centrais da obra de Borges — e, assim, projeta uma relação com o restante de sua obra e com sua biografia, visto que o tema recorrente da própria morte não parece, ao que indica a leitura de suas diferentes biografias, ter sido um segredo para as pessoas mais próximas dele.

Entretanto, há um detalhe no encerramento do conto que deixa margem para que se perceba uma reversão do processo de concretização apontado anteriormente. No momento em que está certo da morte do outro, o narrador se inclina sobre seu corpo para uma observação mais aproximada, mas é surpreendido com o desaparecimento repentino do corpo sobre a cama. Assustado, o narrador foge do quarto, apontando que também havia desaparecido a materialidade do hotel, apenas que no lado

de fora outros sonhos estavam à espera, resgatando a dimensão onírica da narrativa.

Outra vez, a aparente permissividade dos sonhos é apenas um véu sob o qual se escondem outras intenções figurativas. A ausência súbita do corpo recupera a presença tênue do outro em “Borges e eu”, que se manifesta apenas no plano da linguagem e que reproduz as preferências do narrador como uma máscara; da mesma forma, o apagamento súbito do espaço do conto aponta para um fim da literatura motivado pelo fim da vida. Diante da ciência desse encerramento, cabe pensar se “25 de agosto de 1983” não é apenas um desenvolvimento de uma temática, mas uma espécie de reelaboração da cisão entre os dois Borges ensaiada em “Borges e eu”, de forma que o conto se revela como uma disputa entre essas duas versões. Caberia, portanto, decifrar qual dos dois morre em 1983.

Em uma tentativa de responder a essa pergunta, penso a conversão desse conto em um relato policial — visto que é necessário descobrir qual dos dois Borges morreu naquela noite, o íntimo ou o público — e sua relação com outros exemplares compostos por Borges ao longo de sua carreira. A temática central do duplo que rege o conto não se mostra como um empecilho para que se leia “25 de agosto de 1983” pelo viés do detetivesco, dado que Borges praticou uma série de contos do gênero que se desenvolvem sobre ou sob uma proposta distinta.

Em “O jardim de caminhos que se bifurcam”, o mistério que envolve a motivação do assassinato do sinófilo está envolta em uma trama de jogos com o tempo, a memória e as possibilidades

limítrofes da experiência de leitura; em “A morte e a bússola”, o detetive caminha para a própria morte ao ingressar em um intrincado labirinto de signos e referências místicas, cuidadosamente projetado por um criminoso que se identifica como dândi; em “Tema do traidor e do herói”, cabe a um sujeito desvendar uma trama oculta na crônica da morte de um antepassado, no qual a objetividade dos fatos históricos está indissolavelmente amalgamada com a literatura; por último, em “Aben Hakam, morto em seu labirinto”, a estrutura é similar ao mistério do suicídio, uma vez que se precisa questionar quem morreu.

Fora a verticalidade dos contos apontados, nos quais uma história está sobreposta a outra, seu agrupamento é motivado pela particularidade de que todos, em algum nível, são narrativas em que há uma confusão entre homicídio e suicídio, isto é, uma justaposição entre a noção da morte do eu e da morte do outro. Esse detalhe se vislumbra à medida que todos os relatos representam um indivíduo que caminha voluntariamente para a própria morte.

Em “Os jardins de caminhos que se bifurcam” e “Aben Hakam, morto em seu labirinto”, provém do fato de que são narrativas em que as vítimas ignoram, mas se colocam em situações apropriadas para sua morte em meio a enigmas que orbitam a questão da identidade. Por outro lado, “A morte e a bússola”, como comentado anteriormente, é uma fantasia de um jogo especular que poderia ser lida como a história de um suicídio pela ótica de uma trama de espelhos na qual protagonista e antagonista compartilham de uma similaridade evidente. Por último, “Tema do traidor e do herói” narra a história de um traidor de uma revolução que aceita

ingressar em um espetáculo cênico que o executará em público, a fim de convertê-lo em um herói.

As pistas que estes dois últimos contos fornecem auxiliam na perseguição à resposta. No primeiro deles, como destacado em um momento anterior deste artigo, há a correspondência entre o homicídio-suicídio do detetive em uma versão ficcionalizada do Hotel de Las Delicias, a tentativa de suicídio no mesmo local e o suicídio de uma outra versão do eu que, a depender da perspectiva, repete o cenário. No segundo, o suicídio é uma construção cênica que é compreendida de diferentes formas por aqueles que a assistem, modulando do martírio à execução. O que há de comum nas duas vias temáticas é uma ambiguidade de leitura que instaura a oposição eu-outro — ou traidor-herói — como forma de elevar ao limite noções de exercício de subjetividade, lealdade a uma causa, além da integração entre ficção e realidade.

Assim, refaço alguns passos da composição que está sendo discutida para que determinadas nuances não se escapem: Jorge Luis Borges, autor de literatura, elabora um conto no qual não apenas o narrador compartilha seu nome, mas há o surgimento de um outro personagem, quase idêntico ao primeiro, que também se apresenta como Borges. O autor encena esse encontro de forma que, ao passo que um deles está no momento de sua morte, outro relata o episódio. A causa dessa morte, se sabe, é um ato cometido pelo próprio Borges. Aqui, o *mise en abyme* com o qual se depara postula uma perversão dos sistemas lógicos, uma vez que a síntese dessa narrativa não aponta para uma solução direta ou uma chave de interpretação menos enevoadada, e sim revela uma estrutura complexa no qual um mesmo nome se repete, se sobrepõe, se inverte e se destrói.

Caso o tema do entrave entre ambos não fosse justamente a literatura e não tivéssemos em mãos “Borges e eu” como rascunho — recordando que, para Borges, essa palavra não carrega uma conotação necessariamente pejorativa — do conflito pertinente à relação do sujeito com a institucionalidade literária, esse desarranjo poderia ser motivo de estarrecimento diante das repetições constantes. Sendo assim, é possível contemplar, como se vê a seguir, “25 de agosto de 1983” como uma representação da morte desse outro que coincide com o eu por meio da literatura, que é o elo que os mantém unidos.

Tendo em perspectiva os últimos paralelismos apontados em diferentes contos de Borges, a argumentação deste artigo chega a seu objetivo. Em “Tema do traidor e do herói”, a narrativa elabora uma sequência de dimensões espelhadas em que aquele que conspira contra a revolução, ao ser descoberto, aceita ser executado em um teatro a céu aberto para que seja transformado em mártir dessa mesma revolução, ou seja, ao mesmo tempo em que é um traidor de seus companheiros e um herói simbólico da causa pelas circunstâncias de sua morte, o personagem se converte em um traidor e herói para os próprios revolucionários ao aceitar participar da farsa para que o movimento alcance seus objetivos.

A partir dessa simultaneidade, o conto estabelece que as alcunhas de herói e traidor não são provenientes somente de uma perspectiva de compreensão de determinados fatos históricos, mas sim como ambas as instâncias são componentes de um mesmo sistema complexo que é capaz de admitir certas incongruências. Da mesma forma, a sobreposição entre execução por traição, execução por conspiração e suicídio é uma forma de

estimar a pluralidade dos atos cometidos em situações extremas, especialmente quando os envolvidos ocupam posições antitéticas.

Em “A morte e a bússola”, em que de antemão a proximidade entre a morte do eu e do outro está destacada, essa dinâmica da inserção do sujeito em um determinado contexto e as particularidades de suas ações nele. O criminoso apenas atrai o investigador ao local preparado porque reconhece nele sua desolação e sua capacidade de ler, como leram os cabalistas, o universo como um livro.

Não apenas a estrutura, mas a temática de “25 de agosto de 1983” é herdeira desses dois contos. Recuperando a cronologia da morte, em seu começo há um problema incontornável entre aquele Borges e a literatura, uma vez que admite a validade da crítica que percebe sua vaidosa obra-prima como o trabalho de um imitador. O fato de reconhecer na crítica a presença das intenções escusas que guiaram a composição desse livro é crucial para que compreenda que, ao insistir nos atributos de ator que assinalam a imagem pública de Borges, o afastamento definitivo dessa versão de Borges de algo que reconhece como íntimo ou essencial. A saída para esse impasse, portanto, é o processo gestual demonstrado há pouco, culminando na morte de um Borges.

Nessa vereda, a motivação para tal é, de certa forma, uma traição: conforme se entrega à presunção de uma obra que replica sem sucesso determinados *topoi* tipicamente borgesianos, o Borges de 1983 sente que conspira contra uma suposta essência ou que está tão afastado dela que perde sua função de justificar sua existência. De forma pouco surpreendente nesta altura da linha

argumentativa, a forma pela qual a morte chega também propõe um jogo de sobreposições e confluências pela repetição dos nomes dentro e fora do texto.

Assim, se pode ler o suicídio como uma resignação diante desse mesmo afastamento para que, na contramão do que foi apontado logo acima, esse outro Borges não possa deixar de justificar o nome que atribui como original. Ou ainda, “25 de agosto de 1983” é um conto sobre o assassinato de uma dessas versões de Borges — a disposição argumentativa parece ter obtido êxito em esclarecer o porquê dessa possibilidade — como forma de um gesto que marca um fim da literatura para Borges, recordando que *A memória de Shakespeare*, volume que contém esta narrativa, é o último livro de contos do autor.

Portanto, é possível concluir que Borges escreve “O outro” e “25 de agosto de 1983” como uma representação do conflito que experimenta ao ser um escritor de prestígio na Argentina do século XX. Através do tema dos duplos, dos falseamentos e das intermediações que a literatura promove, o autor sonha a própria morte em uma noite futura, entre Adrogué e a rua Maipú, como forma de escrutinar sua relação com o texto literário, que passa pela relação íntima que desde pequeno nutriu com os livros e vai dar em uma imagem de autor, a quem se atribui os temas habituais de sua prosa e sua biografia quase ficcional. Pode ser que, no fim, seja Borges-ele mesmo que morre para que sua literatura perdue pelo nome do outro; pode ser, ainda, que seja o Borges-autor, para que o outro finalmente possa ficar em paz.

CONCLUSÃO

Na mesma noite de sete de abril de 1967, ao prosseguir em seu percurso pelos temas da literatura fantástica, Borges fatalmente comenta sobre outro de seus heróis literários, H. G. Wells, em referência a *O homem invisível*, uma de suas obras mais reconhecidas. Ao passo que se desloca da temática da narrativa, o autor comenta que Wells,

quando él escribió ese cuento, se sentía muy solo. Tenía a veces la convicción de que todos los hombres lo perseguían. Es decir, este cuento *El hombre invisible*, no es, como podría parecer, una mera arbitrariedad fantástica; corresponde a la angustia de la soledad y por eso tiene una fuerza especial. (BORGES, 1967, p.12)

De forma pouco surpreendente, o comentário sobre Wells acaba por reverberar em sua própria biografia. Em 6 de maio de 1986, cerca de um mês antes de sua morte, Borges escreve uma carta à agência de notícias espanhola EFE, em meio ao assédio de veículos de imprensa sobre seu estabelecimento em Genebra e as notícias de seu casamento com María Kodama. Em meio às justificativas de sua escolha de Genebra, que remetem diretamente aos anos da felicidade de sua juventude e ao cenário de “O outro”, Borges encerra a carta com a comunicação de sua “decisión de um hobre que há tomado, como cierto personaje de Wells, la determinación de ser um hombre invisible” (La Nación, 2009).

Distante da Argentina, Borges também está de certa forma apartado da imagem pública de Borges, reservado às últimas semanas de sua vida em uma experiência que não apenas o reaproxima da literatura enquanto modo de fruição da vida, mas

permite uma espécie de reconciliação com essa dimensão de sua subjetividade, por muito tempo legada à servidão ao outro Borges. O assédio dos jornalistas aqui se equipara ao sentimento de perseguição de Wells, embora o escritor tenha preferido trocar a angústia da solidão pela residência em uma cidade onde se sentia “misteriosamente feliz” (La Nación, 2009).

A felicidade, de fato, parece se converter em uma temática constante nos últimos anos de Borges. Entre fins da década de 70 e início de 80, antes de sua instalação definitiva em Genebra, Borges, na companhia de María Kodama, empreendeu uma série de viagens pelo mundo. Os registros fotográficos dessas aventuras estão reunidos no volume *Atlas*, acompanhados por escritos do próprio autor, revelando que a visão debilitada não o impediu de usufruir a Califórnia, a Irlanda, as ilhas fluviais, os totens e os tigres. Enquanto que em “25 de agosto de 1983” o Borges-outro afirma ser impossível comunicar a proximidade da morte pela justificativa de que “[t]odas as palavras exigem uma experiência partilhada” (BORGES, 2018, p. 70), a sentença surge em uma elaboração similar em um contexto vertiginosamente distinto. Na ocasião, Borges afirma que, de fato “toda palavra pressupõe uma experiência partilhada” (BORGES, 2018, p. 39) para narrar a “felicidade peculiar” que o inundou ao experimentar o passeio de balão no vale de Napa. Em seu breve relato, Borges não se exime da presença constante na literatura como mediação da realidade, afirmando que “[v]iajar no balão imaginado por Montgolfier também era voltar às páginas de Poe, de Júlio Verne e de Wells” (BORGES, 2018, p. 39).

Aqui, despido dos louros da personalidade literária, se faz presente o Borges enquanto leitor que, longe de propor

falseamentos ou jogos com espelhos, retorna a suas referências primárias, em um gesto que reúne a fruição da leitura com a experiência do voo em um campo aberto.

Seguindo por essa perspectiva, é inevitável pensar que essas comparações de última hora não constituam uma espécie de reconciliação entre Borges e a literatura em algum grau. Ausente das listas tríplices e desinteressado no lugar de escritor prestigiado que ocupou nas últimas décadas, Borges está diante de uma relação íntima com a literatura, que quase não existe para além dele mesmo.

REFERÊNCIAS

- ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico?. *Mester*. California: UCLA, n. 2, v. 19, p. 31, 1990.
- BOLDY, Steven. *A companion to Jorge Luis Borges*. Woodbridge: Tamesis, p. 26-126, 2009.
- BORGES, Jorge Luis. *La literatura fantástica*. Buenos Aires: Olivetti Argentina S.A., 1967.
- BORGES, Jorge Luis. *Discussão*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- BORGES, Jorge Luis. *Borges oral & Sete noites*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BORGES, Jorge Luis. *Nove ensaios dantescos & A memória de Shakespeare*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2018a.
- BORGES, Jorge Luis; KODAMA, María. *Atlas*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo, Companhia das Letras, 2018b.

BORGES, Jorge Luis. *O fazedor*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

LA NACIÓN. Una carta revela que Borges se quiso quedar em Ginebra. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/una-carta-revela-que-borges-se-quiso-queedar-en-ginebra-nid1103720/>. Acceso en: 20 sept. 2023.

OLASO, Ezequiel de. Mínimas gotas de filosofía: “El otro”. *Variaciones Borges 7*. Pittsburgh: University of Pittsburgh, p. 179, 1999. Disponible en: <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Olaso.pdf>. Acceso em: 22 sept. 2023.

PERCOCO, Cristina. Opening strategy and the self as illusion in Borges “El otro”. *Variaciones Borges 16*. Pittsburgh: University of Pittsburgh, p. 113-122, 2003. Available at: <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/1609.pdf>. Accessed on: 22 Sept. 2023.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, p. 67-74, 2014.

WILLIAMSON, Edwin. *Borges: uma vida*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, p. 318-504, 2011.

07

RECONFIGURAÇÃO DO INSÓLITO FICCIONAL E DO ARQUÉTIPO DO ZUMBI NO CONTO “CARNE” DE MARIANA ENRIQUEZ (2017)

Fernanda Correia
Giovanna Suleiman das Dores

Recebido em 29 set 2023.

Aprovado em 25 fev 2024.

Fernanda Correia

Doutora em Letras, Literatura, pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2023.

Pesquisadora do grupo de pesquisa O insólito ficcional na literatura contemporânea, pesquisadora do grupo de pesquisa Metamorfose do insólito-ficcional na literatura latino-americana: obras e autores do século XXI, pesquisadora do grupo de pesquisa Práticas literárias nas aulas de espanhol como língua estrangeira: o fantástico em ação, membro do projeto de pesquisa Coletivos poéticos e públicos de inclusão: inovação social na cena literária, membro do Grupo de Trabalho ANPOLL Vertentes do Insólito Ficcional.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/0608576895399865>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0158-037X>.

E-mail: fernandacorreia@gmail.com.

Giovanna Suleiman das Dores

Doutoranda em Letras, Literatura de Língua Inglesa, pela Universidade Presbiteriana Mackenzie.

Mestre em Letras, Inglês e Português, pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2022.

É membro do grupo de pesquisa O insólito ficcional na literatura contemporânea (CNPq), coordenado pela Prof.^a Dr.^a Ana Lucia Trevisan (UPM), e do projeto

de pesquisa Coletivos poéticos e públicos de inclusão: inovação social na cena literária liderado pelo Prof. Dr. Frederico Garcia Fernandes (UEL) e da Academia de Letras dos Estudantes do Mackenzie.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/6682466172735506>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1579-2771>.

E-mail: gigidores@gmail.com.

Resumo: Este trabalho visa refletir a respeito da construção e atualização do insólito ficcional no conto “Carne”, parte integrante da obra *Los peligros de fumar en la cama* (2017) da autora argentina Mariana Enriquez. A discussão foi desenvolvida com o intuito de discorrer a respeito da organização do insólito ficcional em paralelo com a construção do horror no desenvolvimento do conto, tendo em vista que o conto reflete um fantástico contemporâneo sem abandonar questões essenciais do fantástico tradicional e reconstrói a imagem do arquétipo de zumbi. A pesquisa caminha sob o ponto de vista do fantástico e do insólito tradicional do filósofo e linguista búlgaro, Tzvetan Todorov (2010) em sua obra *Introdução à literatura fantástica*, e do insólito contemporâneo sob o ponto de vista do escritor e crítico literário espanhol, David Roas (2013) em sua obra *A ameaça do fantástico*. O horror será tratado sob o ponto de vista do teórico Noel Carroll (2004) em sua obra *The philosophy of horror*, que propõe como o horror é modalizado dentro das obras e o zumbi será discutido sob o ponto de vista de Deborah Christie (2011) em sua obra *Better Off Dead: The evolution of the zombie as post-human*. Em face desse contexto, indagamos: Como o insólito é construído ao longo do conto? Quais os recursos narrativos utilizados para a construção do insólito e do horror? Como o arquétipo do zumbi foi reconfigurado? E, por fim: como o arquétipo do zumbi é configurado a partir da relação contemporânea entre fãs e seus objetos de fã, especialmente com a mediação das mídias digitais?

Palavras-chave: Zumbi. Arquétipos. Fantástico. Mariana Enriquez.

Abstract: This work aims to reflect on the construction and updating of the fantastic fiction in the short story “Carne”, an integral part of the work *Los peligros de fumar en la cama* (2017) by Argentine author Mariana Enriquez. The discussion was developed with the aim of discussing the organization of the fantastic fiction in parallel with the construction of horror in the development of the story, considering that the story reflects a contemporary fantastic without abandoning essential issues of the traditional fantastic and reconstructs the image of the zombie archetype. The research follows the point of view of the contemporary fantastic and the traditional fantastic from the Bulgarian philosopher and linguist, Tzvetan Todorov (2010) in his work *Introdução à literatura fantástica*, and the contemporary fantastic from the point of view of the Spanish writer and literary critic, David Roas (2013) in his work *A ameaça do fantástica*. Horror will be treated from the point of view of theorist Noel Carroll (2004) in his work *The philosophy of horror*, which proposes how horror is modalized within works and the zombie will be discussed from the point of view of Deborah Christie (2011) in her work *Better Off Dead: The evolution of the zombie as post-human*. Given this context, we ask: How is the fantastic constructed throughout the story? What narrative resources are used to construct the fantastic and horror? How has the zombie archetype been reconfigured? And, finally: how is the zombie archetype configured based on the contemporary relationship between fans and their fan objects, especially with the mediation of digital media?

Keywords: Zombie. Archetypes. Fantastic. Mariana Enriquez.

Este trabalho visa refletir a respeito da reconfiguração do arquétipo do zumbi e os recursos narrativos utilizados para a ambientação presente no conto “Carne”, parte da coletânea de

contos *Los peligros de fumar en la cama* (2017) da autora argentina Mariana Enriquez. A discussão foi desenvolvida com o intuito de discorrer a respeito da organização simbólica presente nos grupos de fãs existentes em torno de todo produto da indústria cultural. Da mesma forma, observamos como a partir do comportamento real e identificável de personagens pertencentes a um *fandom*¹, o fantástico ocorre e a figura do zumbi é atualizada.

Situando-se esta pesquisa no escopo do arquétipo, cabe explicitar que esse arquétipo é pensado a partir da concepção teórica conforme apontado por Carl Gustav Jung. Ao longo dos anos, alguns arquétipos surgiram dentro do insólito que vão funcionar como representações dessas ideias. Carl Gustav Jung usou o termo “arquétipo” pela primeira vez em 1919 em seu artigo *Instinct and the Unconscious* e afirma que são “padrões de comportamento instintivo” (JUNG, 1959, p. 44, tradução nossa), ou seja, são imagens, personagens, emoções e eventos que se repetem ciclicamente na sociedade e se estabilizam em nosso imaginário. Os arquétipos compõem os sonhos, assim como a arte, e aparecem como facetas da humanidade (JUNG, 1959).

Jung (1959) propõe que temos três elementos que formam a psyche humana: o ego (nossa consciência); nosso inconsciente pessoal (memórias e desejos) e o nosso inconsciente coletivo (os arquétipos). A formação de qualquer noção social, ou seja, coletiva, acarreta na construção de arquétipos. Podemos observar que os arquétipos permeiam as coisas mais básicas da humanidade, coisas como a própria identidade.

1 *Fandom* é a terminologia comumente utilizada para se referir ao grupo de pessoas que se organizam socialmente em torno de um produto cultural, seja um grupo musical, um livro, um filme e, até mesmo, uma marca.

Partindo dos arquétipos, que são essas repetições imagéticas sociais, temos o arquétipo do zumbi. Para entender suas origens e o desenvolvimento do seu arquétipo dentro da sociedade utilizamos a obra *Better Off Dead: The Evolution of the Zombie as Post-Human* (2011) das teóricas Deborah Christie e Sarah Juliet Lauro.

Os zumbis têm uma genealogia distinta que remonta à África Equatorial e Central. Começamos analisando a própria palavra zumbi. Suas origens etimológicas exatas são desconhecidas, mas existem vários candidatos. O povo Mitsugo do Gabão usa a palavra “ndzumbi” para cadáveres. A palavra Kikongo “nzambi” refere-se de várias maneiras ao ser supremo, um ancestral com habilidades sobre-humanas. E, em certas línguas faladas em Angola e no Congo, “zumbi” refere-se a um objeto habitado por um espírito, ou alguém que regressou dos mortos.

Ademais, existem algumas semelhanças em certas crenças culturais. Por exemplo, na tradição do Congo pensa-se que quando alguém morre, o seu espírito pode ser alojado num objecto físico, o que pode trazer proteção e boa sorte. Crenças semelhantes sobre o que pode acontecer à alma de alguém após a morte são mantidas em várias partes da África.

Entre 1517 e 1804 d.C., a França e a Espanha escravizaram centenas de milhares de africanos, levando-os para a ilha caribenha que hoje compreende o Haiti e a República Dominicana. Lá, as crenças religiosas dos povos africanos escravizados misturaram-se com as tradições católicas das autoridades coloniais e desenvolveu-se uma religião conhecida como “vodu”. De acordo com algumas crenças do vodu, a alma de uma pessoa pode ser

capturada e armazenada, tornando-se um “zumbi” sem corpo. Alternativamente, se um corpo não for devidamente cuidado logo após a morte, um feiticeiro chamado “bokor” pode capturar um cadáver e transformá-lo em um zumbi sem alma que cumprirá suas ordens.

Historicamente, dizia-se que os zumbis eram criados com o intuito de serem utilizados como trabalhadores que não precisavam de comida nem de descanso e enriqueceram a fortuna de seu escravo. Por outras palavras, a zumbificação parecia representar os horrores da escravatura que muitos haitianos experimentaram. Era o pior destino possível: uma forma de escravidão da qual nem a morte poderia libertar. O zumbi era privado de vida após a morte e preso em subjugação eterna. Por causa disso, na cultura haitiana, os zumbis são comumente vistos como *vítimas* que merecem simpatia e cuidado.

O zumbi passou por uma transformação após o início da ocupação do Haiti pelos Estados Unidos em 1915, desta vez, através das lentes da cultura pop ocidental. Durante a ocupação, os cidadãos norte-americanos propagaram muitas crenças racistas sobre os negros haitianos. Entre relatos falsos de adoração ao diabo e sacrifícios humanos, histórias de zumbis capturaram a imaginação americana. E em 1932, os zumbis estrearam nas telonas em um filme chamado “White Zombie”. Ambientado no Haiti, o protagonista do filme deve resgatar sua noiva de um malvado mestre de vodu que administra uma usina de açúcar usando mão de obra zumbi. Notavelmente, o principal objeto de simpatia do filme não é a força de trabalho escravizada, mas a mulher branca vitimizada.

Nas décadas seguintes, o zumbi apareceu em muitos filmes americanos, geralmente com referências vagas à cultura haitiana, embora alguns tenham se desviado para envolver alienígenas e nazistas. Depois veio o filme extremamente influente de 1968, “Night of the Living Dead”, no qual um grupo de estranhos tenta sobreviver a um ataque de monstros comedores de carne que se movem lentamente. O diretor do filme, George A. Romero, comentou que nunca imaginou seus mortos-vivos como zumbis (CHRISTIE; LAURO, 2011). Em vez disso, foi o público quem os reconheceu como tal. Mas a partir de então, os zumbis ficaram ligados a um desejo insaciável por carne – com um gosto particular por cérebro adicionado em “The Return of the Living Dead”, de 1985. Nestes, e em muitos filmes subsequentes, nenhum feiticeiro controla os zumbis; eles são os monstros. E em muitas iterações, mais tarde alimentadas por “28 Days Later” de 2002, a zumbificação tornou-se um fenômeno contagioso.

Há décadas que artistas de todo o mundo têm usado zumbis para iluminar os males sociais e as ansiedades do seu momento — desde a cultura de consumo até a falta global de preparação para catástrofes. Mas, na verdade, a cultura pop americana também apagou inicialmente as origens dos zumbis — canibalizando seu significado original e transformando a vítima no monstro (CHRISTIE; LAURO, 2011).

Este trabalho visa compreender como que o arquétipo do zumbi foi reconfigurado no conto “Carne” de Mariana Enriquez (2017), parte de sua obra *Los peligros de fumar en la cama*. Mariana Enriquez é escritora e jornalista argentina que recebeu reconhecimento local aos 22 anos quando publicou seu primeiro

livro, *Bajar es lo peor* (1995), e reconhecimento internacional ao ter publicado *As coisas que perdemos no fogo* (2017) na Espanha. *Los peligros de fumar en la cama*, foi o primeiro livro de contos da escritora a ser publicado e seu terceiro livro ao todo. No entanto, só foi publicado em português em 2023, após ser publicado em inglês em 2021 e conseqüentemente ser indicado ao *International Booker Prize*. Por se tratar de um livro escrito mais próximo ao início de sua carreira, os doze contos que compõem o livro apresentam questões relacionadas ao contemporâneo, especialmente o feminismo.

Ainda que possamos ver as diferenças entre as obras, não é difícil identificar as questões que inspiram a escritora, especialmente no que diz respeito ao fantástico e ao terror:

Leio literatura fantástica desde sempre e a verdade é que não há muito esforço: para mim é muito natural, está nas minhas leituras. O fantástico, salvo em casos muito específicos, especialmente em criações de mundos, no fantasy y em certa ficção científica, em geral dialoga com o cotidiano. O fazem Cortázar, Felisberto Hernández, Neil Gaiman, M. John Harrison, Robert Aickman, Ray Bradbury, JG Ballard, Stephen King, quase todos os escritores de que gosto. É verdade que resalto as questões políticas e sociais um pouco mais nos contos, mas acredito que é um sinal dos tempos e está muito relacionado ao meu cotidiano². (YUSTE apud ARÁN, 2022, tradução nossa)

2 Leo literatura fantástica desde siempre y la verdad es que no lo trabajo mucho: para mí es muy natural, está en mis lecturas. El fantástico, salvo en casos muy particulares, especialmente en creaciones de mundos, en el fantasy y en cierta ciencia ficción, en general dialoga con lo cotidiano. Lo hace Cortázar, Felisberto Hernández, Neil Gaiman, M. John Harrison, Robert Aickman, Ray Bradbury, JG Ballard, Stephen King, casi todos los escritores que me gustan. Es cierto que yo acentúo las cuestiones políticas y sociales en los cuentos un poco más, pero creo que es un signo de los tiempos y está muy relacionado con mi propia vida cotidiana (YUSTE, 2017).

Como menciona Enríquez na entrevista citada, o fantástico em suas diversas configurações estão presentes nas referências da escritora. Situação ampliada pelo fato de sua obra terminar associada à tradição latino-americana do realismo mágico, termo que, tal como o zumbi, foi cunhado por conta de obras que buscavam retratar a vida nas colônias hispano-americanas, especialmente no Haiti. O termo guarda-chuva insólito ficcional engloba as mais diversas configurações do fantástico e gêneros adjacentes, por isso o adotaremos no presente artigo.

O conto narra a história do *rockstar* Santiago Espina e da repercussão de suas músicas, sua fama e acaba focando na atitude de duas de suas fãs após seu suicídio. O conto, insólito por natureza, recorre a elementos do horror em sua construção narrativa. Duas jovens fãs, Julieta e Mariela, invadiram o cemitério em que o corpo de Espina foi enterrado, desenterram seu cadáver já em estado de putrefação e comeram toda a carne de seus ossos. Nosso trabalho visa refletir sobre a construção narrativa do insólito e a reconfiguração do arquétipo do zumbi por meio dos recursos de horror presentes no conto.

Seguiremos a noção do horror na literatura proposta por Carroll (2004). O autor propõe duas ideias sobre os efeitos iniciais suscitados dentro do horror. Sobre o primeiro efeito, Carroll propõe: “O monstro na ficção de horror, isto é, não é apenas letal, mas — e isso é de extrema importância — também repugnante”³ (CARROLL, 2004, p. 22, tradução nossa). Ademais, Carroll propõe um segundo efeito, o da reação física das personagens exploradas dentro da narrativa:

3 “The monster in horror fiction, that is, is not only lethal but—and this is of utmost significance—also disgusting” (CARROLL, 2004, p. 22).

Os relatos das reações internas dos personagens aos monstros – seja de primeira pessoa, segunda pessoa (por exemplo, *Aura* de Carlos Fuentes), ou de um ponto de vista autoral – correspondem às reações mais comportamentais que se podem observar no teatro e no cinema. Pouco antes de o monstro ser visualizado para o público, muitas vezes vemos os personagens estremecer em descrença, respondendo a esta ou aquela violação da natureza. Seus rostos se contorcem; muitas vezes seus narizes se enrugam e seus lábios superiores se curvam como se estivessem diante de algo nocivo. Eles congelam em um momento de recuo, paralisados. Eles recuam para trás em um reflexo de evitação. Suas mãos podem ser atraídas para seus corpos em um ato de proteção, mas também de repulsa e desgosto. Junto com o medo de danos físicos graves, há uma evidente aversão a fazer contato físico com o monstro. Tanto o medo quanto o nojo estão gravados nas características dos personagens.⁴ (CARROLL, 2004, p. 22-23, tradução nossa)

É TUDO VERDADE: AS FERRAMENTAS DE CONSTRUÇÃO NARRATIVA DO HORROR

Considerando a etimologia do arquétipo do zumbi, iremos refletir sobre as mudanças que a autora propõe em seu conto e como tais mudanças reconfiguram o arquétipo do zumbi,

4 The reports of character's internal reactions to monsters—whether from a first-person, second-person (e.g., Carlos Fuentes's *Aura*), or an authorial point of view—correspond to the more behavioral reactions one can observe in theater and cinema. Just before the monster is visualized to the audience, we often see the characters shudder in disbelief, responding to this or that violation of nature. Their faces contort; often their noses wrinkle and their upper lip curls as if confronted by something noxious. They freeze in a moment of recoil, transfixed, sometimes paralyzed. They start backwards in a reflex of avoidance. Their hands may be drawn toward their bodies in an act of protection but also of revulsion and disgust. Along with fear of severe physical harm, there is an evident aversion to making physical contact with the monster. Both fear and disgust are etched on the characters' features (CARROLL, 2004, p. 22-23).

primeiramente pensando em suas origens, e ademais, no arquétipo já popularizado na cultura ocidental.

Iniciaremos a análise pelo *incipit* para pensarmos como foi construído o adentramento narrativo perante o insólito da narrativa: Todos os programas, jornais, revistas e rádios queriam falar com eles. Os jornalistas ficaram instalados fora da clínica psiquiátrica onde estiveram internadas durante mais de uma semana, mas não conseguiram nada. Ao receberem alta, os fotógrafos correram atrás delas, alguns se enroscaram nos cabos e muitos caíram na calçada; mas elas não fugiram. Eles apenas olharam para eles com um sorriso que mais tarde foi descrito como *assustador* e *místico*, e partiram no carro dirigido pelo pai de Mariela, a mais velha. Os pais também não falavam: as câmeras só registravam seus passeios nervosos pelos corredores da clínica, seus olhares temerosos e o choro da mãe de Julieta, a caçula, que saía de casa com uma sacola cheia de roupas⁵. (ENRIQUEZ, 2017, p. 125, tradução nossa, grifo do autor)

Como podemos notar, a construção dos elementos do fantástico é obtida de forma sutil no conto. O *incipit* apresenta a história de duas meninas que teriam virado manchete, focalizando primeiramente a narrativa em como a mídia foi atrás de Mariela e Julieta, e não no que elas fizeram. Tal recurso narrativo insere o

5 Todos los programas, los diarios, las revistas y las radios querían hablar con ellas. Los móviles de la televisión se instalaron afuera de la clínica psiquiátrica donde quedaron internadas durante más de una semana, pero no consiguieron nada. Cuando fueron dadas de alta, los camarógrafos las persiguieron corriendo, algunos se enredaron en los cables y muchos cayeron sobre el pavimento; pero ellas no huyeron. solo los miraron con una sonrisa que después fue descrita como *aterradora* y *mística*, y se fueron en el auto que manejaba el padre de Mariela, la mayor. Los padres tampoco hablaban: las cámaras sólo pudieron registrar sus nerviosos paseos por los pasillos de la clínica, sus miradas temerosas, y el llanto de la madre de Julieta, la menor, que salía de su casa con un bolso lleno de ropa (ENRIQUEZ, 2017, p. 125, grifo do autor).

conto em um fantástico com um tom “sensacionalista” e midiático e a narrativa permanecerá com o tom jornalístico até o fim.

O teor jornalístico dos recursos narrativos do conto faz com que os elementos do horror sejam salientados pela camada de “veracidade” ou “realidade” que é obtida em referência a seu formato original (uma reportagem), e, também, pelas descrições detalhadas do ocorrido. Vale ressaltar também que o tom formal, informativo e de impessoalidade jornalística contribui tanto para a construção narrativa do insólito quanto para o horror, assim sendo, todos são apresentados em camadas de recursos narrativos que compõem o conto. Como visto nos grifos da autora da citação acima em “[...] o sorriso *assustador* e *místico*”. Em uma contradição proposital, o tom jornalístico converge com a descrição e o destaque de *assustador* e *místico*, que, respectivamente, conduzem a narrativa para o horror e o fantástico.

Além da narrativa jornalística, o comportamento do *fandom*, em sua maioria, só faz sentido para aqueles que compartilham dos capitais simbólicos, conceito cunhado por Pierre Bourdieu e que está presente na maioria das interações sociais: “Os símbolos são os instrumentos de conhecimento e de comunicação [...], eles tornam possível o consensus acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social” (BOURDIEU, 2010, p. 10, grifos no original). Assim, os grupos de fãs estabelecem capitais simbólicos que podem causar estranhamento àqueles que não os compartilham:

Cada grupo possui sua própria organização e define questões diferentes para o que considera relevante ou não; ainda assim é possível entender

o funcionamento de um único grupo e abstrair questões que podem ser aplicadas a outros. Sempre haverá regras internas, piadas surgidas no grupo e só entendidas por quem faz parte, assim como gírias e expressões que só fazem sentido para “iniciados”, questões que identificam quem é novo no grupo e pessoas que participam há muito tempo e construíram uma reputação. (CORREIA, 2023, p. 141)

Assim sendo, o *incipit* apresenta as camadas do fantástico e do horror que vão ser construídas no conto, que estão interligadas e colocadas em atrito com uma narrativa de tom jornalístico que indicaria uma veracidade dos fatos narrados. Assim como Carroll (2004) propõe para uma narrativa de horror, as descrições em detalhes que realçam o grotesco e o *nojo* serão inseridas dentro da narrativa, no entanto, com a utilização do tom jornalístico, o conto obtém uma outra camada narrativa: “As meninas abriram o caixão para se alimentarem dos restos do Espina com devoção e desgosto; Ao redor do buraco, as poças de vômito testemunhavam seu esforço. Um dos policiais também vomitou ‘Deixaram os ossos limpos’”⁶ (ENRIQUEZ, 2017, p. 130, tradução nossa).

Ressaltamos a oposição construída entre a camada estilística e do horror/fantástico. A impessoalidade jornalística agrega para o horror: a capacidade da mídia de se dissociar das catástrofes e tragédias sendo narradas também é um elemento que pode ser pontuado perante o conto. Outro elemento que ressalta a construção narrativa é o uso de relatos de testemunhas do ocorrido, tal qual um texto jornalístico e falta de voz das “personagens

6 Las chicas habían abierto el féretro para alimentarse de los restos del Espina con devoción y asco; alrededor del hueco daban testimonio de su esfuerzo los chacros vomito. Uno de los policías también vomitó “Dejaron los huesos limpios” (ENRIQUEZ, 2017, p. 130).

principais”. Mariela e Julieta, assim como o *incipit* aponta, não se comunicam com a mídia e o conto reflete o silêncio das duas e de seus pais. Também não temos a voz narrativa do Santiago Espina, apenas pelas letras de suas músicas e seu bilhete de suicídio. Contudo, o conto apresenta as vozes de algumas “testemunhas”, ou “entrevistados”. Um exemplo é na citação acima, que insere a voz de um policial que atesta que “Deixaram os ossos limpos”.

Novamente, o uso das “entrevistas” ou “testemunhas” é dual: criar uma verossimilhança jornalística e inserir o horror/fantástico desta forma. Um bom exemplo disso é uma fã do Espina que foi entrevistada para falar sobre o que Mariela e Julieta fizeram ao comer a carne do cadáver do músico: “Desafiadoramente, ela gritou: “Tenho inveja delas; ‘Elas entenderam-o.’ E gaguejou alguma coisa sobre a carne e o futuro, disse que Julieta e Mariela eram mais próximas que qualquer uma delas de Espina, tinham-no no corpo, no sangue”⁷ (ENRIQUEZ, 2017, p. 132, tradução nossa).

Com o relato da fã entrevistada, iniciamos a análise sobre o arquétipo do zumbi propriamente dito, que será feita em duas partes. Primeiramente, iremos analisar o imagético arquetípico apresentado dentro da narrativa, e, em seguida, observaremos como a imagem do zumbi se encaixa nas questões sociais trabalhadas pelo insólito, especialmente o insólito latino-americano feminino.

O ARQUÉTIPO DO ZUMBI E O COMPORTAMENTO DAS FÃS

No conto “Carne” de Mariana Enriquez (2017), o arquétipo do zumbi é reconfigurado de acordo com a construção estilística

7 Desafiante, gritou: “Las envidio; ellas lo entendieron”. Y balbuceó algo sobre la carne y el futuro, dijo que Julieta y Mariela estaban más cerca que cualquiera de ellas del Espina, lo tenían en su cuerpo, en su sangre (ENRIQUEZ, 2017, p. 132).

do conto. Seguindo uma matéria jornalística, que envereda para manter uma verossimilhança com “eventos possivelmente reais”, o arquétipo do zumbi foi reconfigurado para se inserir dentro desta proposta. Considerando as origens do arquétipo do zumbi, conforme apresentadas por Deborah Christie e Sarah Juliet Lauro em sua obra *Better Off Dead: The Evolution of the Zombie as Post-Human* (2011), o zumbi refletia a escravatura, uma forma de narrativa de origem, em que os zumbis eram as vítimas, não os monstros. Para o conto de Enriquez (2017), o arquétipo de zumbi mais próximo é o do zumbi popularizado pela cultura ocidental, de monstros que comem carne humana. No entanto, seguindo uma construção narrativa jornalística que envereda para um pacto maior com a realidade, mesmo perante do fantástico, a narrativa foca nos atos de Mariela e Julieta, duas meninas menores de idade que cometem uma “monstruosidade” de consumir a carne do Santiago Espina.

Em primeira instância, o ato canibal ainda segue uma métrica de verossimilhança análoga ao mundo real, por mais que seja um ato “grotesco” ou “chocante”, ele ainda não pertence ao mundo do fantástico. Todavia, o *excipit* do conto apresenta um detalhe que convoca o fantástico:

Julieta e Mariela, por sua vez, permaneceram em suas casas em Mataderos, separadas por dez quarteirões; Eles foram proibidos de se comunicar novamente. Eles deixaram a escola. Os vizinhos conversaram e disseram o previsível: boas meninas, adolescentes meio rebeldes, que ultraje, isso não pode acontecer de novo. Muitos se mudaram. Os sorrisos das meninas, congelados nas telas de televisão e nas capas dos jornais, assustavam-nas. Enquanto isso, em todo o país, em todos os cibercafés, os

espinhos se acumulavam diante das telas dos computadores porque os e-mails começaram a chegar. Ninguém poderia jurar que pertenciam a Julieta e Mariela, elas não sabiam se tinham acesso à Internet no seu isolamento, por isso todos sabiam, queriam e guardavam o segredo com ciúmes. Os e-mails falavam de duas meninas que em breve completariam dezoito anos e se libertariam dos pais e dos médicos para tocar as músicas de Carne em porões e garagens. Falavam de um culto subterrâneo imparável, *Daquelas Que Tinham Espina no Corpo*⁸. (ENRIQUEZ, 2017, p. 132-133, tradução nossa)

O *excipit* do conto apresenta a reformulação do arquétipo do zumbi da autora, o consumo da carne do músico como uso de uma espécie de ferramenta de “reencarnação”, em que as espinosas, ou as fãs do Espina, acreditavam existir dentro de Mariela e Julieta. O que se assemelha um pouco com as crenças originais do zumbi, advindas do vodu, que, a alma de uma pessoa pode ser capturada e armazenada, tornando-se um “zumbi” sem corpo. Sob essa ótica, Mariela e Julieta, ao consumir a carne do corpo do Espina, consumiram sua alma.

Posto isto, o conto apresenta um fechamento fantástico que advém da crença das fãs no culto “Daquelas Que Tinham Espina no

⁸ Julieta y Mariela, mientras tanto, permanecían en sus casas de Mataderos, separadas por diez cuadras; les habían prohibido volver a comunicarse. Dejaron el colegio. Los vecinos sí hablaban y decían lo predecible: buenas chicas, adolescentes un poco rebeldes, qué barbaridad, esto no puede volver a pasar. Muchos se mudaron. La sonrisa de las chicas, congelada en las pantallas de sus televisores y las tapas de los diarios, les daba miedo. Mientras tanto, en todo el país, en cada cibercafé, las espinosas se reunían frente a las pantallas de las computadoras porque comenzaron a llegar los mails. Ninguna podía jurar que fueran de Julieta y Mariela, no sabían si ellas tenían acceso a Internet en su aislamiento, por eso todos lo sabían, lo deseaban, y guardaban el secreto celosamente. Los mails hablaban de dos chicas que pronto cumplirían dieciocho años y se liberarían de padres y médicos para tocar las canciones de Carne en sótanos y garajes. Hablaban de un culto subterráneo imparable, de Ellas Las Que Tenían Espinas en el cuerpo (ENRIQUEZ, 2017, p. 132-133).

Corpo”, e no ato da carne do Espina ainda conter qualquer forma de representação de seu ser e que este pode ser transpassado por esta carne ser consumida, tal qual o “vírus” do zumbi da cultura pop. No entanto, as narrativas de Enriquez contam sempre com algumas análises sociais, para além de ser teor do horror ou do fantástico, Enriquez apresenta essa reconfiguração do zumbi como meio para apontar algumas problemáticas sociais, que iremos ponderar em uma possível análise que o conto permite.

Importante ressaltar, a partir do início do culto presente em “Carne”, que, como ressalta Henry Jenkins, o próprio termo fã já apresenta uma etimologia relacionada a tal comportamento:

Fan, no inglês, é uma abreviação da palavra fanatic [‘fanático’], cuja raiz está na palavra latina fanaticus. No sentido mais literal, fanaticus significava apenas ‘proveniente de ou pertencente a um templo, servo do templo, devoto’, mas logo ganhou conotações negativas: ‘de pessoas inspiradas por ritos orgiásticos e frenesi passional’ (Oxford Latin Dictionary). (JENKINS, 2015, p. 31)

Assim sendo, se não fosse pelo consumo da carne do ídolo e um possível entendimento de que a situação se repetirá, o comportamento das jovens é plenamente aceitável e até mesmo esperado. O início do texto nos prepara para algo fora do comum por conta da internação e do desejo de falar com as jovens justamente porque o comportamento das fãs é mais do que comum.

A busca por pertencimento, um sentimento de comunidade que se faz presente em muitas espécies animais, incluindo a humana, é uma das razões que motivam as pessoas a se conectarem com outras que compartilham gostos em comum, mas principalmente

valores. O fã é aquele que busca expandir a experiência o máximo possível, consumir o objeto de fã ao limite e reviver a experiência a qualquer momento:

Além do mesmo gosto por determinados produtos culturais e a garantia da extensão da experiência de consumi-los pelo máximo de tempo possível, os fãs participantes da cultura apresentam uma alegria por pertencer, dividir experiências e não se sentirem excluídos quando estão entre os seus. (CORREIA, 2023, p. 144)

Observando o comportamento apresentado no conto pode parecer, a princípio, que se trata apenas de duas garotas que levaram a experiência de fã além do limite considerado aceitável, mas é quando elas se comunicam com outras fãs que o vínculo e o fantástico do conto se reforçam:

O país esperou por uma epidemia de suicídios de adolescentes que nunca aconteceu. As meninas voltaram à escola e às discotecas, e apenas um caso de depressão grave foi registrado em Mendoza, embora todas ouvissem *Carne* como última vontade e testamento de seu ídolo, tentando decifrar a letra em fóruns da Internet e longos telefonemas, conversas⁹. (ENRIQUEZ, 2017, p. 128, tradução nossa)

Os grupos de fãs, apoiados pelas facilidades que a vida digital e as mídias sociais trouxeram, dedicam grande parte de seu tempo trocando com outros pertencentes ao mesmo grupo.

9 El país esperó una epidemia de suicidios adolescentes que nunca llegó. Las chicas volvieron al colegio y a los boliches, y apenas se registró un caso de depresión grave en Mendoza, aunque todas escuchaban *Carne* como la última voluntad y testamento de su ídolo, tratando de descifrar las letras en foros de Internet y largas conversaciones telefónicas (ENRIQUEZ, 2017, p. 128).

Há um compartilhamento de conhecimento, seja direto ou de interpretações, que é preciso fazer parte do grupo para entender. Em fóruns e redes sociais, os grupos esmiúçam trechos e detalhes das obras admiradas:

Quais os requisitos para que um livro ou filme torne-se objeto *cult*? É óbvio que a obra precisa ser adorada, mas só isso não basta. Ela deve fornecer um mundo totalmente mobiliado, de forma que os fãs possam citar personagens e episódios como se fossem aspectos do mundo sectário e privado do fã [...]. Creio que para uma obra tornar-se objeto *cult* ela deve ser passível de despedaçamento, deslocamento e tensionamento de forma que se possa lembrar apenas partes dela, independentemente de sua relação original com o todo. (ECO apud JENKINS, 2015, p. 67, grifos no original)

Ou seja, como aponta Eco, o fã faz de forma metafórica aquilo que é narrado no conto. Desmembra, corta, recorta, digere e devolve algo próprio, mas também pertencente ao grupo e que é compartilhado por todos, diferenciando-os de meros consumidores do produto cultural que admiram e devotam parte de sua vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O fantástico em sua forma mais tradicional parte de uma situação comum subvertida de forma a gerar a dúvida se algo fora do normal realmente aconteceu ou não. Aos poucos, o termo guarda-chuva insólito ficcional passou a se referir a narrativas que usam do elemento fantástico para tratar de temas contemporâneos, especialmente as questões políticas e sociais.

Mariana Enriquez utiliza de tais tópicos contemporâneos para fazer o seu fantástico. No caso do conto analisado “Carne”, a partir de marcas do texto jornalístico e do comportamento dos fãs, atualiza o arquétipo do zumbi. A reconfiguração do zumbi permeia as suas origens e apresenta uma leitura contemporânea, o consumo consciente da carne e o tratamento jornalístico inserem o conto no fantástico, traçando uma rota narrativa que desafia a realidade e abrange para o “sobrenatural”. O zumbi de Enriquez é uma nova linha arquetípica, uma subversão de um arquétipo já subvertido, ele não tem um feiticeiro controlando seu corpo, não tem um “vírus” que acarreta no consumo da carne humana, o zumbi de Enriquez é apenas movido pela vontade desenfreada de Mariela e Julieta.

A materialidade do texto, a qual imita o texto jornalístico, procura trazer a credibilidade necessária para que o leitor aceite o rompimento do cotidiano que acontecerá em seguida. Da mesma forma, o comportamento das fãs narrado no momento de introdução do elemento fantástico.

O fato de comerem a carne pútrida de seu ídolo pode ser entendido como um mero exagero literário do real comportamento do fã. O fã procura consumir todo material possível do objeto de fã que acompanha e, como no caso dos astros do rock, algumas vezes consumir um pouco do próprio objeto de fã.

O elemento fantástico definitivo é apresentado ao final do texto, também subvertendo o esperado e atualizando a trama, quando estabelece-se que o culto ou a epidemia zumbi está apenas prestes a começar, diferente da epidemia de suicídios esperada pelos jornais e pelos especialistas.

REFERÊNCIAS

- ARÁN, Pampa. Mariana Enríquez – ficcionista. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). 2ª. ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022. Disponível em: <https://www.insolitoficcional.uerj.br/mariana-enriquez-ficcionista/>. Acesso em: 1 de set. 2023.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- CARROLL, Noël. *The philosophy of horror*. New York: Taylor & Francis e-Library, 2004.
- CHRISTIE, Deborah; LAURO, Sarah Juliet. *Better Off Dead: The Evolution of the Zombie as Post-Human*. New York: Fordham University Press, 2011.
- CORREIA, Fernanda da Cunha. *Os guardiões da fantasia: a crítica dos leitores-fãs de J.R.R. Tolkien*. 2023. 290f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2023.
- ENRIQUEZ, Mariana. *Los peligros de fumar en la cama*. Barcelona: Anagrama, 2017.
- JENKINS, Henry. *Invasores do texto: Fãs e a cultura participativa*. Tradução de Érico Assis. Nova Iguaçu: Marsupial, 2015.
- JUNG, C.G., *Instinct and the Unconscious*. London: British Journal of Psychology, 1959.
- MENEZES, Elisa. O fantástico mundo de Mariana Enriquez. *Blog da Editora Intrínseca*. 5 out., 2021. Disponível em: <https://www.intrinseca.com.br/blog/2021/08/o-fantastico-mundo-de-mariana-enriquez/>. Acesso em: 27 out. 2022.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2010.

08

CASA, FANTASMA, LÁPIDE, CORTE, CORPO RETORNADO, SANGUE, COLCHA: O INSÓLITO E O REAL NA TESSITURA DA PERSONAGEM “AMADA”, DE TONI MORRISON¹

Luana Barossi

Recebido em 30 set 2023. **Luana Barossi**

Aprovado em 25 fev 2024.

Doutora em Letras, Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, pela Universidade de São Paulo, 2015.

Professora na Universidade Federal de Santa Catarina. Líder do Núcleo de Estudos Comparados de Literaturas Africanas (NECLA) e pesquisadora do grupo de pesquisa O insólito ficcional na literatura contemporânea.

E-mail: luabarossi@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3491082787861769>

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8535-5342>

Resumo: O presente ensaio tem como objetivo investigar a relação entre o insólito e o real na tessitura da personagem “Amada”, do livro homônimo de Toni Morrison. Para tanto, toma-se por base as concepções de repetição na teoria literária (*leitmotiv*) e na psicanálise, em especial no que Lacan chama de *tiquê*, como o encontro do real. A personagem em questão ora se apresenta como fantasma, ora como memória traumática, ora como um corpo de

1 Título em língua estrangeira: “House, ghost, tombstone, cut, body, blood, quilt: the uncanny and the real in the narrative fabric of “Beloved”, by Toni Morrison”.

carne e osso. Nossa hipótese analítica é de que, por meio dos inúmeros *leitmotive*, Amada representa a corporificação do real, em especial do real traumático, na narrativa de Morrison.

Palavras-chave: Amada. Insólito. Real. Toni Morrison. Leitmotiv.

Abstract: This essay aims to investigate the relation between the uncanny and the real in the narrative fabric of the character Beloved, from the homonymous book by Toni Morrison. To do so, I will take into consideration the concepts of repetition in literary theory (*leitmotiv*) and psychoanalysis, especially what Lacan calls *tiquê*, as the encounter of the real. The character sometimes appears as a ghost, sometimes as a traumatic memory, sometimes as a body of flesh and blood. Our analytical hypothesis is that, through the countless leitmotifs, Beloved represents the embodiment of the real, especially the traumatic real, in Morrison's narrative.

Keywords: Beloved. Uncanny. Real. Toni Morrison. Leitmotiv.

Não só ela teve de viver seus anos numa casa paralisada pela fúria do bebê por lhe terem cortado a garganta, como aqueles dez minutos que passou esmagada contra a pedra cor de amanhecer salpicada de lascas de estrelas, os joelhos tão abertos como o túmulo, foram os mais longos de sua vida, mais vivos e mais pulsantes que o sangue do bebê que encharcaram seus dedos como óleo. (MORRISON, 2007², p. 20)

A angústia é esse corte - esse corte nítido sem o qual a presença do significante, seu funcionamento, seu sulco no real, é impensável;

2 A edição aqui utilizada foi publicada pela Editora Companhia das Letras em 2007, com tradução de José Rubens Siqueira. A data da primeira edição em inglês é 1987. Quando necessário, será realizado um cotejo com a edição original em inglês.

é esse corte a se abrir, e deixando aparecer o que vocês entenderão melhor agora: o inesperado, a visita, a notícia, aquilo que é tão bem exprimido pelo termo “pressentimento”, que não deve ser simplesmente entendido como o pressentimento de algo, mas também como o pré-sentimento, o que existe antes do nascimento de um sentimento. (LACAN, 2005, p. 88, grifo do autor)

A CASA, O FANTASMA: DO QUE SE REPETE

A primeira epígrafe deste ensaio aglutina alguns dos elementos presentes no título. Esses elementos são essenciais para a análise que se pretende aqui, pois são recorrentes na narrativa de Toni Morrison e servirão como fio condutor de nossa leitura da personagem Amada: a casa, o bebê fantasma, o corpo, o corte, a lápide, o sangue. Já a segunda epígrafe, retirada do livro 10 dos seminários de Lacan, elabora alguns dos pontos que serão utilizados de base teórica para análise desses elementos recorrentes, em especial pelas concepções de angústia e de real na (re)leitura que Lacan faz do conceito freudiano de *Unheimlich*. Desta forma, buscamos abordar a obra de Morrison tomando por base duas “linhas costuradas”: a da teoria literária e a de alguns conceitos lacanianos. Com isso, procuramos investigar o que há de real na personagem Amada, comumente analisada pela ordem do fantástico. O intuito é evidenciar como o insólito e o real, na tessitura dessa personagem, são duas faces de um mesmo fenômeno. Para tanto, pretendemos abordar os elementos que se repetem na construção da personagem como, concomitantemente, *leitmotive* da obra constituintes do insólito e elementos que designam o encontro com o real.

O conceito de *leitmotiv*, já incorporado aos procedimentos da teoria literária e presente em dicionários de termos literários, como é o caso do *Dictionary of literary terms and literary theory*, da Penguin³, assume na obra de Morrison um caráter estrutural, uma vez que a construção estilística da narrativa, que emula memórias fragmentadas pelo trauma da escravidão e de suas consequências, tem como fio condutor a repetição de elementos que, a cada aparição, expõem um novo traço do real. Algo como o que Lacan chama de “o inesperado, a visita” (LACAN, 2005, p. 88), algo que já estava lá, impossível de ser simbolizado, mas que quando teima em se mostrar, pelo corte que o permite emergir, instaura uma nova camada à (re)constituição histórica por meio da fragmentada memória traumática. No dicionário citado, *leitmotiv* é compreendido como “motivo principal”, e sua utilização, atribuída a Thomas Mann, denota um “tema recorrente” (CUDDON, 1999, p. 453 – tradução nossa). Em *Amada*, esse tema não é apenas algo que se repete a esmo, pois sua insistência “tende a unificar a obra através do seu poder de lembrar o leitor das suas ocorrências anteriores” (HOLMAN, 1980, p. 244 – tradução nossa).

O *incipit* de *Amada* já é o primeiro indício de que um dos recursos estilísticos da obra é a utilização de *leitmotive*: “O 124 era rancoroso” (MORRISON, 2007, p. 17). Essa frase inicial, insólita por si só, uma vez que não fica claro para o leitor, em um primeiro momento, quem ou o quê é o “124”, vai ser “repetida” parcialmente em diversos outros momentos da obra, em especial como *incipit* de cada uma de suas três partes: “O 124 estava ruidoso” (MORRISON, 2007, p. 227) e “O 124 estava quieto” (MORRISON, 2007, p. 317). Aqui

3 Organizado por John Anthony Bowden Cuddon.

há um dado interessante: a utilização do verbo *estar* na segunda e terceiras partes é uma escolha de tradução, pois, no original, o verbo conjugado é *was*, ou seja, o verbo *tobe* no passado⁴. Assim, a repetição é mais clara do que aparenta ser na tradução. Além dessas repetições, a expressão “124 *was*” reincide em muitos outros trechos da narrativa. Essa repetição de algo que produz estranhamento, em primeiro lugar por não sabermos o que é o 124 logo no início e por ter esse significado ampliado no decorrer da narrativa, são pontos de costura da estrutura. O leitor logo é levado a deduzir que o 124 diz respeito a casa, localizada na Rua Bluestone.

Desta forma, o efeito insólito produzido pela inserção de uma afirmação que o leitor não sabe do que se trata vai ser substituído por outro sentido insólito: a casa sente, a casa está/é ora rancorosa, ora ruidosa, ora quieta. Há aqui uma insinuação ao *topos* da casa mal-assombrada: “O 124 era rancoroso. Cheio de um veneno de bebê” (MORRISON, 2007, p. 17). A construção da narrativa, como uma pintura construída por camada sobre camada de tinta, se organiza por meio dos *leitmotive*, que a cada vez que (re)aparecem, como pinceladas repetidas, inserem uma nova dimensão de sentido. É nesse espaço da casa que o enredo central, das mulheres Sethe, Baby Suggs e Denver e, posteriormente, das personagens Paul D. e Amada, se desenvolve. Esse enredo, no entanto, é articulado a uma série de outros enredos: memórias fragmentadas, sentimentos, traumas, vivências horrendas das personagens no período escravocrata nos Estados Unidos. O enredo central, no entanto, se dá após a Guerra da Secessão, iniciando-se no ano de 1873,

4 No original, o *incipit* da parte 1 é “124 *wasspitedful*”; da parte 2 é “124 *wasloud*”; e, da parte 3, “124 *wasquiet*”.

e é marcado pela experiência dessas três gerações em contato: Baby Suggs, que conquista a sua alforria graças ao filho Halle, que “trabalha” mais para comprar a liberdade da mãe; Sethe, sua nora, que escapa, grávida, da fazenda “Doce Lar” e encontra refúgio na casa de Suggs; e Denver, a filha de Sethe, que nasce no processo de fuga, no barco em meio ao Rio Ohio.

Embora na primeira parte a narrativa seja estruturada na terceira pessoa, o ponto de vista do narrador alterna na costura das memórias das personagens. Os pontos de ancoragem dessa alternância de perspectiva são os *leitmotive*. Quando há algum significativo ou elemento que se repete, há uma variação de perspectiva. Já a segunda parte, que se inicia com “O 124 estava ruidoso” (MORRISON, 2007, p. 227), é bem mais curta. O começo dessa parte II foca na perspectiva de Selo Pago, personagem muito importante na narrativa, pois é o responsável por atravessar, pelo Rio Ohio, os escravizados fugidos das fazendas do Sul (Kentucky) para o Norte (Ohio). A narrativa articula suas memórias passadas, quando ajudava no processo de fuga e travessia, com o que ele vivenciou com as personagens da casa, Paul D., Sethe, Denver e a chegada de Amada (questão que será mais bem desenvolvida nas próximas seções). Em seguida, a parte II procede quase que sem narrador, como se a narrativa adentrasse não na consciência, mas no inconsciente das três personagens femininas. Há, aqui, como recurso estilístico, um entrecortado de textos, que busca reconstruir a linguagem possível entre essas três mulheres, mas uma linguagem sem fala e sem escrita. É o que Selo Pago “ouve” do lado de fora, como se fossem as vozes internas das personagens se manifestando

como assombrações. É pela relação entre elas, pelo que uma sente pela outra, que a história se constrói de dentro da casa para fora.

A parte III, por sua vez, diz respeito à relação parasitária de Amada com Sethe; o sumiço de Amada; e a vida da personagem mais jovem, Denver, após a saída da casa. A narrativa retorna à terceira pessoa, e as alusões aos *leitmotive* são feitas pelo signo da falta, dada pelo “silêncio do 124”, dessa vez por uma perspectiva externa à casa. Essa perspectiva é endossada pelo retorno de Paul D. à casa aparentemente vazia, e uma espécie de análise externa dos acontecimentos: “Está faltando alguma coisa no 124” (MORRISON, 2007, p. 357).

Tendo em vista essa organização estrutural e estilística da obra em torno do 124 (a casa), podemos compreender melhor a organização do enredo central e de suas reverberações (passadas e futuras). Como dito anteriormente, a narrativa se inicia no ano de 1873, ou seja, oito anos após o fim da Guerra da Secessão, que resultou na abolição da escravatura nos Estados Unidos da América. Antes de viver no 124, Sethe era uma escravizada que vivia na “Doce Lar”, fazenda que após a mudança de direcionamento com a morte do Sr. Garner, chefe que era considerado um “escravagista ameno”, passa ao domínio do “professor”, um homem extremamente sádico e violento. Mesmo grávida, Sethe sofre os piores tipos de violência, desde açoitamento a ter seu leite ordenhado e mamado pelos sobrinhos do professor. Consegue escapar, depois de ter enviado os três filhos para Cincinatti (Ohio) para viver com a sogra Baby Suggs. Seu marido, Halle, não consegue escapar. Durante a fuga, com

as costas estraçalhadas por açoitamentos, Sethe recebe a ajuda de Amy Denver, a quem ela chama de moça branca. Amy faz massagem em seus pés e ajuda Sethe a dar à luz sua bebê, que viria a ser chamada de Denver, em homenagem à ajudante.

No entanto, todos esses elementos são construídos por meio de memórias fragmentadas, alternâncias de ponto de vista e de estilo, o que exige uma postura bastante atenta e ativa do leitor na (re) estruturação da narrativa. O começo, que parece confuso, ganha paulatinamente feição conforme essas memórias são acessadas de maneira caótica. O que se tem logo no início é que Baby Suggs havia recentemente morrido e que o tal bebê – que será logo compreendido como um fantasma que provoca grande tensão na casa – faz, inclusive, os filhos mais velhos de Sethe fugirem: “Howard e Buglar, haviam fugido ainda com treze anos de idade, assim que o simples olhar no espelho o estilhaçava (foi esse o sinal para Buglar); assim que as marcas de duas mãozinhas apareceram no bolo (esse foi o de Howard)” (MORRISON, 2007, p. 17). Ou seja, o espelho que estilhaça com o olhar e a imagem das mãozinhas que aparecem no bolo foram as “gotas d’água” da assombração para os garotos fugirem de lá e tomarem seus rumos.

A casa mal-assombrada pelo fantasma do bebê é então o que se estabelece como o cerne da narrativa nesse começo, e o que articula o primeiro elemento temático considerado insólito ou fantástico com o traço estilístico (a repetição textual sobre o 124) que o constrói. A concepção de insólito, aqui, se relaciona ao que David Roas concebe como “fantástico contemporâneo”, ou seja, “a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para

postular a possível anormalidade da realidade” (ROAS, 2014, p. 67). A “assombração” do 124, como pretendemos argumentar aqui, é o próprio encontro com o real. Para trazermos essa noção mais perto do que concebemos como consciência, não basta pensar apenas na realidade palpável e violenta, mas em como o real insiste em surgir, em se mostrar, embora como defesa tentemos nos proteger dele através de imagens seguras e do esquecimento. Quando ele insiste em aparecer (o espelho que se quebra, as mãozinhas no bolo), torna-se insuportável. Essa presença na obra literária nos afeta como leitores, pois, como argumenta Roas, “descobrimos que nosso mundo não funciona tão bem quanto pensávamos” (ROAS, 2014, p. 67). O texto, portanto, serve, de acordo com Roas, de ameaça ao que se acreditava ser real. Poderíamos ponderar em parcial discordância que não é que nosso mundo não funciona tão bem como pensávamos, mas é que não temos mecanismos suficientes para captar completamente o modo como ele se (des)organiza. Essa ponderação leva-nos novamente às concepções lacanianas, em especial no que tange seu conceito de “real”, muito distinto da realidade palpável que tomamos de base para determinar se algo é tangível ou não.

Conforme o *Dicionário de Psicanálise* de Roudinesco e Plon, o real foi um termo introduzido por Lacan em 1953, partindo do conceito de Freud de realidade psíquica. Os autores afirmam que se trata de:

Uma realidade fenomênica que é imanente à representação e impossível de simbolizar. [...] o conceito de real é inseparável dos outros dois componentes desta, o imaginário e o simbólico, e forma com eles uma estrutura. Designa a realidade

própria da psicose (delírio, alucinação), na medida em que é composto dos significantes foracluídos (rejeitados) do simbólico. (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 644-645)

Ou seja, o real está na ordem do inacessível e pode ser, portanto, relacionado ao elemento insólito do “fantástico contemporâneo”, nos termos de Roas, uma vez que permite que questionemos nossas próprias concepções acerca da realidade tangível. Nesse sentido, percebemos que real e insólito podem ser compreendidos como duas faces de uma mesma estrutura, quando falamos de um texto literário como o de Morrison. Além disso, há uma relação direta do real com aquilo que se repete.

A repetição, considerada por Lacan um dos conceitos fundamentais da psicanálise (LACAN, 2008), carrega um paradoxo, pois ela é, em si, impossível. Isso porque quando algo se repete, sempre está imerso em outro momento, outro lugar ou outro elemento. Um exemplo disso é quando lemos uma história que gostamos e, na ânsia de repetir a experiência, lemos novamente a mesma história. O problema é que essa segunda leitura será já outra, pois já temos uma leitura, estamos em outro momento e a experiência será, portanto, distinta, embora seja uma repetição da leitura. Como sintetiza Kaufmann, “A repetição, no sentido estrito de fazer surgir o mesmo, está condenada ao fracasso” (KAUFMANN, 1996, p. 448). Há algo de muito próximo nesse conceito psicanalítico de repetição com o conceito literário de *leitmotiv*. Pois, como expresso em parágrafos anteriores, o leitmotiv é a repetição de um elemento na narrativa, mas a cada vez que aparece, não é mais o mesmo, pois a repetição em si é marcada pela diferença, como a

pinclada no quadro ou a releitura do livro. Kaufmann completa: “Mesmo ao repetir o mesmo, o mesmo, ao ser repetido, se inscreve como distinto. Eis porque Lacan assinala que a essência do significante é a diferença” (KAUFMANN, 1996, p. 449). Essa marca da diferença pode fazer supor que traz apenas algo de novo, algo a mais. Contudo, ela traz também o signo da falta, uma vez que a experiência original não pode ser repetida.

Lacan, no livro 11 dos seus seminários, desenreda duas faces da repetição, em interlocução com os conceitos aristotélicos de *tiquê* e *automaton*:

Primeiro a tiquê que tomamos emprestada, eu lhes disse da última vez, do vocabulário de Aristóteles em busca de sua pesquisa da causa. Nós a traduzimos por encontro do real. O real está para além do autômaton, do retorno, da volta, da insistência dos signos aos quais nos vemos comandados pelo princípio do prazer. O real é o que vige sempre por trás do autômaton, e do qual é evidente, em toda a pesquisa de Freud, que é do que ele cuida. (LACAN, 1985, p. 56)

Temos então o retorno dos signos de maneira automática (*automaton*). Essa insistência implica que há algo ali, algo para além do que foi automatizado. Além disso, interpretamos a afirmação de Lacan sobre a *tiquê* como um momento de ruptura do automatismo, quando há o encontro com aquilo que estava por trás da repetição. Roudinesco e Plon acrescentam que a *tique* seria o “encontro dominado pelo acaso e que podemos assimilar ao trauma, ao choque imprevisível e incontrolável”. Assim, o real pode ser associado ao trauma e à ambivalência do *Unheimlich*. No seu texto traduzido na edição aqui consultada

como “O inquietante”, Freud analisa a narrativa *O Homem de areia*, de E.T.A. Hoffmann. Nessa análise, o *Unheimlich* se dá no duplo das figuras de Coppola e Coppelius; na estranheza do corpo inanimado que ganha vida, ou seja, é um autômato, na figura de Olímpia; e no medo de perder os olhos de Nathaniel. Esses elementos dizem respeito a algo terrível demais para aparecer de maneira direta ou racional: “relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror, e também está claro que o termo não é usado sempre num sentido bem determinado, de modo que geralmente equivale ao angustiante” (FREUD, 2010, p. 248). Enquanto Freud caracteriza a angústia, ao contrário do medo, pela ausência de objeto, Lacan pontua que a angústia *não é sem objeto*. Isso porque esse afeto aponta para o real, para aquilo que é insuportável. Em sua leitura, Lacan ainda ressalta que o angustiante se apresenta enquadrado:

O que quero acentuar hoje é apenas que o horrível, o suspeito, o inquietante, tudo aquilo pelo qual traduzimos para o francês, tal como nos é possível, o magistral *unheimlich* do alemão, apresenta-se através de clarabóias. É enquadrado que se situa o campo da angústia. (LACAN, 2005, p. 85)

Esse enquadramento tem acrescentado outro elemento, ou seja, aquilo que não pode ser dito:

‘Súbito’, ‘de repente’ – vocês sempre encontrarão essas expressões no momento da entrada do fenômeno do *unheimlich*. Encontrarão sempre em sua dimensão própria a cena que se propõe, e que permite que surja aquilo que, no mundo, *não pode* ser dito. (LACAN, 2005, p. 86, grifos do autor)

As expressões citadas por Lacan são também usualmente expressões presentes no fantástico, em especial no horror. Em *Amada*, contudo, o súbito é a própria incorporação, na narrativa, do real, no enquadramento da casa. Para Lacan, o *Unheimlich* é fugidio demais na vida real, sendo que “a ficção o demonstra bem melhor, chega até a produzi-lo como efeito de maneira mais estável, por ser mais bem articulada” (LACAN, 2005, p. 59).

A LÁPIDE

É com “os joelhos tão abertos como o túmulo” (MORRISON, 2007, p. 20) que Sethe consegue pagar pela inscrição de cinco letras⁵ na lápide de sua filha: Amada. O túmulo é o espaço onde se sepulta (do latim *sepultus* – separar, isolar) o corpo sem vida. É concomitantemente espaço aberto, onde deve caber um corpo, e fechado, uma vez que é enquadrado (como a angústia) por um caixão e coberto de terra. Ao ter que submeter o próprio corpo para ter acesso a uma inscrição na lápide, Sethe torna-se túmulo: é aberta e fechada; é vida e é morte:

Dez minutos, ele disse. Você tem dez minutos e eu faço grátis. Dez minutos para cinco letras. Com mais dez ela podia ter conseguido ‘Bem’ também? Não tinha pensado em perguntar a ele e ainda a incomodava aquilo ter sido possível — que em troca de vinte minutos, meia hora digamos, ela podia ter conseguido a coisa toda, todas as palavras que tinha ouvido o pregador dizer no enterro (e tudo o que havia para dizer, com certeza) entalhado na *lápide*: Bem-Amada. (MORRISON, 2007, p. 20, grifo nosso)

5 No original em inglês, Sethe consegue “pagar” por sete letras (Beloved).

Embora nessa passagem o trauma de ter de se submeter a ato tão violento para ter a possibilidade de inscrever a lápide da filha pareça ser pequeno perto de tantos outros, ele reaparece com os acontecimentos atribuídos ao bebê fantasma na casa: “quem haveria de dizer que um velho bebezinho pudesse abrigar tanta raiva? Copular entre as *lápides* sob os olhos do filho do entalhador não bastou” (MORRISON, 2007, p. 19, grifo nosso). O *leitmotiv* da lápide aqui traz duas novas informações: além da violência sexual perpetrada pelo entalhador, o filho dele, uma criança, assistia a tudo. O leitor é levado a compreender também que Sethe sentia culpa por algo ainda não revelado e a submissão à violência seria algum modo de expiar essa culpa. O fantasma do bebê assume, então, na perspectiva de Sethe, uma espécie de penitência por algum crime cometido. Por tal crime, Sethe é presa, mas a deixam sair da prisão para participar do enterro da filha. Tempos depois, quando ela sai definitivamente, é quando ela “compra” a lápide. A cada aparição do *leitmotiv*, o tecido da narrativa ganha uma nova linha:

O reverendo Pike falou com voz bem alta mesmo, mas eu não peguei nem uma palavra — só as duas primeiras, e três meses depois, quando Denver estava pronta para comer comida sólida e me deixaram sair de vez, eu fui e comprei uma lápide para você, mas o dinheiro não dava para gravar, então troquei (fiz um escambo, se pode dizer) com o que eu tinha e até hoje me arrependo de nunca ter pensado em pedir para ele a coisa inteira: tudo o que eu ouvi o reverendo Pike dizer. Bem Amada, que é o que você é para mim e não tenho de ter pena de conseguir só uma palavra, e não tenho de lembrar do matadouro e das meninas que trabalhavam lá no pátio aos sábados. (MORRISON, 2007, p. 246, grifo nosso)

“Bem Amada” são os dois únicos significantes que Sethe “pega” do sermão do reverendo Pike no funeral de sua filha. Tanto é que são essas duas palavras que ela gostaria de ter inscrito na lápide, mas tem a oportunidade de inscrever apenas a segunda. Na passagem acima, o *leitmotiv* insere a referência ao matadouro, lugar onde os ex-escravizados conseguiam trabalho (pouco) remunerado em Cincinatti. Os homens, em geral, trabalhavam abatendo os animais, enquanto as mulheres vendiam seus corpos no pátio aos sábados para entreter os trabalhadores. A conexão dessas ocorrências com a inscrição da lápide no fluxo de consciência de Sethe, somada à expressão “não tenho de lembrar” (mas já lembrando), tece os terríveis sentidos do real por trás do *leitmotiv*: o abatedouro, onde se cortam os animais, liga-se ao fato de que Sethe havia “abatido” a própria filha, enquanto a imagem das moças vendendo o corpo no pátio liga-se ao modo como Sethe consegue a inscrição da lápide de Amada.

Mas o que é morte também incorpora vida: uma mulher, com a idade aparente que a bebê teria se ainda estivesse viva, aparece misteriosamente no rio próximo ao 124. Quase não falava, mas disse que seu nome era Amada: “Sethe ficou profundamente tocada pela doçura do nome; a lembrança da lápide cintilante a deixou especialmente delicada com ela” (MORRISON, 2007, p. 82). Isso acontece após o personagem Paul D., que havia convivido com Sethe tempos antes na “Fazenda Doce Lar”, chegar no 124 e “lutar” contra a fúria do bebê fantasma, exorcizando-o da casa. Na narrativa não se especifica quem era a mulher que aparece após o sumiço da assombração, mas uma série de reflexões de Sethe e Denver direciona para a interpretação possível de que ela seria uma

incorporação de Amada, a filha número três de Sethe, que havia morrido dezoito anos antes: “Não tinha nem dois anos quando morreu. Muito pequena para entender. Muito pequena até para falar” (MORRISON, 2007, p. 19).

O CORTE, O CORPO RETORNADO

Seguindo a lógica da obra, tentamos aqui “costurar” elementos do livro de maneira não linear, sendo cada *leitmotiv* um dos pontos da costura. No entanto, a tessitura na narrativa é entremeada também de cortes, cortes que insistem em retornar e impossibilitam que o tecido se componha como um todo: tanto cortes estilísticos, como a mudança brusca do ponto de vista do narrador, a inserção de indiretos-livres ou trechos de fluxos de consciência de Sethe, Denver e Amada; como cortes físicos, nos corpos das personagens, sendo o corte central, que estrutura a narrativa, a decapitação da criança. Na primeira parte do livro não sabemos exatamente o que aconteceu, pois temos um narrador em terceira pessoa que assume em um primeiro momento a perspectiva de Sethe, personagem com múltiplas camadas de trauma: “paralisada pela fúria do bebê por lhe terem cortado a garganta” e “os joelhos tão abertos como o túmulo” (MORRISON, 2007, p. 20). Conforme avançamos na narrativa percebemos o paralelismo desses dois cortes (a garganta do bebê, a genitália de Sethe), aos quais se somam muitos outros, como no momento em que Sethe consegue escapar da Fazenda Doce Lar e vê o destino dos amigos que haviam tentado o mesmo: “passei direto por aqueles rapazes pendurados das árvores. Um tinha a camisa de Paul A., mas não tinha os pés nem a cabeça dele” (MORRISON, 2007, p. 265). Ou seja, aquele corpo, talvez de Paul

A., havia sido decapitado, tido os pés cortados e, além disso tudo, pendurado na árvore para servir de exemplo. Todos esses “cortes” são mostras de um real terrível, traumático, dolorido demais para se fazer ver pelo que é: a violência escravocrata pela perspectiva dos que a sofreram.

Conforme a teia de memórias estabelece as conexões, compreendemos que a fúria do bebê vinha não de “lhe terem” cortado a garganta, como enunciado na primeira parte, mas pelo fato de que a própria mãe, Sethe, havia lhe cortado a garganta. Essa constatação surge de maneira direta apenas na terceira parte, quando Denver, a filha sobrevivente que nasceu no processo de fuga de Sethe, passa a compreender as (des)razões de sua mãe,

o que era preciso para passar os dentes daquela *serra debaixo do queixinho*; sentir o *sangue do bebê jorrar como petróleo* em suas mãos; segurar o seu rosto para que *a cabeça continuasse no lugar*; apertá-la para poder absorver ainda os espasmos da morte que sacudiam aquele corpo adorado, rechonchudo e doce de vida. (MORRISON, 2007, p. 333, grifos nossos)

Sethe não apenas havia cortado o pescoço da filha, como tivera o intuito de fazer o mesmo com Buglar, Howard e inclusive com a caçula, Denver. É julgada pelo seu crime, presa e condenada ao enforcamento, mas retorna ao 124 após a luta dos abolicionistas por direitos mais justos: “O Damas Pretas de Delaware, Ohio, tinha feito uma petição para impedir de eu ser enforcada” (MORRISON, 2007, p. 246). No entanto, o pior julgamento é o da comunidade, que para de frequentar a casa e de se relacionar com ela (Howard e Buglar já haviam fugido), o que resulta na profunda solidão das

mulheres do 124 e na aceitação de que a casa estava assombrada pelo bebê fantasma.

Algo que parece horrendo demais para ser exposto, como o filicídio, mostra sua dupla face: no caso da narrativa, o crime é a única possibilidade vista por Sethe para a liberdade dos filhos. Isso porque, uma vez que ela estava foragida no 124, o personagem “professor”, que era o feitor da Fazenda Doce Lar, após a morte do sr. Garner, o antigo dono da fazenda, aparece para levá-la novamente ao cativeiro junto com seus filhos, considerados “mão de obra”. Ao presumir que os filhos sofreriam todos os horrores vividos por ela, o ato de cortar seus pescoços se torna a única possibilidade de libertá-los do futuro conjecturado:

Que qualquer branco podia pegar todo o seu ser para fazer qualquer coisa que lhe viesse à mente. Não apenas trabalhar, matar ou aleijar, mas sujar também. Sujar a tal ponto que não era possível mais gostar de si mesmo. Sujar a tal ponto que a pessoa esquecia quem era e não conseguia pensar nisso. E, embora ela e os outros tivessem sobrevivido e superado, nunca poderia permitir que aquilo acontecesse com os seus. O melhor dela eram seus filhos. Os brancos podiam sujar a ela, sim, mas não ao melhor dela, aquela coisa bela, mágica — a parte dela que era limpa. (MORRISON, 2007, p. 333)

A morte é vista como a única possibilidade de liberdade. Na estrutura, essas reflexões aparecem entremeadas aos acontecimentos do “presente pós-escravidão” que se apresenta no começo da narrativa. Os tempos, assim, se sobrepõem, como forma de mimetização da memória dos múltiplos traumas:

Nenhum sonho impossível de sonhar se para saber se aquele corpo sem cabeça, sem pés, pendurado numa árvore com uma placa era seu marido ou Paul A; se entre as meninas que borbulharam no calor do incêndio da escola negra, ateadado por patriotas, estava a sua filha; se um bando de brancos invadira as partes pudendas de sua filha, sujaram as coxas de sua filha e atiraram sua filha para fora da carroça. Ela podia trabalhar no pátio do matadouro, não sua filha. (MORRISON, 2007, p. 333)

O corpo esquartejado de Paul A. ou Halle (seu marido); o corpo violentado de Sethe e das mulheres no pátio do matadouro; o corpo decapitado da bebê são concretos, tangíveis. O corpo de carne e osso na narrativa é, entretanto, precedido pela imagem do fantasma e, além disso, por uma cena vista por Denver: a mãe orando e sendo abraçada por um vestido sem corpo dentro:

Quando Denver olhou, viu sua mãe de joelhos, rezando, o que não era incomum. O que era incomum (mesmo para uma garota que passara a vida inteira numa casa povoada pela atividade viva dos mortos) era que um vestido branco estava ajoelhado ao lado de sua mãe, com uma manga em torno da cintura dela. (MORRISON, 2007, p. 52)

A imagem do vestido é uma forma de “rememória”, conceito que aparece tanto na forma, quanto nos pensamentos das personagens no decorrer da narrativa, e que constrói imageticamente a prevalência do passado no tecido do presente. O vestido, feito de tecido, relaciona-se à colcha de retalhos que se constrói na narrativa, tanto em termos de estrutura, quanto de conteúdo temático. O que atravessa os tempos, no entanto, é o corte e o corpo retornado.

Paul D, personagem que exorciza o 124, passa a se relacionar afetiva e sexualmente com Sethe. Após a “expulsão” da assombração da casa, Paul D. as leva para uma festa na cidade: “Tem uma festa na cidade. Quinta-feira, amanhã, é para pretos e eu tenho dois dólares. Eu, você e Denver vamos gastar até o último tostão. O que você diz?” (MORRISON, 2007, p. 74). Enquanto eles se divertem na festa, a narração é direcionada para outra cena, em montagem paralela (as duas coisas acontecendo ao mesmo tempo): “Uma mulher completamente vestida saiu de dentro da água” (MORRISON, 2007, p. 78). Quando eles chegam à casa e se deparam com ela, Sethe urina um volume de água comparável à ruptura da bolsa amniótica quando do parto de Denver no rio:

E, por alguma razão que ela não conseguiu entender de imediato, no momento em que chegou perto a ponto de ver o rosto, a bexiga de Sethe se encheu ao máximo. Ela disse: ‘Ah, desculpe’, e correu para os fundos do 124. Nunca, desde que era uma menininha, cuidada pela menina de oito anos que lhe apontou sua mãe, tinha tido uma emergência tão incontrolável. Não chegou à casinha. Bem na frente da porta, teve de levantar as saias e a água que esvaziou era infindável. Como um cavalo, pensou, mas continuava, continuava, e ela pensou: não, mais como a inundação do barco quando Denver nasceu. (MORRISON, 2007, p. 79)

A aparição da mulher, que teria talvez a mesma idade da filha morta, estabelece um paralelismo com o nascimento, como se aquele corpo surgido do rio replicasse o parto no corpo de Sethe. Esse paralelismo surge como ato simbólico da materialização da filha morta, o que é ratificado pelo fato do corpo retornado ser um corpo de mulher adulta, mas com a linguagem de uma

criança aprendendo as primeiras palavras. Até seu nome era pronunciado com dificuldade:

‘Como será o seu nome?’, Paul D. perguntou. ‘Amada’, ela disse, e sua voz era tão baixa e áspera que todos olharam uns para os outros. Ouviram a voz primeiro — o nome depois. [...] Sethe derrubou os sapatos; Denver sentou-se e Paul D. sorriu. Pelo cuidado na enunciação das letras ele reconheceu alguém que, como ele, não sabia ler, mas tinha memorizado as letras do próprio nome. Ia perguntar quem era a família dela, mas achou melhor não. Uma jovem mulher preta em fuga estava fugindo da ruína. (MORRISON, 2007, p. 71)

Embora Paul D. não faça ideia do teor dessa presença, quando Sethe ouve as letras mal pronunciadas, compreende, “derruba os sapatos”, pois relembra como haviam sido os dez minutos de terror para pagar para gravar aquela palavra na lápide da filha morta. A enunciação do nome, assim como o corpo retornado é o “corte” produzido pelo insólito, como na segunda citação de abertura deste ensaio: “deixando aparecer o que vocês entenderão melhor agora: o inesperado, a visita, a notícia” (LACAN, 2005, p. 88). Amada passa a conviver com eles no 124 e as coisas saem do eixo quando ela exerce uma força sobrenatural para “expulsar” o homem de lá e monopolizar as possibilidades de relação com Sethe, assim como uma criança na primeira infância reivindica a presença da mãe para si. Essa demanda de Amada não é mal recebida por parte de Sethe, que queria expiar sua culpa:

Mais uma curva na estrada, e Sethe podia enxergar a chaminé de sua casa; não parecia mais solitária. A fita de fumaça era de um fogo que esquentava um corpo devolvido a ela — como se nunca tivesse ido

embora, nunca tivesse precisado de uma lápide. E o coração que batia dentro dele nunca tivesse parado nem por um momento em suas mãos. (MORRISON, 2007, p. 265)

Amada é o corpo do real, sua tangibilidade, seu retorno à vida de Sethe, regresso de algo tão traumático que se torna matéria, substância. E o corpo do real está grávido, prenhe daquilo que não se pode simbolizar, pois ultrapassa a compreensão humana, em especial quando a vida que se conhece é apenas a vida imersa na extrema violência da escravidão e da guerra e na falta de possibilidade de comunicação, refletida nos freios colocados na boca:

A loucura que congestionava o olho no momento em que os lábios eram arregaçados para trás. Dias depois, tiravam, esfregavam gordura de ganso nos cantos da boca, mas nadacurava a língua nem tirava a loucura dos olhos. [...] ‘Gente que eu vi em criança’, disse ela, ‘que levou o freio, sempre parecia maluca depois. Fosse porque fosse que usaram o freio, não funcionava, não, porque o freio punha uma loucura onde antes não tinha nenhuma’. (MORRISON, 2007, p. 105)

Apesar de tudo, com a chegada de Amada, Sethe tem um vislumbre de alegria, por acreditar ter sido perdoada, mas mesmo nesse ponto a imagem do corte retorna na forma de cicatriz:

Só roupa para lavar e sapatos. Posso esquecer de tudo agora, porque assim que consegui pôr a lápide no lugar você revelou a sua presença na casa e preocupou todo mundo até perturbar. Eu não tinha entendido naquela hora. Achei que você estava zangada comigo. E agora sei que, se estava, não está mais, porque você voltou aqui para mim e eu tinha razão o tempo todo: não existe mundo

nenhum do lado de fora da minha porta. Eu só preciso saber de uma coisa. Como é que está a cicatriz? (MORRISON, 2007, p. 246-247)

Sethe se mantém no enquadramento da casa, convive com sua angústia. As três mulheres passam a viver sós e a se bastar por um tempo. E o pensamento dos que estão do lado de fora e veem a retornada grávida é ambivalente, pois ela é extraordinária:

A criança-diabo era esperta, pensaram. E linda. Tinha assumido a forma de uma mulher grávida, nua e sorrindo no calor do sol da tarde. Preta como um trovão e reluzente, ereta sobre longas pernas retas, a barriga grande e esticada. Trepadeiras de cabelos se retorciam por toda a sua cabeça. Nossa. Seu sorriso era deslumbrante. (MORRISON, 2007, p. 346-347)

No entanto, a presença de Amada e o enquadramento do 124 encontram paralelo com o enlouquecimento de Sethe, algo que Denver, a personagem nascida no meio do caminho, vislumbra em seu fluxo de pensamento, ao perceber que Amada está sugando suas forças “Ficava sentada na cadeira lambendo os lábios como uma criança castigada, enquanto Amada devorava sua vida, tomava, inchava com aquilo, ficava mais alta com aquilo. E a mulher mais velha cedia sem um murmúrio (MORRISON, 2007, p. 332). A causa da morte da avó, Baby Suggs, parece retornar também: “pior do que aquilo — muito pior — era aquilo de que morreria Baby Suggs” (MORRISON, 2007, p. 333). E Sethe não resiste.

Denver consegue se libertar da casa e conquista um emprego remunerado com ajuda de um branco abolicionista. Quando o branco chega cavalgando de chapéu preto para pegar Denver para

o novo emprego, Sethe tem um lapso e o enxerga como se fosse o feitor que a havia feito cometer o crime anos antes. Dessa vez ela faz diferente, e, em vez de atacar as filhas, tenta atacar o homem com um picador de gelo: “se ela pensa em alguma coisa, é não. Não não. Não não não. Ela voa. O picador de gelo não está em sua mão; ele é a sua mão” (MORRISON, 2007, p. 347). Depois desse ataque, Amada, como se tivesse sido a causadora de tudo, desaparece sem deixar vestígios e Sethe termina de cama. Denver é a personagem que representará um ímpeto de esperança, pois consegue se livrar do enquadramento do 124 e viver em relativa liberdade.

O SANGUE, A COLCHA

“Amada foi mesmo embora. Desapareceu, dizem alguns, explodiu bem diante de seus olhos” (MORRISON, 2007, p. 347). Organizando em uma cronologia bem menos complexa do que as camadas de memória e esquecimento do livro, primeiro há o assassinato da bebê, o corte em seu pescoço; depois, a casa mal-assombrada pelo fantasma que “aparece” derrubando armários, estilhaçando espelhos, marcando as mãozinhas no bolo. Então emerge das águas a mulher com uma cicatriz no pescoço, seguida da gravidez, da manipulação e do desaparecimento. Embora “encarne”, Amada é ao mesmo tempo etérea e corpórea, como a memória traumática das personagens e da História que representam.

Os dois últimos *leitmotive*, o sangue e a colcha, são os elementos de ligação, a costura dessas facetas da personagem. O sangue e a colcha de retalhos são como urdidura e tecido na narrativa. O sangue da bebê escorre grosso nas mãos de Sethe: “os joelhos tão abertos como o túmulo, foram os mais longos de

sua vida, mais vivos e mais pulsantes que o *sangue do bebê* que encharcaram seus dedos como óleo” (MORRISON, 2007, p. 20, grifo nosso); o parto de Denver em condições de fuga é acompanhado de um copioso sangramento: “Nada de Sethe estava intacto quando chegaram, a não ser o pano que cobria seu cabelo. Abaixo dos joelhos *ensanguentados*, não havia nenhuma sensação; seu peito era duas almofadas de alfinetes” (MORRISON, 2007, p. 58, grifo nosso); o sangue da população preta perseguida pela Ku Kux Klan: “território infestado pelo Klan, o dragão que nadava pelo Ohio à vontade, com uma sede desesperada de *sangue negro*, sem o qual não podia viver” (2007, p. 99, grifo nosso); e a união dos dois elementos, o sangue e a colcha, como uma metáfora da reconstrução da história pelas imagens que insistem em ressurgir: “Então ela se adiantava às perguntas *injetando sangue aos retalhos* que sua mãe e avó tinham lhe contado” (2007, p. 113, grifo nosso). A colcha de retalhos, assim, é um dos símbolos centrais da obra, pois aparece tanto de maneira material, na presença dos tecidos mais variados (o pano na cabeça de Sethe, o vestido de casamento que ela costura, feito de retalhos, a colcha que Baby Suggs se cobre, com dois retalhos cor de laranja, o vestido que abraça Sethe); quanto em inúmeras camadas simbólicas, seja do tempo (o passado traumático que persiste); da tentativa de encontrar significado para tanto trauma; da união dos múltiplos pedaços de memória; do carinho do momento de se cobrirem juntas pela colcha em um dia frio. A colcha e o sangue são, assim como Amada, concomitantemente tangíveis e simbólicos, mas entremeados por pedaços de algo que escapa à compreensão e à própria linguagem.

No livro 23 dos seus seminários, Lacan aponta que o real se apresenta em pedaços, mas não se liga a nada:

O real, aquele de que se trata no que é chamado de meu pensamento, é sempre um pedaço, um carço. É, com certeza, um carço em torno do qual o pensamento divaga, mas seu estigma, o do real como tal, consiste em não se ligar a nada. Pelo menos é assim que concebo o real. (LACAN, 2007, p. 119)

É também simbólico e materialmente sangue e tecido um escalpo com uma fita vermelha amarrada que o personagem Selo Pago (o barqueiro) encontra no rio:

Ao amarrar sua barcaça na margem do rio Licking, ao apertar o melhor que podia, enxergara alguma coisa vermelha no fundo. Ao se abaixar para pegar, achou que era uma pena de cardeal presa ao seu barco. Puxou e o que se soltou em sua mão foi uma fita vermelha amarrada em volta de uma mecha de cabelo lanoso molhado, ainda preso a um pedaço de couro cabeludo. (MORRISON, 2007, p. 242)

O pedaço de couro cabeludo é um pedaço do real, um pedaço de corpo desconjuntado, amarrado por uma fita de tecido vermelho-sangue. E Amada é, também, o próprio corpo desconjuntado do real, que aparece em pedaços na obra de Morrison e que, embora esteja grávido de sentidos, não é possível explicitá-lo em termos lógicos e racionais, uma vez que escapa à própria linguagem: “desmemoriada e inexplicada” (MORRISON, 2007, p. 361). Assim como o real, Amada aparece em pedaços e desaparece, não se liga a nada, dando lugar à falta “está faltando algo no 124” (2007, p. 357) e ao esquecimento: “Esqueceram dela

como de um pesadelo. [...] aqueles que a viram aquele dia na varanda depressa e decididamente a esqueceram” (2007, p. 363). O *leitmotiv* inicial citado nesse artigo, a casa, ou seja, o 124, é a própria representação dessa falta e desse esquecimento, daquilo que não pode ser simbolizado. O número faltante na sequência: 1) Howard; 2) Buglar; 4) Denver. A terceira filha não tem significante. É o tufo de cabelo amarrado na fita vermelha que Selo Pago encontra no fundo do rio.

REFERÊNCIAS

CUDDON, John Anthony Bowden. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Londres: Penguin Books, p. 453, 1999.

FREUD, Sigmund. O inquietante. *Obras Completas*, volume 14 – Uma neurose infantil e outros textos (1917-1920). São Paulo: Companhia das Letras, p. 248, 2010.

HOLMAN, Clarence Hugh. *A hand book to literature*. Indianapolis: Bobbs-Merrill Education Pub, p. 244, 1980.

KAUFMANN, Pierre. *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 448-449, 1996.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 56, 1985.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 9: a identificação*. Recife: Centro de Estudos Freudianos, 2003.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 10: a angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, p. 59-88, 2005.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 23: o sinthoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, p. 119, 2007.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MORRISON, Toni. *Amada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Editora da Unesp, p. 67, 2014.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, p. 644-645, 1998.

09

**O INSÓLITO E FANTÁSTICO EM
ENCLAUSURADO, DE IAN MCEWAN¹**

Gabriel Felipe da Silva

*Recebido em 30 set 2023.**Aprovado em 25 fev 2024.***Gabriel Felipe da Silva**

Mestrando em Estudos Literários, Literatura Comparada e Intermidialidade, pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

Mestrando em Ciência da Literatura, Teoria Literária, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Especialista em Teoria da Literatura e Literatura Brasileira, pela Faculdade Focus, 2022. Especialista em Estudos Linguísticos e Literários pelo Instituto Federal do Rio de Janeiro.

E-mail: gabrielreflexo@letras.ufrj.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2552050110801112>

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3095-9197>

Resumo: O presente artigo tem como objetivo analisar a presença do insólito e do fantástico na obra *Enclausurado*, escrita por Ian McEwan. O texto é narrado por um feto com inteligência excepcional. Para realizar essa investigação e entender a obra dentro de um gênero literário, recorreremos a Todorov (1981, 2013). A fim de compor o arcabouço teórico para discutirmos a suspensão da incredulidade, trouxemos Eagleton (2021) e Candido (2023) para auxiliar a discussão. Ao longo dessa análise, constatamos que a teoria todoroviana não nos oferece elementos suficientes para entender em termos

1 Título em língua inglesa: “The unusual and fantastic in *Nutshell*, by Ian Mcewan”.

de gênero o livro em discussão, sendo o fantástico-estranho a categorização que mais se aproxima, de acordo com os postulados de Todorov. Diante disso, bebendo de outras fontes, compreendemos, por fim, que outro caminho possível é entender o fantástico enquanto modo (BÉSSIERE, 2001; CESERANI, 2006), e não como gênero, a fim de abarcar as variadas formas de textos insólitos que seriam deixados de fora, caso elegêssemos a teoria todoroviana como a única possível. **Palavras-chave:** Teoria Literária. Crítica Literária. Fantástico. Enclausurado.

Abstract: The aim of this article is to analyze the presence of the unusual and the fantastic in Ian McEwan's *Nutshell*. The text has a peculiar narrator: a fetus with exceptional intelligence. In order to conduct this investigation and classify the work within a literary genre, we will turn to the theorists of fantastic literature and literary criticism, Todorov (1981, 2013) and Eco (1994). Eagleton (2021) and Candido (2023) provide the theoretical framework for discussing the suspension of credulity. Throughout this analysis, we found that Todorov's theory does not offer us enough elements to adequately classify the book under discussion, with the fantastic-weird being the closest categorization. In view of this, by drawing on other sources, we finally aimed to understand the fantastic as a mode (BÉSSIERE, 2001; CESERANI, 2006) and not a genre, to encompass the various forms of unusual texts.

Keywords: Literary Theory. Literary Criticism. Fantastic. Enclausurado.

O INÍCIO DO BOSQUE

Neste artigo, direcionamos nossos esforços para analisar a presença do fantástico e do insólito em *Enclausurado*, cujo narrador incomum desperta curiosidade acerca da estrutura narrativa

desenvolvida pelo autor inglês. Observamos que foram escritos artigos que analisaram o narrador, a psicologia das personagens e mesmo um na área do direito criminal,² que discutiu aspectos legais e literários. Percebemos, entretanto, uma lacuna em termos de análises que tivessem como objetivo a investigação do fantástico e do insólito de maneira profícua.

Tomaremos o insólito como termo guarda-chuva que cobre diversos gêneros, dentre eles o fantástico. No âmbito da análise literária, a utilização do insólito como característica distintiva impõe uma série de desafios ao leitor, uma vez que esta abordagem busca estabelecer um ambiente singular e intrigante. Tal atmosfera, que se revela de forma notável na obra de Ian McEwan, exige uma apreciação minuciosa e sensível por parte do leitor. Nesse contexto, é fundamental examinar como o autor estrutura essa atmosfera singular, explorando suas nuances e particularidades com profundidade e rigor crítico. Diante disso, exploraremos essa atmosfera, que ora é sombria, ora é antitética sem deixar de ser irônica e cômica.

Para tanto, selecionamos, entre outros, Todorov (1981, 2013), que trata do fantástico, estranho, maravilhoso, bem como da estrutura da narrativa. Eagleton (2021) será trazido à baila por discutir aspectos do narrador, bem como do pacto de suspensão da descrença. A fim de compreendermos o que é insólito ficcional, apoiamo-nos em García (2019), que, em verbete sobre “insólito ficcional”, nos apresenta um panorama rico e didático sobre o tema.

2 Cf: CAMPOS, André Luís; CLARO, Larissa Aparecida. Análise criminológica do crime de homicídio, na obra “Enclausurado”, de Ian McEwan. *Revista Juris UniToledo*. Araçatuba, n. 2, v. 5, 2020. Disponível em: <http://ojs.toledo.br/index.php/direito/article/view/3548/597>. Acesso em: 08 jul. 2023.

Esta pesquisa se mostra relevante no campo dos estudos literários, pois busca contribuir tanto qualitativamente quanto quantitativamente ao trazer uma visão outra à fortuna crítica de McEwan, no Brasil. Esperamos contribuir para as discussões em torno de obras cujos narradores são incomuns e ampliar o entendimento do papel do insólito na literatura contemporânea.

ADENTRANDO AOS BOSQUES DO INSÓLITO E FANTÁSTICO

Ian McEwan nasceu na Inglaterra e por conta da profissão de seu pai, militar do exército inglês, passou parte da infância em variados países, o que o proporcionou uma formação cultural variada. Aos 27 anos publicou sua primeira obra de ficção: *Primeiro Amor, Últimos Ritos*, desde então não parou; *Entre os lençóis* (1978), *Estranha Sedução* (1981), *O inocente* (1990) são alguns de seus títulos mais conhecidos. Ademais, ficou conhecido como Ian Macabro, dada a atmosfera de suas obras literárias, que são, por vezes, obscuras e amedrontadoras. Alguns de seus títulos sofreram tradução intersemiótica para a mídia cinematográfica, tais como *O Anjo malvado* (1993), dirigido por Joseph Ruben e o mais recente *A Criança no Tempo* (2017), dirigido por Julian Farino.

Em 2016, chega ao Brasil *Enclausurado*, romance cujo enredo peculiar nos chama atenção por ter como narrador um feto com faculdades mentais desenvolvidas plenamente, a ponto de se equiparar a um adulto versado sobre vários temas. Em primeira análise, para um leitor não especializado, o impacto de tal fato pode, inclusive, fazê-lo abandonar a leitura.

No desenrolar da trama, ficamos sabendo que Trudy, mãe do feto, possui um amante de nome Claude, que posteriormente

descobriremos ser irmão de seu marido John. A traição não sendo suficiente, Trudy e Claude estruturam um plano maquiavélico para a que John morra e nenhuma suspeita sobre eles seja levantada, tudo isso por motivo nem um pouco raro: dinheiro.

Nesta seara, o leitor não especializado, ou mesmo aquele que não caminhe pelo mundo comparatista, possivelmente poderá não perceber a intertextualidade presente na obra sob exame. A forma intertextual presente é a paródia, uma forma de imitar ironicamente alguma outra obra, que difere da estilização na medida em que esta não subverte a história, mas tão somente a conta com outro “estilo” (SANT’ANNA, 2007). Desta feita, devemos lembrar que para Sant’Anna a estilização seria um modo intermediário para se alcançar a paráfrase ou a própria paródia “[...] desvios maiores ou menores em relação a um original. Desse modo, a paráfrase surge como um desvio mínimo, a estilização como um desvio tolerável, e a paródia como um desvio total” (2007, p. 38).

De início, verificamos a manifestação da paródia quando por meio de um olhar atento percebemos que no contexto da obra em questão, o autor, de maneira sutil e perspicaz, estabelece conexões intertextuais que enriquecem a trama e conferem profundidade à narrativa. A personagem Trudy, responsável pelo feto em gestação, sutilmente evoca reminiscências de Gertrudes, uma figura icônica em seu próprio direito. Similarmente, a presença de Claude, irmão do protagonista John, guarda paralelos com a figura de Claudius em *Hamlet*, de Shakespeare, um elo que contribui para uma compreensão mais abrangente da estrutura dramática. John, assim como o Rei Hamlet, é a vítima daqueles que mais confiou. O cerne da narrativa revela-se, de maneira

essencial, como uma tríade intrincada entre amantes que culmina na trágica queda daquele que é vítima de traição e injustiça. Essa complexa tessitura de eventos e relações alicerça-se em uma trama habilmente concebida, evocando não somente o contexto literário da peça shakespeariana, mas também realçando a originalidade e o engenho do autor britânico contemporâneo.

O insólito se caracteriza por acontecimentos estranhos em narrativas (não apenas) não miméticas. O maravilhoso, estranho, realismo maravilhoso, realismo fantástico, absurdo, contos de fada, ficção científica, distopias, utopias, terror, horror, todos esses gêneros em maior ou menor grau possuem a presença do insólito. García (2019, s.p.) explica que

o vocábulo insólito, formado por derivação prefixal a partir de sólito, o qual significa, em linhas gerais, usado, habitual, costumeiro, frequente, ocorre nas línguas neolatinas tanto como adjetivo, quanto como substantivo, denotando, negativamente, além dos sentidos opostos àqueles expressos por sua construção afirmativa, extraordinário, raro, singular, incomum, estranho, que não se espera, etc. Trata-se, portanto, da forma originada pela anteposição do prefixo in-, o qual indica, primeiramente, negação, podendo, ainda, apontar para lugar ou expressar a ideia de movimento para dentro. A gênese de sólito e, por conseguinte, de insólito, encontra-se no verbo transitivo e intransitivo *soer*, que, no mais geral, diz ter por costume, ser frequente. (GARCIA, 2019, s.p.)

Ou seja, o insólito se mostra “en el seno mismo del universo racional de las cosas surge lo «incoherente» con ese reino, lo que llamamos lo insólito” (OROPEZA, 2006, p. 58). É, então, algo incomum

ou incoerente quando em comparação ao universo tal como conhecemos. Vejamos, já, nas primeiras linhas de *Enclausurado* a presença do incomum:

Então aqui estou, de cabeça para baixo, dentro de uma mulher. Braços cruzados pacientemente, esperando, esperando e me perguntando dentro de quem estou, o que me aguarda. Meus olhos se fecham com nostalgia quando lembro como vaguei antes em meu diáfano invólucro corporal, como flutuei sonhadoramente na bolha de meus pensamentos num oceano particular, dando cambalhotas em câmera lenta, colidindo de leve contra os limites transparentes do meu local de confinamento. (MCEWAN, 2016, p. 8)

Já na primeira página narrativa temos a presença do insólito, contamos com um narrador fetal que tem total consciência de onde está, o que ocorre e o que acontecerá antes desse momento. Dessa forma é iniciado o romance de McEwan, o que naturalmente causa grande estranhamento, surpresa, sensação de algo estar incoerente ao leitor — porque não há nenhuma explicação para isso, a princípio, tal como ocorre em desenhos animados ou livros para crianças — além de ser algo não mimético, de modo que resta a clara manifestação do insólito ficcional.

Um dos teóricos estruturalistas mais conhecidos dos tempos contemporâneos é o búlgaro Tzvetan Todorov (1939-2017). Para o filósofo, o fantástico ocorre quando em uma narrativa temos um acontecimento sobrenatural que gera uma dúvida no leitor e na personagem que o presencia (TODOROV, 1981; TODOROV, 2013). Cabe; portanto, ao leitor exercer sua própria interpretação a respeito do acontecimento, uma vez que o texto literário resposta

nenhuma dará nesse sentido, sendo conveniente ignorar “tanto a interpretação alegórica como a interpretação poética” (TODOROV 2004, p. 39).

O Diabo apaixonado, livro do século XVIII escrito por Jacques Cazotte, figura como um belo exemplo do fantástico, não à toa o próprio Todorov o elenca como objeto de corpus de análise.

‘Sou Sílfide de origem, e uma das mais consideráveis dentre elas...’E no entanto, existem Sílfides? *‘Eu não concebia nada do que ouvia,* continua Alvare. Mas que havia de concebível em minha aventura? *Tudo isso me parece um sonho, dizia a mim mesmo;* mas será outra coisa a vida humana? Eu sonho de modo mais extraordinário do que os outros, eis tudo... Onde está o possível? Onde está o impossível? [...] *Terei dormido? Seria eu tão feliz que tudo não tenha passado de um sonho?* (TODOROV, 2013, p. 147-148, grifos nossos)

Mormente, resta clara a dúvida. Tal hesitação não reside apenas na personagem que não sabe o que ouviu, se está sonhando ou mesmo se dormiu. Isso também é direcionado ao leitor que ao terminar a narrativa deverá escolher entre uma explicação ou outra: Alvare dormiu e teve um sonho. Alvare se relacionou com o diabo travestido de uma bela mulher/sílfide. Deve-se rememorar que o acontecimento fantástico se dá no mundo real, conforme o conhecemos, logo “sem diabos, sílfides, vampiros” (TODOROV, 2013, p. 148).

Nesse sentido, ocorre um acontecimento sobrenatural, insólito, mas que, de acordo com as regras naturais conhecidas pelo homem, não é possível explicar. Desta feita, “O Fantástico ocupa o tempo dessa incerteza e ambiguidade; assim que

escolhemos uma ou outra resposta saímos do fantástico para entrar num gênero vizinho [...]” (TODOROV, 2013, p. 148).

Sob a ótica de Todorov, a depender da escolha feita, poderemos ser direcionados para outros dois gêneros que surgem a partir do fantástico. Se o acontecimento sobrenatural tem uma resposta de acordo com as regras do mundo real, estamos diante do estranho. No entanto, não cabe exclusivamente ao leitor perceber as pistas deixadas no texto. Outrossim, a hesitação não atinge apenas ao leitor da obra, mas também ao personagem que dela está diante (TODOROV, 2013). Desse modo, é necessário que ele, o personagem, também encontre as respostas para o acontecimento — supostamente — sobrenatural.

Por outro lado, Todorov (1981) classifica como fantástico-estranhos

acontecimentos que com o passar do relato parecem sobrenaturais, recebem, finalmente, uma explicação racional. O caráter insólito desses acontecimentos é o que permitiu que durante comprido tempo o personagem e o leitor acreditassem na intervenção do sobrenatural. (TODOROV, 1981, p. 25)

Que difere do estranho-puro na medida em que

nas obras pertencentes a esse gênero, relatam-se acontecimentos que podem explicar-se perfeitamente pelas leis da razão, mas que são, de uma ou outra maneira, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam no personagem e no leitor uma reação semelhante a que os textos fantásticos nos voltou familiar. (TODOROV, 1981, p. 26)

A diferença entre os dois modos do estranho é tênue, difícil de ser percebida caso não haja extrema atenção e aparato teórico para auxiliar o analista. Além disso, outra diferença ocorre no momento em que o fantástico-estranho sugere uma explicação (GAMA-KHALIL, 2013).

Deve-se ter em mente que uma obra pode ter em si a presença de variados gêneros mantendo uma relação homogênea. Em *Enclausurado* há em diversos momentos a presença do estranho. Conforme relatado, o protagonista, um narrador autodiegético, é um feto; logo, está dentro da cavidade uterina. Por outro lado, não é um feto qualquer, mas um que sabe política, história, assim como aprecia vinho como se *sommelier* fosse. A explicação para os saberes reside no próprio texto, vejamos:

Como é que eu, nem mesmo jovem, nem mesmo nascido ontem, posso saber tanto ou saber o suficiente para estar errado sobre tantas coisas? Tenho minhas fontes, eu escuto. Minha mãe, Trudy, quando não está com seu amigo Claude, gosta de ouvir rádio e prefere programas de entrevistas a música. Quem, com o surgimento da internet, teria previsto o crescimento continuado do rádio ou o renascimento daquela expressão arcaica, 'sem fio'? Acima da barulheira de máquina de lavar roupa que fazem estômago e intestinos, acompanho as notícias, origem de todos os pesadelos. Movido por uma compulsão que me faz mal, ouço com atenção as análises e os debates. As repetições de hora em hora e os resumos regulares a cada meia hora não me aborrecem. Tolero até o Serviço Mundial da BBC e as fanfarras pueris de clarins eletrônicos e xilofone que separam cada notícia. No meio de uma noite longa e serena, posso sapecar um bom pontapé em minha mãe. *Ela acorda, perde o sono, liga o rádio.*

Uma maldade, eu sei, mas estamos os dois bem informados de manhã. Quando, nos primeiros dias, ela punha os fones de ouvido, eu ouvia claramente devido à eficiência com que as ondas sonoras viajam através do maxilar e da clavícula, descendo pela estrutura óssea e atravessando velozmente o nutritivo líquido amniótico. Até mesmo a televisão transmite a maior parte de sua escassa utilidade por meio de sons. Além disso, quando minha mãe e Claude se encontram, eles às vezes discutem a situação do mundo, em geral em tom de lamentação, embora planejem torná-lo ainda pior. Alojado onde estou, sem nada para fazer a não ser crescer meu corpo e minha mente, absorvo tudo, até mesmo as idiotices — que é o que não falta. (MCEWAN, 2016, p. 10, grifos nossos)

O feto assiste, ou melhor, ouve as notícias e reportagens que passam na televisão, escuta ao rádio e podcasts, além de prestar muita atenção nos diálogos de sua mãe e tio. Por outro lado, a narrativa não explica o feto em si. O que, salvo melhor juízo, afastaria a caracterização do estranho ou maravilhoso que em primeira análise levar-nos-ia a pensar em ficção especulativa. Entretanto, tal categoria é apenas um termo guarda-chuva para abarcar diversos gêneros que possuem a presença do insólito, sem respostas ou características. De igual modo, observa-se que o insólito ficcional é por excelência um *umbrella term*.

Em outra esteira temporal podemos exemplificar que o estranho acontece em um momento de profundo sono do feto, tratando-se o que ali ocorre de um sonho. Nesse contexto, Trudy e Claude já assassinaram John. Os homicidas promovem algumas discussões, culpabilizam um ao outro, até o momento em que o leitor é surpreendido com o defunto em busca de vingança,

diferindo-se do fantasma do Rei Hamlet que pede ao príncipe para vingar sua morte, John não pode fazer o mesmo, pois seu filho ainda não nasceu; logo, deve ele mesmo buscar a vingança:

Passos na escada. Trudy e Claude olham para cima, surpresos. Será que a inspetora encontrou um modo de entrar na casa? Um ladrão escolheu a pior das noites? É uma descida lenta, pesada. Eles veem um sapato preto de couro, um cinto, uma camisa manchada de vômito, e depois uma expressão terrível, ao mesmo tempo vazia e determinada. Meu pai está com as roupas com que morreu. Rosto exangue, lábios preto-esverdeados já em putrefação, olhos pequenos e penetrantes. Agora se postou ao pé da escada, mais alto que em minhas recordações. Veio do necrotério para nos encontrar e sabe exatamente o que deseja. Estou tremendo porque minha mãe também está. A imagem não é bruxuleante, ela nada tem de fantasmagórica. Este é meu pai em carne e osso, John Cairncross, como sempre foi. O gemido aterrorizado de minha mãe serve como estímulo, pois ele caminha em nossa direção. 'John', Claude diz com cautela, num tom de voz ascendente, como se pudesse despertar aquela figura e levá-la de volta à existência a que pertence. 'John, somos nós.' Isso parece bem entendido. Ele está à nossa frente, exalando um miasma de glicol e carne visitada por vermes amigáveis. É minha mãe quem ele encara fixamente com olhos pequenos, duros e negros, feitos de uma rocha indestrutível. Seus lábios repulsivos se movem, mas não emitem nenhum som. A língua é mais preta que os lábios. Mantendo o olhar nela o tempo todo, ele estende um braço. A mão descarnada se aferra à garganta de meu tio. Minha mãe não consegue nem gritar. Os olhos ilíquidos continuam pregados nela. Isso é para

ela, o presente dele. A mão impiedosa aperta ainda mais. Claude cai de joelhos, olhos esbugalhados, as mãos golpeando e puxando inutilmente o braço do irmão. Só um guincho distante, o som patético de um camundongo, nos diz que ele ainda está vivo. Depois não está mais. Meu pai, que nem de relance olhou para ele uma única vez, deixa-o tombar no chão e agora puxa sua mulher para perto de si, a envolve em braços finos e fortes como vergalhões de aço. Traz o rosto dela para junto do dele e lhe dá um beijo longo e intenso com lábios gelados e apodrecidos. Ela é tomada de horror, de repugnância, de vergonha. Será atormentada por esse instante até o dia de sua morte. Indiferente, ele a liberta e caminha de volta para onde veio. Ao subir a escada, já começa a se desvanecer. Bem, me perguntaram. Eu mesmo me perguntei. E era isso que eu queria. Uma fantasia infantil do Dia das Bruxas. De que outro modo encomendar a vingança de um espírito numa era de convicções seculares? O gótico foi razoavelmente banido, as feiticeiras largaram às pressas os caldeirões, só nos restou o materialismo, tão perturbador para a alma. Uma voz no rádio me disse certa vez que, quando compreendermos perfeitamente o que é a matéria, vamos nos sentir melhor. Duvido. Nunca terei o que quero. Volto de meus devaneios e vejo que estamos no quarto. Não me lembro de termos subido. O som oco da porta do armário, o tilintar dos cabides de casacos, uma mala posta na cama, depois outra, o estalido das fechaduras sendo abertas. (MCEWAN, 2016, p. 126-128)

Há no trecho a criação de uma atmosfera gótica em que parece surgir o sobrenatural: o morto à vida volta em busca de vingança. Seria possível pensar, até certa parte, na presença do fantástico, visto que existe uma dúvida sobre o acontecimento ali

presente, no entanto isso não é possível, uma vez que tal hesitação não está presente no feto. Por mais que haja dúvida quanto ao acontecimento, ela é erradicada quando o narrador revela que se trata de um sonho. Embora para Todorov a hesitação presente no personagem e leitor seja primordial, teóricos contemporâneos ao Todorov rejeitam esta tese, sendo a hesitação presente na personagem suficiente para caracterizar o fantástico (GAMA-KHALIL, 2013).

Ademais, o maravilhoso se manifesta quando não há nenhum estranhamento por parte do leitor implícito ou das personagens frente ao acontecimento sobrenatural, porquanto o mundo ali apresentado é regido por leis diversas das nossas. Em se tratando de *Enclausurado*, consideramos que emerge o fantástico-estranho como o único caminho adequado para classificar a obra sob exame, estando deste modo alinhada aos postulados do teórico búlgaro.

Diante do exposto, *Enclausurado* não pode ser totalmente explicado pela teoria todoroviana. Nesse sentido, a fim de termos uma resposta para o gênero no qual o livro se enquadra recorreremos a outros estudiosos. Sob esse contexto, o caminho é pensarmos o fantástico enquanto modo e não como gênero, visto que o analisar enquanto gênero limita a diversidade literária existente (BESSIÈRE, 2001; GAMA-KHALIL, 2013). Para Bessière (2001), não podemos pensar em um gênero fantástico porquanto não temos uma definição real do que o caracterizaria, assim como não há uma delimitação dos seres presentes nele.

Ceserani nos apresenta alguns elementos e procedimentos que estão presentes (não só) no modo fantástico, quais sejam

1) posição de relevo dos procedimentos narrativos no próprio corpo da narração; 2) a narração em primeira pessoa; 3) um forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem; 4) envolvimento do leitor: surpresa, terror, humor; 5) passagem de limite e de fronteira; 6) o objeto mediador; 7) as elipses; 8) a teatralidade; 9) a figuratividade; 10) o detalhe. (CESERANI, 2006, p. 68-76)

Em relação aos sistemas temáticos por estarem “bastante ligados por relações estreitas com os procedimentos que enumereis [...] alguns dos temas ou núcleos temáticos mais difundidos e praticados pela literatura fantástica” (CESERANI, 2006, p. 77), o autor nos apresenta os seguintes:

1) a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo; 2) a vida dos mortos; 3) o indivíduo, sujeito forte da modernidade; 4) a loucura; 5) o duplo; 6) a aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível; 7) o Eros e as frustrações do amor romântico; 8) o nada. (CESERANI, 2006, p. 77-88)

Indubitavelmente temos em *Enclausurado* a narração em primeira pessoa, a capacidade projetiva e criativa da linguagem, envolvimento do leitor, surpresa, e humor enquanto procedimentos narrativos e retóricos. Em relação aos sistemas e temáticas, a noite e escuridão são representadas pelo próprio espaço intrauterino, o feto-narrador nenhuma luz recebe, a própria atmosfera narrativa em alguns momentos é obscura, tal como quando tenta se suicidar, ou seja, em diversos trechos do romance há elementos góticos, mesmo não se tratando essencialmente de um livro desse gênero. Ouvindo Claude tendo relações sexuais com sua mãe, não muito tempo depois de terem

assassinado seu pai, o feto fica estarecido pela facilidade de sua mãe em ceder ao amante. Vejamos:

Vou dizer bem rápido: vou me matar. A morte de um bebê, na verdade um homicídio por causa do ataque irresponsável de meu tio a uma mulher no nono mês de gravidez. Sua prisão, julgamento, sentença, detenção. A morte de meu pai vingada em parte. Em parte, porque os homicidas não são enforcados na amável Grã-Bretanha. Darei a Claude uma lição adequada sobre a arte do altruísmo negativo. Para me suicidar, vou necessitar do cordão, três voltas em torno do meu pescoço num laço mortífero. Ouço de longe os suspiros de minha mãe. A ficção do suicídio de meu pai servirá de inspiração para minha própria tentativa. A vida imitando a arte. Ser um natimorto — termo tranquilo, depurado de qualquer elemento trágico — exerce uma atração simples. Agora vem o martelar contra meu crânio. Claude está acelerando, agora a galope, respirando asperamente. Meu mundo está sendo sacudido, mas o laço se encontra no lugar, minhas mãos agarram o cordão, puxo forte para baixo, as costas encurvadas, com a devoção de um tocador de sinos. Que fácil! Alguma coisa viscosa apertando minha carótida, um canal vital adorado pelos cortadores de gargantas. Posso fazer isso. Mais forte! A sensação de queda vertiginosa, do som se transformando em gosto, o toque se transformando em som. Um negror crescente, mais negro do que jamais vi e minha mãe murmurando suas despedidas. Mas, óbvio, matar o cérebro é matar a vontade de matar o cérebro. Tão logo começa a perder a consciência, minhas mãos enfraquecem e a vida ressurgue. De imediato, ouço sinais de uma vida robusta — sons íntimos, como se atravessassem as paredes de um hotel

vagabundo. Depois mais altos, e ainda mais altos. É minha mãe. Lá vai ela, embarcada num de seus perigosos êxtases gozosos. Mas minha própria parede da morte é alta demais. Caio de volta no chão da existência corriqueira. (MCEWAN, 2016, p. 86-88)

A aparição do estranho, monstruoso e irreconhecível é materializada na própria narrativa, em especial quando o pai volta a vida, na imaginação do feto, para se vingar. As frustrações do amor romântico, resta claro seu aparecimento na tríade formada entre John, Claude e Trudy. John se entristece em demasia por conta da mulher amada, recita poemas e é pessimamente tratado.

Meu pai vem até nossa casa de tempos em tempos, o que me deixa muito feliz. Às vezes traz para ela vitaminas de frutas de sua loja preferida na Judd Street. Ele tem um fraco por essas bebidas viscosas que supostamente garantem uma vida mais longa. Não sei por que vem nos ver, pois sempre vai embora em meio a nuvens de infelicidade. (MCEWAN, 2016, p. 14)

Ainda,

Ele não consegue entender que ela está esperando que ele vá embora. Que é perverso, da parte dela, insistir que ele more em outro lugar agora que a gravidez está no terceiro trimestre. Será que ele pode ser tão cúmplice de seu próprio aniquilamento? [...] acredita que é sábio oferecer à sua mulher o 'espaço' que ela diz necessitar. Espaço! Ela devia é vir aqui dentro, onde ultimamente mal consigo dobrar um dedo. No linguajar de minha mãe, espaço, sua necessidade de espaço, é uma metáfora retorcida, se não um sinônimo, de ser egoísta, malvada, cruel. Mas, espere, eu a amo, ela

é a minha divindade e preciso dela. Retiro tudo o que disse! Falei por me sentir angustiado. Estou tão iludido quanto meu pai. É verdade. Sua beleza, distanciamento e determinação são inseparáveis. [...] Meu pai e eu estamos juntos num amor sem esperança. Apesar de todas as sinalizações — respostas bruscas, bocejos, desatenção geral —, ele vai ficando até o começo da noite, na expectativa de quem sabe, jantar. Mas minha mãe está à espera de Claude. Por fim enxota o marido declarando que precisa descansar. Leva-o até a porta. Quem poderia ignorar a tristeza na voz dele ao fazer seus ensaios de despedida! Me dói pensar que ele se sujeita a qualquer humilhação a fim de passar mais alguns minutos na presença dela. Nada, exceto seu temperamento, o impede de fazer o que outros fariam — caminhar à frente dela até o quarto principal, ao cômodo onde ele e eu fomos concebidos, espichar-se na cama ou na banheira em meio a nuvens desafiadoras de vapor, depois convidar alguns amigos, servir vinho, ser o dono de sua casa. Em vez disso, espera obter sucesso usando de bondade, se anulando e se mostrando sensível às necessidades dela. Espero estar errado, mas acho que vai fracassar duplamente, porque ela continuará a desprezá-lo por sua fraqueza, e ele vai sofrer ainda mais do que devia. Suas visitas não terminam, elas se extinguem aos poucos. Ele deixa na biblioteca um campo vibrante de desconsolo, uma forma imaginada, um holograma de desapontamento ocupando a cadeira. (MCEWAN, 2016, p. 17-18)

Ademais, o duplo pode ser observado no próprio feto. Consciente e inteligente que é, de tudo sabe. No entanto, vive até o momento de seu nascimento uma dualidade, hesitação, dúvida em relação a sua mãe. Ora a despreza por querer matar seu pai,

mas reconhece que dela vem e por conta dela vive, de modo que não há outro caminho a não ser amá-la.

Por isso, me envergonho da minha tentativa, sinto alívio por ter fracassado. [...] Um gesto de esperança amorosa para o nosso futuro. Como ela poderia pensar em me dar para alguém? Vai precisar de mim. Vou iluminar a penumbra de inocência e compaixão que ela vai desejar manter a seu redor. Mãe e filho — uma grande religião teceu suas melhores histórias em torno desse símbolo potente. Sentado em seu colo, apontando para o céu, vou torná-la imune a acusações. Por outro lado — como odeio esta frase —, nenhuma preparação foi feita para minha chegada, nenhuma roupa, mobília, nada de arrumar compulsivamente o ninho. Não me recordo de haver entrado numa loja com minha mãe. Um futuro amoroso é fantasia. (MCEWAN, 2016, p. 90)

A hesitação que existe no feto em relação a sua mãe chega ao fim quando, tomado por uma sensação de culpa, impede a fuga dos amantes, nascendo algumas semanas antes do esperado, o que frustra a escapatória orquestrada pelo casal de assassinos:

Mas eles não vão. Depois de todas as minhas considerações e revisões, lapsos de percepção, tentativas de autoaniquilamento e tristeza pela passividade, tomei uma decisão. Chega. A bolsa amniótica é o saco translúcido de seda, bom e forte, que me contém. Trago a mesma mão à bochecha e a deslizo para baixo, ao longo da parede muscular do útero, a fim de achar o colo. Ele está bem apertado contra a parte de trás da minha cabeça. É lá, na entrada do mundo, que eu apalpo delicadamente com meus pequenos dedos e de imediato, como se alguma fórmula mágica

houvesse sido pronunciada, o grande poder de minha mãe é estimulado, as paredes a meu redor se encrespam, tremem e se fecham sobre mim. É um terremoto, uma comoção gigantesca na caverna dela. Como o aprendiz de feiticeiro, fico horrorizado e depois esmagado pela força desencadeada. Eu deveria ter esperado a minha hora. Só um idiota se meteria com essa força. Ouço à distância minha mãe gritar. Pode ser um pedido de ajuda, quem sabe um berro de triunfo ou dor. Então sinto alguma coisa no topo da cabeça, minha coroa — um centímetro de dilatação! Não há volta. [...] Assim que tenha passado a segunda contração, mais forte que a primeira. De novo seu grito involuntário, o corpo todo se contraindo enquanto Claude atravessa o quarto para se aproximar da cama e desconectar da parede o telefone que estava na mesinha de cabeceira. Ao mesmo tempo, sou comprimido violentamente e erguido uns três ou quatro centímetros, sugado para baixo e para trás de onde estava hibernando. Uma cinta de ferro espreme mais e mais minha cabeça. Nossos três destinos esmagados por uma grande boca. [...] E assim seguem as coisas, onda atrás de onda, gritos e gemidos, súplicas para que a agonia tenha fim. Progresso impiedoso, ejeção em curso. O cordão se desenrola atrás de mim à medida que avanço lentamente. Para a frente e para fora. Forças cruéis da natureza pretendem me achatar. Atravesso uma região que, eu sei, um pedaço do meu tio frequentou com demasiada frequência indo na direção oposta. Não me preocupo. O que nos dias dele era uma vagina agora tem o orgulho de ser um canal de nascimento, meu Panamá, e sou maior do que ele, um imponente navio de genes, enobrecido pelo avanço sem pressa, transportando minha carga de informações antigas. Nenhum caralho ocasional pode competir com isso. Durante algum

tempo, fico surdo, cego e mudo, tudo me dói. Mas a dor é maior para minha mãe, que, aos gritos, faz o sacrifício de todas as mães por suas crias de cabeça grande e pulmões vigorosos. Um momento deslizando de urgência pegajosa, com sons ásperos, e aqui estou eu, trazido nu ao reino. (MCEWAN, 2016, p. 129-132)

Mesmo no momento de seu nascimento o protagonista não se esquiva de realizar piadas sobre seu odiado tio. Este foi o caminho que ele encontrou para, em dada medida, punir os criminosos que roubaram dele a chance de conhecer e crescer junto do pai que por ele tanto esperava.

Parágrafos acima em que foi explicado de onde o conhecimento do feto surgia, relata desferir alguns pontapés em sua mãe, isso é cômico. Não obstante, há dois momentos, entre vários, que merecem destaque:

‘Isso mesmo, graças a você. Atestado de óbito, certo. Testamento, certo. Cremação e todos os babados, certo. Bebê e a casa à venda, certo...’
‘Mas só quatro milhões e meio...’ ‘Está ótimo. Na pior das hipóteses, plano B... ótimo.’ Só a sintaxe pode fazer alguém pensar que estou à venda. Mas ficarei livre no momento do parto. Ou não valerei nada. (MCEWAN, 2016, p. 109)

O feto, um verdadeiro sintaxista, presta atenção na estrutura oracional construída por seu tio. Claude, que desde o começo demonstra ser dotado de pouca inteligência, comete um deslize banal, mas que altera a semântica do discurso. Ao utilizar uma conjunção aditiva conectando os substantivos bebê e casa, levamos a crer que o feto também está à venda. A construção está

corretíssima, não que há que se falar em incorreção gramatical, a não ser pelo fato de, obviamente, esse não ser o sentido que ele pretendia empregar.

Este não é o único momento que Claude é alvo de chacota de seu sobrinho “Por fim, Claude retira seu peso repugnante — saúdo sua tosca brevidade —, e meu espaço é restaurado, embora as pernas formiguem. Agora estou me recuperando. Enquanto Trudy continua deitada, bamba e exausta, com todo o arrependimento de praxe” (MCEWAN, 2016, p. 88). O feto dá início a sua tentativa de suicídio imediatamente a partir momento que “Claude está cavando um túnel em minha direção e preciso ser rápido” (MCEWAN, 2016, p. 87). Como o feto só teve tempo de pegar o cordão umbilical, enrolar em seu pescoço, apertá-lo de modo que em poucos segundo começou “Um negror crescente, mais negro do que jamais vi” (MCEWAN, 2016, p. 88), podemos ratificar que Claude realmente tem uma tosca brevidade, porquanto não demoraria mais que um minuto para o desmaio e morte do narrador.

PELOS BOSQUES DA CREDULIDADE

O romance inglês conta com um narrador que ainda não nasceu, sequer está plenamente desenvolvido no útero de sua mãe, todavia sua desenvoltura, ironia e sabedoria podem promover, naturalmente, um estranhamento (no sentido estrito proposto pelos Formalistas Russos). Tal situação ocorre porque a literatura permite-nos uma liberdade dado que “mesmo dentro da orientação documentária, é o quinhão da fantasia, que às vezes precisa modificar a ordem do mundo justamente para torná-la mais

expressiva; de tal maneira que o sentimento de verdade se constitui no leitor graças a esta traição metódica” (CANDIDO, 2023, p. 26).

Diante da breve explicação e considerando que não se acredite em lobisomens, fetos falantes e dragões, para a leitura ser eficiente é necessário que haja uma integração do leitor com o mundo do livro que lê (TODOROV, 2013; EAGLETON, 2021), de maneira simples, é necessário que o leitor “entre no jogo” e “aceite suas regras”. Assim existe uma

‘função’ de leitor, implícita no texto (da mesma forma que está implícita a de seu narrador). A percepção desse leitor implícito está inscrita no texto com a mesma precisão que os movimentos das personagens. Quando o leitor sai do mundo das personagens e volta a seu lugar natural (o de leitor), um novo perigo ameaça o fantástico. Ele se situa ao nível da interpretação do texto. Existem narrativas que contêm elementos sobrenaturais, mas onde o leitor nunca se interroga acerca de sua natureza, pois sabe que *não deve tomá-la ao pé da letra. Se os animais falam, nenhuma dúvida nos assalta o espírito: sabemos que as palavras do texto devem ser tomadas num outro sentido, que se chama alegórico.* (TODOROV, 2013, p. 151, grifo nosso)

Umberto Eco (1994) não se absteve dessa mesma discussão. Para o teórico italiano, o mundo ficcional, sobretudo o fantástico,³ pode ser visto como um bosque (RODRIGUES, 2019). Quando se adentra em um texto literário, existe um obscurantismo, o mesmo ocorre na entrada de um bosque (ECO, 1994). Não se sabe o que está por vir, no entanto adentra-se nele mesmo assim, de modo que a cada passo vamos tomando conhecimento de sua estrutura e elementos.

3 Aqui uso a palavra no sentido mais amplo possível, sem distinguir de maravilhoso ou estranho.

Ademais, caso se atreva a entrar no bosque ou no texto literário, não é coerente ficar bravo por encontrarmos um animal feroz ou por ocasião da leitura do texto existir um feto falante, visto que “fechamos um pacto com a obra e passamos a aceitar o que nela está contido” (RODRIGUES, 2019, p. 14).

Sob a mesma ótica, Terry Eagleton, no célebre *Como ler literatura*, em seu terceiro capítulo, “Narrativa”, apresenta alguns conselhos, talvez seja o mais importante por seu ensinamento de grande fôlego. Dentre os conselhos presentes, está a desconstrução de que se deve tomar, sem questionamentos, como verdade o que o narrador onisciente diz. Entretanto, é de se observar que é necessário realizar um pacto de “curvar-se à autoridade do narrador [...] Não estão pedindo realmente que acreditemos [...] seria mais correto dizer que estão nos pedindo para fazer de conta” (EAGLETON, 2021, p. 87), e é esse o caminho para ler *Enclausurado*: façamos de conta que realmente existe a possibilidade do que ali ocorre, acontecer no mundo regido pelas leis naturais.

Não se privou Carreira (2017), em artigo inédito sobre *Enclausurado*, de tecer alguns comentários acerca da credulidade:

muito do prazer da leitura apoia-se no que Coleridge denominou ‘suspensão da descrença’, essencial à aceitação do insólito, e no deleite produzido pelo humor do autor ao atribuir ao narrador, cujo cérebro ainda não está totalmente formado em boa parte da narrativa, reflexões sobre acontecimentos históricos, obras literárias e até mesmo as condições climáticas atuais, apresentando, volta e meia, a justificativa de estar sempre com o ouvido grudado à parede abdominal da mãe. À medida que o insólito se instaura,

impõe-se também a circunstância que enseja o riso, ou seja, o paradoxo entre a condição de feto e a linguagem utilizada pelo narrador para expressar seus não menos inusitados pensamentos. (CARREIRA, 2017, p. 167-168)

Para um leitor não especializado ou que não realiza o pacto da descrença, é certo que a leitura não o agradará por não possuir paridade com a realidade que espera encontrar.

PONDERAÇÕES FINAIS

Enclausurado é uma obra, sem dúvida alguma, extremamente rica, possui um enredo magistralmente escrito, sua estrutura literária nada a deixar desejar. Ian McEwan desenvolveu uma literatura de elevadíssimo nível e que requer um leitor atento, especializado para conseguir investigar e encontrar as marcas deixadas no texto. Afasta-se; logo, o elitismo alimentado por Harold Bloom (2013) em *O Cânone Ocidental* e por outros teóricos que relegam e renegam os textos fantásticos, maravilhosos, de ficção científica, contos de fadas, entre outros, a um papel secundário de entretenimento.

Restou enquanto nosso objetivo tecer alguns comentários acerca do fantástico e insólito a fim de nos fornecer os meios necessários para na obra examinada buscarmos as suas presenças. Conseguimos constatar que o insólito está consolidado em todo o texto de maneira muito natural. Alguns questionamentos, é claro, surgem porque mesmo realizando o pacto de suspensão da credulidade queremos respostas para o que não tem.

Fica enquanto lacuna para outros pesquisadores, abordarem o que aqui foi apresentado sob outra perspectiva teórica. Nesse sentido, a obra também nos fornece um enredo para discutirmos

a docilidade e submissão de Trudy em relação a Claude. A presença da ironia e do humor ácido feito pelo narrador-personagem. Uma abordagem comparatista com outros textos cujos narradores são fetos ou mesmo uma análise mais profícua com seu intertexto Hamlet, de Shakespeare, mostra-se um caminho interessante de pesquisa.

A investigação permitiu entender que, embora importantes, as teorias tradicionais — como a proposta por Todorov —, não raramente na atualidade conseguirão dar conta de novos textos que estão diariamente sendo publicados. Nesse sentido, o caminho seria pensar *Enclausurado* enquanto uma obra do fantástico-estranho, ainda que não se enquadre totalmente neste gênero ou então enveredar pelas teorias mais recentes e pensar o fantástico não como gênero, mas enquanto modo, o que parece ser uma saída mais adequada. Por fim, uma hipótese outra poderia se dar em uma investigação profunda da ficção especulativa, no entanto não foi o objetivo deste trabalho; portanto, resta essa outra lacuna a ser preenchida.

REFERÊNCIAS

- BESSIÈRE, Irene. El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza. In: ROAS, David (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, p. 83-104, 2001.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. 5. ed. Lisboa: Temas e debates, 2013.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Todavia, p. 26, 2023.
- CARREIRA, Shirley de S. G. Enclausurado: o mundo visto pelos olhos de um narrador shandiano contemporâneo. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*. Crato: Netli, n. 3, v. 6, p. 163-179, 2017. Disponível em: <http://periodicos.urca.br/ojs/index.php/MigREN/article/view/1402/1191>. Acesso em: 08 jul. 2023.

- CESERANI, Remo. *O Fantástico*. Tradução de Nilton Tripadalli. Curitiba: Ed. UFPR, p. 68-88, 2006.
- EAGLETON, Terry. *Como ler Literatura*. 3. ed. Porto Alegre: L&PM, p. 87, 2021.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- GAMA-KHALIL, M. M. A Literatura Fantástica: Gênero ou Modo? *Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários*, Londrina, [S. l.], v. 26, p. 18-31, 2013. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terroraxa/article/view/25158>. Acesso em: 8 jul. 2023.
- GARCÍA, Flávio. Insólito Ficcional. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). 2. ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022. Disponível em: <https://www.insolitoficcional.uerj.br/m/medo>. Acesso em 01 jul. 2023.
- MCEWAN, Ian. *Enclausurado*. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- OROPEZA, Renato. El discurso fantástico contemporáneo: tensión semântica y efecto estético. *Semiosis*. México: n. 2, v. 3, p. 53-76, 2006.
- RODRIGUES, Talita Jordina. *Fundamentos da Teoria Literária*. Recife: Telesapiens, p. 14, 2019.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 2007.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. [S.l.], [s. n.], 1981.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas da Narrativa*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

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 infallible 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 cumpri-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 novaioquina 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 novaioquina 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 arquitextual 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 arquitextual, 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'Ésthetique*. 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.

11

**DO ASSOMBROSO AO CARNAVALESCO:
ANÁLISE DA PRESENÇA DO GROTESCO
EM *CORALINE* (2003)¹**

Isabele Guzella Benedito
Luciana Brito

Recebido em 29 jul 2023.

Aprovado em 22 fev 2024.

Isabele Guzella Benedito

Graduanda em Letras Português/Inglês, pela Universidade Estadual do Norte do Paraná.

Membro do Grupo de Pesquisa Leituras Literárias: Teoria Crítica, Análise Literária e Ensino.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/9975981603224308>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0008-7044-9889>.

E-mail: isabeleguzella14@gmail.com.

Luciana Brito

Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista/UNESP-Assis.

Coordenadora de Curso e docente do Centro de Letras, Comunicação e Artes da Universidade Estadual do Norte do Paraná/UENP e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina.

Líder do Grupo de Pesquisa: Leituras Literárias: teoria crítica, análise e ensino/CNPq.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2538918001475944>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3378-7279>.

E-mail: lbrito@uenp.edu.br.

¹ Título em língua estrangeira: "From spooky to carnivalesque: analysis of the presence of the grotesque in *Coraline* (2003)".

Resumo: No presente trabalho, busca-se analisar como o conceito estético “grotesco” se manifesta na obra de terror fantástico *Coraline* (2003), de Neil Gaiman. Para isso, será feita uma retomada da história do grotesco, a fim de compreender sua origem e complexidade, usando de teóricos como Wolfgang Kayser (1986) e Mikhail Bakhtin (1987), dois dos principais pesquisadores desse termo. Além disso, a discussão será estendida para ser possível entender as conexões do grotesco com a fantasia, suas configurações na literatura e sua influência no estado físico e mental dos personagens.

Palavras-chave: Grotesco. Estranhamento. Literatura. Fantasia. Carnavalização.

Abstract: This paper aims to analyze how the aesthetic concept “grotesque” manifests itself in the fantastic horror novel *Coraline* (2003) by Neil Gaiman. To do so, a historical review of the grotesque will be conducted to understand its origin and complexity, using authors such as Wolfgang Kayser (1986) and Mikhail Bakhtin (1987), two of the leading researchers of this term. Furthermore, the discussion will be extended to comprehend the connections of the grotesque with fantasy, its configurations in literature, and its influence on the physical and mental condition of the characters.

Keywords: Grotesque. Uncanny. Literature. Fantasy. Carnivalization.

INTRODUÇÃO

Coraline (2003) é um livro do escritor britânico Neil Gaiman e foi idealizado devido à necessidade que o autor sentiu em presentear sua filha, uma jovem fã do gênero horror, com uma história em que a protagonista fosse corajosa e inteligente. Assim, a obra contará as aventuras de uma esperta garota chamada Coraline que, ao se

mudar para uma nova casa, descobre uma pequena porta escondida atrás do papel de parede. Depois de muito esforço para abri-la, a menina percebe que aquela porta era, na verdade, um portal para o “outro mundo”: uma espécie de universo alternativo onde tudo era mais cheio de vida e cor. Entretanto, os encantos do outro mundo pareciam bons demais para serem verdade e, então, intrigada, Coraline resolve investigar a verdade por trás daquele lugar.

Analisando a sinopse da narrativa, podemos concordar que o enredo gera curiosidade e interesse, porém não notamos algo que fuja da normalidade para uma obra denominada literatura infantil. Por que, então, o livro *Coraline* (2003) é conhecido por causar medo e desconforto até em adultos? O que torna a trama tão sombria e os personagens tão aterrorizantes a ponto disso?

A fim de responder essas e outras perguntas sobre o aspecto macabro da obra, este artigo objetiva discorrer sobre o grotesco, conceito estético que é, ao mesmo tempo, frequente e enigmático, para entendermos como a disformidade dos elementos narrativos (personagens, tempo, e espaço), presentes no enredo, é construída para instaurar o medo e a estranheza ao público leitor.

Para tal, estudaremos o grotesco tendo como base os posicionamentos de Wolfgang Kayser, com o livro *O grotesco: configuração na literatura e na pintura* (1986), Mikhail Bakhtin, com *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987), e Victor Hugo, com *Do grotesco e do sublime: tradução do prefácio de Cronwell* (2002), além de outros trabalhos teóricos que se fizeram necessários ao longo da construção do texto.

1. O GROTESCO: ORIGEM E CONCEITUAÇÃO

O grotesco, apesar de ser uma palavra antiga e um elemento marcante nas produções do gênero terror, ainda é um desafio para todos os que tentam defini-lo. Wolfgang Kayser, estudioso da literatura, afirma, em *O grotesco* (1986), que o problema com a categorização desse conceito não é só encontrar-lhe um significado definitivo, mas também a dificuldade em encontrá-lo em estudos voltados para a estética. Além disso, o autor também aponta um visível descuido na pesquisa e discussão desse tema dentro do campo da estética, pois praticamente não há registros “[...] e lá onde consta, melhor seria que faltasse” (KAYSER, 1986, p. 14).

Ademais, pouco se sabe sobre a origem da ocorrência do grotesco no mundo e, justamente por isso, Kayser e diversos outros autores se recusam a escrever a história do grotesco, o que o escritor revela ser “[...] tão impossível quanto uma história do cômico ou do trágico, pois tais fenômenos extrapolam a literatura e as artes plásticas” (BORGES, 2004, p. 173). Assim, Kayser (1986) acata a ideia de que esse conceito é mais antigo que o seu nome e que, para começo de conversa, um estudo sobre o nascimento do grotesco “deveria compreender a arte chinesa, etrusca, asteca, germânica antiga e outras mais, do mesmo modo que a literatura grega (Aristófanos) e outras manifestações poéticas” (KAYSER, 1986, p. 17).

Ainda que o significado e a procedência desse fenômeno sejam alvos de discussão até hoje, sabemos como o termo “grotesco” se originou. Como o autor comenta:

‘La grottesca’ e ‘grottesco’ como derivações de grotta (gruta) foram palavras cunhadas para designar determinada espécie de ornamentação

encontrada em fins do século XV no decurso de escavações feitas primeiro em Roma e depois em outras regiões da Itália. O que se descobriu foi uma espécie até então desconhecida de pintura ornamental antiga. (KAYSER, 1986, p. 18)

Assim, podemos entender que a palavra “grotesco” faz referência ao local onde estranhas formas de arte foram encontradas e que, por consequência, ela serviu para categorizar esse tipo de pintura. Nessas grutas escavadas descobriram-se ornamentos que representavam pessoas e animais tão disformes que se juntavam em um só corpo. Todavia, a ideia de grotesco que fazia alusão exclusivamente às artes similares àqueles presentes nas grutas não se perpetuou, pois foi se transformando com o passar dos tempos.

No século XVI, os componentes fantasiosos, imaginários e devaneadores do grotesco já eram reconhecidos e exemplificados com a frase “sonhos de pintores”, pois era entendido que o visual horrendo do grotesco só poderia ser proveniência da mente dos artistas, mediante sonhos desconexos e imaginação fértil. Sobre essa origem, Borges (2004) comenta que:

Embora à época tal fonte de criação não era considerada como nobre, pois ‘imaginar algo sem a observação de um motivo suficiente, significa na realidade sonhar ou fantasiar... todavia pintores inexperientes, poetas e compositores utilizavam-se muitas vezes dessa forma e dão à luz verdadeiros monstros que se poderiam chamar de sonhos despertos’. (BORGES, 2004, p. 174)

De acordo com Viana, é também no século XVI que o termo “grotesco” passa de substantivo para adjetivo, a fim de ser usado como sinônimo para algo “desproporcional, monstruoso” (VIANA,

2016, p. 110). No século seguinte, porém, “os dicionários franceses [...] já fornecem um sentido figurado da palavra grotesco que poderia significar ridículo, [...], extravagante, bufão” (LIMA, 2016, p. 7), adicionando, assim, uma significação mais humorística ao termo. Além disso, como a estética não deu conta desses novos sentidos atribuídos ao grotesco, “o conceito de grotesco ficou arrastando [...] como subclasse do cômico ou, mais precisamente, do cru, baixo, burlesco ou então do cômico do mau gosto” (KAYSER, 1986, p. 14).

Em seguida, com o surgimento do Romantismo no fim do século XVIII, o grotesco passa a ter outras funções e significados, assim como comenta Nascimento (2004):

[...] grotesco ganha um novo sentido. [...] O grotesco serve então para uma via de expressão da nova visão do mundo de forma subjetiva e individual. [...] O grotesco romântico foi um grande acontecimento na literatura mundial e se expressava contra o racionalismo, o autoritarismo do Estado, aspiração ao perfeito, etc. que são características dos cânones da época clássica e do século XVIII. (NASCIMENTO, 2004, p. 159)

Logo, especialmente no começo do século XIX, o grotesco expandiu-se como categoria estética, pois “[...] diante das contradições insuportáveis inerentes ao mundo real, os românticos buscavam certa unidade apenas encontrada no plano mítico, onírico e fantástico” (VIANA, 2016, p. 111). Desse modo, podemos compreender que o grotesco passou por várias transformações ao longo dos séculos, adequando-se e moldando-se às manifestações presentes em cada época. Neste trabalho, vamos dividir o grotesco

em duas vertentes: a postulada por Mikhail Bakhtin, que defende o grotesco como sinônimo de burlesco, e a que iguala o termo ao horrível, explorada por Wolfgang Kayser.

1.2. O GROTESCO POR KAYSER (1986) E BAKHTIN (1987)

Como dito anteriormente, a pesquisa do grotesco será dividida em duas vertentes que tentam explicá-lo: o grotesco sático e o fantástico (ou romântico). Mikhail Bakhtin, como teórico da primeira vertente, caracteriza o termo por sua habilidade em trazer o riso leve e alegre por meio da dessacralização, “[...] isto é, a transferência ao plano material e corporal [...] de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (BAKHTIN, 1987, p. 17). Assim, em outras palavras, o processo de dessacralização significa que, tudo aquilo que uma vez foi considerado sagrado ou místico, perde essa qualidade e se torna algo totalmente palpável e compreensível a qualquer pessoa, até a mais inculta.

Desse modo, Bakhtin (1987) propõe o carnaval como o maior exemplo de manifestação do grotesco que havia na Idade Média. O que faz o carnaval ser tão popular, na concepção do autor, é o fato das pessoas usarem de sua comemoração e dos divertimentos que ele proporciona “como uma fuga provisória dos moldes da vida ordinária (isto é, oficial)” (BAKHTIN, 1987, p. 6). Assim, durante esse período de festas, é acionado no ser humano uma sensação de liberdade, a qual ele não poderia experimentar em dias ordinários, “[...] essa liberdade, aliás, é concebida como uma alegre ousadia, quase risonha” (BAKHTIN, 1987, p. 29).

Durante as festividades, as pessoas comuns tinham a total liberdade de se livrar de todos os dogmas religiosos e regras que

incessantemente controlavam cada passo dos cidadãos, assim como cita Filho: “na Idade Média, o riso se mostra como uma necessidade perante a seriedade dos dogmas, ritos, cerimônias oficiais da Igreja Católica” (FILHO, 2020, p. 537). Carnaval, para eles, significava a liberdade de ser, liberdade de criar e também a liberdade “[...] das normas correntes da etiqueta e da decência” (BAKHTIN, 1987, p. 9).

Geralmente, as comemorações do carnaval, ou qualquer outra festividade que apresentasse o objetivo de fazer o outro rir, envolviam corpos nus, excrementos, nascimento (parto) e até mesmo a morte. Ou seja, o carnaval é uma manifestação regada de elementos do grotesco por ser nada mais do que uma dessacralização em massa. Não existem regras no carnaval e, reafirmando sua posição no grotesco, cumpre um papel muito importante em aceitar aquilo que é considerado “feio”. A festividade abraça todos os tipos de formas e deformas sem julgamento e com alegria. Por esse motivo, o grotesco é, para muitos autores, um sinônimo de insólito, ou seja, aquilo que se opõe aos costumes e torna-se atípico.

Assim, o riso proporcionado pelo carnaval seria um elemento de extrema importância na percepção e representação de mundo, já que todos os atos realizados nessa comemoração refletiram nos verdadeiros desejos e nas verdadeiras faces das pessoas. Dessa maneira, Bakhtin conclui que:

O riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é

um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o sério. (BAKHTIN, 1987, p. 57)

Ainda sobre o carnaval, Bakhtin (1987) aponta o uso das máscaras como um elemento carregado de significado e fonte do sentimento de grotesco, pois:

A máscara é expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos [...] O complexo simbolismo das máscaras é inesgotável. Basta lembrar que manifestações como a paródia, a caricatura, a careta, as contorções e as macaquices, são derivadas da máscara. É na máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco. (BAKHTIN, 1987, p. 35)

Bakhtin propõe em seu estudo, então, que o grotesco faz parte de nossas vidas e se manifesta principalmente nos ritos, nos exageros, nas pessoas e no insólito, com o riso e a ridicularização tomando lugar de destaque na percepção do grotesco.

Em contraponto com as definições alegres e festivas do grotesco Bakhtiniano, Wolfgang Kayser percebe o grotesco como “[...] algo hostil, estranho e desumano” (KAYSER, 1986, p. 81). Assim, o conceito adquire o significado de tudo o que é essencialmente assustador — principalmente pelo lugar (gruta) que deu origem ao termo. Desse modo, Kayser propõe que no grotesco já não há distinções entre seres humanos, animais, plantas e objetos inanimados, pois eles se misturam e se deformam, de tal modo, que não é possível dizer com clareza onde um começa e o outro termina.

Seguindo esse pensamento, Kayser ainda declara que “o grotesco é o mundo alheado” (KAYSER, 1986, p. 159), ou seja, o conhecido se torna desconhecido, o que era nosso vira distante, aquilo que antes era comum se transforma em atípico, não habitual, estranho. Assim, notamos que o “estranhamento” está totalmente ligado ao grotesco, pois tudo o que é grotesco é estranho – apesar de nem tudo o que é estranho ter a característica de grotesco. Sobre esse aspecto do conceito, podemos afirmar que:

[...] ‘para pertencer a ele [grotesco], é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro [...] O repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco’. Ou seja, na sua visão [visão de Kayser], se tentarmos criar um mundo em que os seres que o habitam já são fantásticos, ou na lógica interna dentro do imaginário criado, são plausíveis de existirem criaturas horripilantes, não se daria no espectador/leitor o efeito do grotesco, já que não ocorreria o processo de estranhamento que advém da transformação de algo que era antes habitual (alheamento do mundo) em outra coisa. (KAYSER apud FILHO, 2020, p. 534)

Por conseguinte, para alguns autores, o grotesco deveria ser entendido não pela sua configuração, ou seja, seu significado, mas pelo efeito de estranhamento que é capaz de despertar. Porém, Kayser mostrará mais preocupação em definir o fenômeno do grotesco, pois, para o autor, o estranhamento (e por consequência, o grotesco) está altamente atrelado a recepções pessoais, ou seja, o que é grotesco para uma pessoa pode não ser para outra. Infelizmente, “mesmo determinando a estrutura grotesca ficamos na dependência da nossa recepção e não podemos dispensar absolutamente” (KAYSER, 1986, p. 157).

Embora Kayser defina o grotesco como algo sombrio, o autor não tira do conceito o mérito de conter humor “O humor constitui parte essencial do grotesco” (KAYSER, 1986, p. 120). Porém, o humor e o riso admitidos por Kayser são grandemente diferentes dos de Bakhtin, pois o primeiro não entende esses elementos como sinônimos de liberdade e alegria. «O riso mesclado de dor adquire ao entrar no grotesco com os traços do riso burlador, cínico e finalmente satânico» (BAKHTIN, 1987, p. 44), as risadas, então, seriam usadas para esconder a dor, para ironizar e até mesmo para aterrorizar.

Ademais, além de mundo alheado, o grotesco, segundo Kayser (1986), também revela o horror escondido, seja ele o horrível oculto em nossas próprias mentes, nossos desejos obscuros, a verdade que temos medo de encarar, seja ele em um nível mais geral, como um terror encoberto generalizado. Assim, com a manifestação do grotesco “O obscuro foi encarado, o sinistro descoberto e o inconcebível levado a falar” (KAYSER, 1986, p. 161). Sobre isso, Cançado e Nogueira (2019) explicam que:

[...] através da representação simbólica, o grotesco busca aquilo que habita abaixo da superfície da psique humana, aquela dimensão de emoções e formas intensas e exageradas, como é o caso dos pesadelos, os complexos, os temores e a angústia. (CANÇADO; NOGUEIRA, 2019, p. 121)

1.3. O FANTÁSTICO, O CONTRASTE E O DISFORME DO CORPO NO GROTESCO

Ora, se o grotesco é, de acordo com Bakhtin (1968), uma ruptura com os padrões impostos e, para Kayser (1986), é a representação do inimaginável e incógnito, então, segundo Batalha (2008), é

evidente que o fantástico e sua literatura usariam do grotesco para dar vida aos seus universos imaginários e traduzir aquilo que não conseguimos compreender.

Se o gênero fantástico recorre ao grotesco, é porque este se torna uma linguagem capaz de dar conta do inédito, ou daquilo que não se encaixa nos moldes conceituais da tradição. [...] Se a literatura fantástica se utiliza do grotesco é para evidenciar aquilo a que deve sua própria existência, ou seja, a suspensão do sentido: onde todos os sentidos são possíveis, instala-se a sua ausência. (BATALHA, 2008, p. 187-188)

Ainda de acordo com Batalha (2008), ao juntarmos o grotesco e o fantástico, temos dois tipos de efeitos diferentes: o “monstro está atrás da porta”, onde somos afligidos pela inquietação de não entender aquilo que nos espreita, e, ao mesmo tempo, pela incerteza de sua existência; e o “monstro abriu a porta”, onde o excesso da presença do inimaginável nos enche de temor.

Além disso, conforme o pensamento de Batalha, nos deparamos com novas particularidades do grotesco: o contraste e a mistura. Para a autora, “por sua carga de hibridismo, sua mistura e amálgama, a oscilação entre o riso e o medo, entre o belo e o feio, entre a vida e a morte, [o grotesco] permite relativizar o verso, pela exibição de seu reverso” (BATALHA, 2008, p. 191). Como exemplo dessa fala, podemos pensar nos funerais, pois, mesmo sendo eventos que acontecem devido à morte de alguém, é justamente nessas ocasiões que mais falamos sobre a vida dessa pessoa e repensamos nossas existências. Assim, o grotesco, por sua vez, apresenta um termo falando de seu oposto.

Victor Hugo, romancista francês, propõe que “o real resulta da combinação bem natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama como se cruzam na vida e na criação” (HUGO, 1988, p. 42), ou seja, os contrastes na estética do grotesco seriam algo tão corriqueiro que podem ser reconhecidos como algo inevitável dentro da configuração desse conceito e para além dele, pois também seria algo natural em nossa vida cotidiana. Desse modo, “a ligação entre o riso e o sofrimento, e a presença, em um mesmo personagem, da felicidade e da infelicidade” (BATALHA, 2008, p. 184) são da própria essência do grotesco.

Com isso, Mikhail Bakhtin (1987) também defenderá que o teor contraditório faz parte do grotesco e que, não só os contrários fazem parte da nossa vida, como a existência de um pressupõe (e permite) a existência do outro. Um exemplo simples dessa colocação é o conceito de vida e morte, pois um existe em favor do outro e, dessa forma, nossa compreensão do mundo se torna completa por meio desse paradoxo. Por isso devemos nos atentar para não cometermos o erro de pensar que, por serem opostos, dois termos estão distantes um do outro, porque, pelo contrário, no grotesco, eles geralmente se misturam e andam lado a lado.

Como resultado, já que o grotesco possui essa característica ambivalente, chegamos à conclusão de que “no universo grotesco tudo e todos estão em perpétuo movimento, longe de qualquer equilíbrio, eternidade ou perfeição” (GONÇALVES, 2002, p. 119). Assim, o grotesco se afasta de tudo o que faz parte da estética do belo, segundo o modelo clássico. Ademais, Gonçalves (2002) sugere que a simples ideia de que realmente exista algo absoluto e perfeito no grotesco (e na vida) é uma ilusão.

Dessa forma, Gonçalves (2002) diz que:

A mudança, a metamorfose e o inacabamento impõem-se como realidades capitais. Predominam, por consequente, os corpos incompletos, mutilados, disformes em trânsito e recomposição [...] Neste Limbo de indefinição tudo é possível, em particular recompor e contrabandear a realidade. (GONÇALVES, 2002, p. 122)

Por consequência, Vitor Hugo afirma que competirá ao grotesco, então, tomar para si “todos os ridículos, todas as enfermidades, todas as feiuras. É a ele que caberão as paixões, os vícios, os crimes” (HUGO, 1988, p. 33). Contudo, mesmo o grotesco não seja parte do belo, não podemos pensá-lo como sinônimo do feio, pois, por mais que os dois apresentem características em comum, o grotesco possui muito mais complexidade. Para Nascimento, o grotesco não é idêntico ao feio, “mas facilmente pode ser repulsivo, como nos perfis desenhados por Leonardo Da Vinci, em que aparecem rostos humanos com características de animais” (NASCIMENTO, 2007, p. 157).

Com tais dizeres, podemos finalmente pensar a forma que se configura o corpo no universo grotesco. Desse modo, concordando com Cançado e Nogueira (2019), muitos outros estudiosos dirão que o uso da animalidade é extremamente frequente em histórias grotescas e, por isso, “gravuras nas quais a forma humana é mesclada com traços ou partes animais, ou vegetais são diversos” (CANÇADO; NOGUEIRA, 2019, p. 123), assim como aquelas encontradas nas grutas e que deram origem ao termo.

O animalesco nos causa um efeito de estranhamento, justamente por aproximar tanto dois contrastes: o humano e o

animal, o civilizado e o selvagem, o pensamento crítico e o instinto etc. Em corpos combinados, não conseguimos mais perceber onde o humano acaba e onde o animal começa e assim nosso cérebro se torna incapaz de decidir como vai se portar perante a criatura.

Além disso, outra característica fundamental para entendermos o grotesco é a presença dos excessos, que ganham forma principalmente em banquetes e festas. Onde há muitas pessoas, muita comida e muita bebida, não se têm controle absoluto sobre nenhum evento, pois todos estão presos naquele frenesi e, conseqüentemente, esquecem do mundo lá fora e suas regras, permitindo, então, que eles hajam da maneira grotesca que Bakhtin (1968) postula.

Ademais, outra forma de gerar o grotesco – e talvez a mais famosa – é a distorção/deformidade do corpo/objeto, pois, nesse caso, “[...] o corpo ganha rigidez ou uma mecanicidade inusitada, causando estranheza e repulsa” (SIMÕES, 2005, p. 46-47). Ainda se encaixam nessa categoria os membros tortos e inacabados, a desproporção de tamanho, a falta ou excesso de determinadas partes do corpo.

A mistura de opostos, a loucura dos personagens, as atribuições de características bestiais, o exagero em suas feições e a disformidade de seu exterior (que reflete a deformidade de seu interior), fazem parte da composição do grotesco de forma inegável, de modo que todas essas características podem nos causar estranhamento, atuando para provocar o efeito tão falado por Kayser (1986).

Concluindo, Gonçalves (2002) traça o seguinte raciocínio sobre os aspectos do corpo grotesco:

No universo grotesco os protagonistas tendem a ser sujeitos coletivos hiperbólicos e exorbitantes que se afirmam como autênticas alegorias do mundo da vida e da morte. Disformes excedentes num contágio sem cerimônia a todos os níveis por todos os canais e em todos os sentidos os indivíduos confundem-se e comungam num corpo palpitante e efervescente que adquire vida própria em profícua comunicação com o meio ambiente com os elementos e as forças da natureza este corpo coletivo reveste uma dimensão cósmica. [...] Misturado ao mundo confundido com os animais e as coisas ergue-se como um corpo cósmico, [...] o corpo grotesco organiza-se como uma espécie de puzzle fantástico, o corpo é desmontável, cada membro ou órgão pode adquirir uma existência autônoma e peregrinar a vontade. (GONÇALVES, 2002, p. 119-126)

2. *CORALINE* (2003): ENTRE O TERROR E A FANTASIA

Coraline é uma história de terror e fantasia de Neil Gaiman, publicada em 2002 pela *Bloomsbury* no Reino Unido e *Harper Collins* nos Estados Unidos. No mesmo ano, o livro ganhou o *Hugo Award* e o *Nebula Award* de Melhor Romance, bem como o *Bram Stoker Award* de Melhor Obra de Escritor Emergente.

Devido ao seu sucesso, *Coraline* foi adaptado para uma história em quadrinhos ilustrada por Philip Craig Russell, em 2008, e um filme de animação stop-motion do diretor Henry Selick, em 2009. Além disso, é comparado com *Alice no País das Maravilhas* (1864), de Lewis Carroll, por conter elementos de uma realidade alternativa e traços do surrealismo, como a valorização do abstrato e do insólito.

Desse modo, a obra nos contará a história de Coraline, uma menina solitária que se muda para uma nova cidade com seus pais, sendo obrigada a conviver com o tédio e a negligência deles (adultos ocupados demais com o trabalho). A fim de sobreviver a sua difícil realidade, finge ser uma aventureira e corajosa exploradora.

Em sua primeira exploração pela nova moradia, Coraline nota uma porta de madeira na sala que parecia mais velha que o resto da casa, mas, ao tentar abri-la, só encontra uma parede de tijolos bloqueando a entrada. Após a decepção dessa primeira descoberta, descobre que o apartamento em que mora agora é, na verdade, uma enorme casa dividida em quatro casas menores e que, nos outros apartamentos, existem vizinhos “exóticos”, como as senhoras Spink e Forcible — duas atrizes de teatro aposentadas que não superaram os dias de fama, tornando-se acumuladoras de velharias — e o Sr. Bobo, um homem estrangeiro de meia-idade que, aparentemente, é alcoólatra e tem alucinações com um mini circo de camundongos saltadores.

Ademais, como se os vizinhos já não fossem excêntricos o suficiente, eles ainda têm maus presságios sobre o futuro da menina. Ao aceitar participar de um chá da tarde com as senhoras do primeiro andar, Coraline é surpreendida quando a senhora Spink diz: “Sabe, Caroline [...] você está correndo sério perigo” (GAIMAN, 2003, p. 13), mas não sabe dizer qual perigo é esse e apenas entrega à garota uma pedra com furo no meio, que funcionaria como um amuleto de proteção. Do mesmo modo, ao ver a garota voltando para casa, o sr. Bobo diz que os ratos de seu circo mandaram o seguinte recado para ela “[...] não passe pela porta” (GAIMAN, 2003, p. 10).

Porém, essas premonições só serviram para aumentar a curiosidade da jovem exploradora para resolver esse enigma que pairava sobre a velha casa. Assim, após ser deixada sozinha pelos pais que foram resolver suas “coisas de adultos” na cidade grande, Coraline decide pegar a chave que abria a pequena porta e destrancá-la novamente. Dessa vez, contudo, não existe mais a parede de tijolos tampando a entrada, mas um túnel que transmitia “um odor frio e bolorento” (GAIMAN, 2003, p. 17).

Atravessando o túnel, Coraline fica chateada ao ver que tinha dado a volta na casa e que havia voltado para o mesmo cômodo em que estava antes. Entretanto, logo percebe que duas pessoas, quase idênticas aos seus pais, a aguardavam na cozinha. A única coisa que diferenciava as duas pessoas dos seus pais eram os grandes botões pretos que eles tinham no lugar dos olhos. Ao ser questionada por Coraline sobre quem era, a mulher disse: “[...] sou sua outra mãe” (GAIMAN, 2003, p. 18).

Essencialmente, tudo no outro mundo era uma versão melhorada daquilo que Coraline conhecia, “havia coisas extraordinárias das mais variadas lá dentro, que ela nunca havia visto antes” (GAIMAN, 2003, p. 19). As cores eram mais vivas, a comida era deliciosa e seus novos pais eram incríveis e atenciosos. Durante o tempo que passa no outro mundo, Coraline vê e sente a presença dos ratos constantemente e, com isso, conhece o gato. Ele, além da menina, é o único que não tem olhos de botão e intriga a garota quando começa a falar (não só pelo fato de saber falar, mas por sua fala soar tão arrogante e misteriosa):

— Você deve ser o outro gato.
O gato balançou a cabeça.

— Não — disse. — Não sou o outro coisa nenhuma. Sou eu [...] vocês, pessoas, se esparramam por toda parte. Nós, gatos, nos mantemos íntegros, se é que me entende. Havia algo irritantemente arrogante no gato, Coraline concluiu. (GAIMAN, 2003, p. 22-23)

O felino logo desaparece, após dizer para a garota que o outro mundo não é bom como aparenta ser, confirmando as suspeitas de Coraline. Maravilhada com a nova casa, a outra mãe propõe à menina que fique para sempre ali, para tanto ela só precisava deixar que os botões fossem costurados em seus olhos. Entretanto, Coraline não aceita o convite:

— Acho que não quero — disse Coraline.
— Oh, mas queremos que fique — insistiu a outra mãe. — Queremos que fique. É só uma coisinha à toa.
— Não vai doer — disse o outro pai. (GAIMAN, 2003, p. 28).

Ao recusar a oferta, assustada, diz que quer voltar para sua verdadeira casa. Após retornar para o mundo real, com a ajuda do gato preto, a garota descobre que os pais haviam sido sequestrados pela outra mãe. Ela, então, admite que precisa retornar para o outro mundo e salvar seus pais, enquanto – para dar forças a si mesma – conta para o gato o dia em que seu pai foi picado por um enxame de vespas para a garota conseguir fugir ilesa e depois voltou para recuperar seus óculos, sendo picado outra vez.

Disse que não teve medo quando ficou lá em pé, sendo picado e ferido pelas vespas, vendo-me fugir. Sabia que tinha que me dar tempo suficiente para correr, ou as vespas perseguiriam a nós dois. E ele disse que não tinha sido corajoso ao simplesmente ficar lá e ser mordido [...] não tinha sido corajoso

porque ele não tivera medo: era a única coisa que ele podia fazer. Mas, voltar para pegar os óculos, sabendo que as vespas estavam lá e, desta vez sentindo medo, aquilo era coragem. [...] Porque — disse ela — quando você tem medo e faz mesmo assim, isso é coragem. (GAIMAN, 2003, p. 36)

Ao voltar para outro mundo para salvar seus pais, ela percebe que algo mudou. Agora tudo (o local e os moradores) parece distorcido e estranho. “Por alguns instantes, imaginou que tinha ficado cega. Mas não, conseguia enxergar a si mesma claramente como o dia. Não havia chão sob seus pés, apenas uma brancura nevoenta e leitosa” (GAIMAN, 2003, p. 46). A fim de explorar o lugar, a menina vai em direção à floresta com o gato. Ela logo vê que, quanto mais anda, mais vazio o cenário fica, até tudo estar sem forma e sem textura em uma imensidão branca. Então, após essa breve caminhada em linha reta, eles acabam retornando para a casa, pois o outro mundo era tão pequeno que haviam dado uma volta completa nele. Coraline questiona o gato sobre isso:

- Mas como é possível afastar-se de alguma coisa e ainda assim retornar a ela?
- Fácil — disse o gato. — Pense em alguém dando a volta ao mundo. Você começa afastando-se de alguma coisa e termina voltando para ela.
- Mundo pequeno — disse Coraline.
- É grande o bastante para ela — disse o gato. — Teias de aranha só precisam ser grandes o bastante para apanhar moscas (GAIMAN, 2003, p. 46-48)

Assim, a menina questiona o paradeiro dos verdadeiros pais para a outra mãe e, com isso, descobre que ela não foi a única a despertar o interesse da Bela Dama (apelido que a outra mãe recebe nessa parte da narrativa), pois lá estavam almas de outras

crianças que haviam sido presas naquele outro mundo. Desse modo, a garota faz um acordo com a Bela Dama: se Coraline encontrasse os pais antes do outro mundo se dissolver por completo, a criatura deveria libertar todos, mas se ela falhasse, a criatura teria permissão para costurar os botões nos seus olhos.

Inicia-se, então, uma corrida contra o tempo no outro mundo, o qual cada vez mais se deteriora, misturando-se com a névoa, ao mesmo tempo em que seus habitantes passam a mostrar suas verdadeiras faces, apresentando-se como horríveis criaturas disformes. Felizmente, tudo acaba bem e Coraline consegue enganar a Bela Dama (que obviamente não cumpriria o acordo) para que todos pudessem sair em segurança e escapar do outro mundo, apesar da obra não deixar claro o destino que ele levou ou o que aconteceu com seus habitantes.

3. PRESENÇA DO GROTESCO EM *CORALINE* (2003)

Em um primeiro momento, Neil Gaiman consegue mesclar, em seu livro, descrições que contêm tanto o grotesco de Bakhtin quando o grotesco de Kayser, apesar de serem opostos. O “outro mundo”, que a princípio pensamos ser uma espécie de universo alternativo, é nada mais do que o mundo alheado de Coraline, assim como propôs Kayser (1986): o conhecido se tornou desconhecido, o comum virou estranho. Ao se deparar com uma versão perfeita de sua vida, a protagonista sente logo o estranhamento essencial do grotesco, pois tudo no outro mundo era assustadoramente parecido com sua realidade, mas foi se distanciando dela cada vez mais, até que se transformou em algo completamente diferente para a menina: “Olhou ao redor da sala. Parecia-lhe tão familiar —

era isso o que a tornava tão estranha. Tudo era exatamente como ela se lembrava” (GAIMAN, 2003, p. 45).

Desse modo, tendo em vista as modificações que a Bela Dama fez para que o outro mundo fosse uma versão melhorada do mundo real, encaixa-se a ideia de Kayser de que o grotesco também revela o horror escondido, ou seja, os desejos sombrios, pois “o obscuro foi encarado, o sinistro descoberto e o inconcebível levado a falar” (KAYSER, 1986, p. 161). Mesmo que a garota nunca tenha falado abertamente sobre como odiava seus arredores, o livro sempre deixou claro que, por mais que ela amasse seus pais, a menina não era totalmente feliz com a vida que levava. Seus responsáveis não lhe davam atenção, não tinha amigos, todos achavam suas explorações bobas, a comida era sempre ruim (enlatada/congelada) e seus vizinhos não pronunciavam seu nome corretamente, o que a irritava.

Podemos inferir, então, que Coraline desejava que essa realidade mudasse, mas mantinha essa verdade oculta, sendo que apenas a Bela Dama foi capaz de trazer esse desejo à luz. Sendo assim, como revela o trecho abaixo, os moradores do outro mundo tentaram convencer Coraline a permanecer lá, mostrando-lhe tudo o que odiava na sua realidade:

Você vai para casa. Vai se entediar. Vai ser ignorada. Ninguém vai ouvir você, ouvir realmente. Você é esperta demais e quieta demais para que eles a compreendam. Eles sequer sabem falar o seu nome. — Fique aqui conosco — disse a voz da figura na extremidade do quarto. — Nós te ouviremos, brincaremos e riremos com você. [...] Cada dia será melhor e mais brilhante do que o anterior. (GAIMAN, 2003, p. 76)

Entretanto, não podemos esquecer que, desde que entrou no outro mundo, a menina teve um mau pressentimento, apesar de ter se encantado com o local, assim como podemos perceber no fragmento abaixo:

- Então — perguntou o outro pai. — Você gostou daqui?
- Acho que sim — respondeu Coraline. — É muito mais interessante do que lá em casa. [...]
- Fico feliz que esteja gostando — disse a mãe de Coraline. — [...] Pode ficar aqui para sempre, se quiser.
- Hmm [...] acho que não quero — disse Coraline. (GAIMAN, 2003, p. 28-29)

Qualquer outra criança consideraria aquele mundo um lugar perfeito devido à quebra dos padrões, a fuga da vida pacata e sem graça, ou seja, a “fuga provisória dos moldes da vida ordinária (isto é, oficial)” (BAKHTIN, 1987, p. 6), o que Bakhtin propôs ser a carnavalização, pois, na Idade Média, como antes visto, as pessoas usavam o carnaval para fugir dos dogmas e das regras que regiam a sociedade da época. Assim, podemos atrelar essa fuga da realidade com *Coraline* (2003), tendo em vista que, no outro mundo, diferentemente do mundo real, os pais falsos de Coraline nunca diriam “não” e sempre teriam tempo para brincar, as comidas seriam sempre deliciosas, os brinquedos sempre lindos e haveria liberdade, o que quebraria os moldes da “vida oficial” da menina. Se Coraline não fosse tão observadora e esperta, facilmente teria se deixado levar por esses detalhes, afinal aquela outra realidade realmente aparentava ser o refúgio do qual a menina precisava.

Além disso, o momento em que Coraline retorna para o outro mundo para resgatar seus verdadeiros pais e ele se transforma em algo completamente deformado, é quando a Bela Dama adquire sua liberdade de ser, por mais que ela ainda demonstre gostar (por algum motivo não aparente) de agir como mãe. A garota já tinha certeza da perversidade do outro mundo e de seus moradores e, assim, nem a vilã, nem aquele lugar precisariam mais se esforçar para manter a farsa (o que incluía não só mentir para Coraline sobre suas identidades e aparência física, mas também sobre suas reais intenções e pensamentos).

Com isso, podemos perceber que os seres do outro mundo usavam “máscaras” para se manifestarem à menina. Bakhtin postula que “manifestações como a paródia, a caricatura, a careta, as contorções e as macaquices são derivadas da máscara” (BAHTIN, 1987, p. 35), referindo-se a esse objeto como um dos maiores detentores de simbolismo grotesco, por ser capaz de permitir que quem o use sinta liberdade de fazer o que quiser, imitar quem quiser e viver a vida (mesmo que por pouco tempo) da maneira que deseja.

Além de ser o mundo alheado da protagonista, aquele universo da Bela Dama também era uma grande caricatura da vida, pois a intenção daquela paródia do mundo real não era fazer com que Coraline se sentisse confortável ou aflorar na menina bons sentimentos de familiaridade, mas expor para ela, por meio da comparação, o quão horrível era sua realidade e o quão melhor ela poderia ser se permanecesse no outro mundo.

Porém, mais do que manipulação e medo, Coraline percebe o fato de o outro mundo e seus habitantes serem só infelizes cópias

da sua realidade, o que serve como uma fonte de combustível para ter coragem de enfrentá-los.

Aquelas coisas — mesmo a coisa na adega — eram ilusões feitas pela outra mãe em uma paródia horrível das pessoas de verdade e das coisas de verdade no outro extremo do corredor. Ela não podia realmente criar nada, Coraline concluiu. Podia apenas torcer, copiar e distorcer coisas que já existiam. (GAIMAN, 2003, p. 76)

Uma das características mais marcantes da obra *Coraline* (2003) é a maneira como Neil Gaiman usa dos aspectos do corpo grotesco para descrever o outro mundo e seus habitantes. Assim, entre os personagens que tiveram suas verdadeiras formas reveladas, após o retorno de Coraline, alguns se destacam pelos traços assustadores e outros pela descrição repulsiva, porém todos se encaixam nas particularidades do corpo grotesco.

As senhoritas Spink e Forcible e o outro pai são as criaturas mais detalhadas fisicamente pelo autor após suas transformações, sendo também os personagens que mais mudam de aparência durante a narrativa. Spink e Forcible ganham destaque por terem corpos tão disformes que acabam se juntando em um só, dando ao personagem um excesso de membros, assim como exemplifica o trecho do momento em que Coraline encontra a criatura no salão de teatro:

Ao aproximar se da coisa na parede, percebeu que se tratava de alguma espécie de casulo, como uma bolsa de ovos de aranha. Contraía-se ao contato com a luz. Dentro do casulo, havia algo que se parecia com uma pessoa, porém uma pessoa com duas cabeças, com o dobro de braços

e de pernas que deveria ter. A criatura [...] parecia horrivelmente disforme e inacabada, como se duas pessoas e plástico tivessem sido aquecidas e enroladas juntas, amassadas e espremidas em uma coisa. (GAIMAN, 2003, p. 65)

Da mesma maneira, no início, o outro pai é apenas um homem extremamente parecido com seu pai, a não ser pelos olhos, porém é revelado que sua forma, na verdade, se assemelha a uma espécie de massa fedida e com aspecto de larva, expondo toda sua disformidade/distorção, causando no leitor e em Coraline um sentimento de estranheza e repulsa:

Sob a luz tênue, Coraline levou vários segundos até reconhecer de fato a coisa: era pálida e inchada como uma larva, as pernas e os braços finos como varas. Quase não havia traços em seu rosto, que se inchava e inflava como massa de pão fermentada. Tinha dois grandes botões negros no lugar onde deveriam ter sido os olhos. Coraline fez um barulho, um som de repugnância e horror. (GAIMAN, 2003, p. 71)

A representação do outro pai, porém, também revela o forte contraste que a criatura apresenta. Apesar de sua aparência horrenda, ele é o ser (tirando Bela Dama) que mais aparenta estar consciente de seu entorno, percebendo o quão horrível é aquilo que ele e os demais moradores do outro mundo estão sendo obrigados a fazer para Coraline. Desse modo, ele é o único que sente compaixão pela menina:

A coisa era branca, enorme e inchada. *Monstruoso*, pensou Coraline, mas também *infeliz* [...] — Ela não está nada contente — disse a coisa que um dia fora seu outro pai. [...] — Você a contrariou

muito. E, quando ela é contrariada, desconta em todo mundo. É o jeito dela.

Coraline passou a mão na sua cabeça sem cabelos. A pele era pegajosa [...]

— Coitado — disse ela. — Você é apenas uma coisa que ela fez e depois jogou fora [...]

— Fuja, menina. Saia deste lugar. Ela quer que eu machuque você, para você ficar aqui para sempre [...] (GAIMAN, 2003, p. 71-72, grifos do autor)

Além do contraste presente na figura disforme do outro pai e sua inesperada lucidez e humanidade, ainda temos mais exemplos de opostos, que são uma das características do grotesco. A Bela Dama, apesar de usar a aparência da mãe de Coraline, não tinha nenhum aspecto interior que se assemelhava ao amor materno, pelo contrário. Fica evidente no decorrer da narrativa que a criatura se alimenta das crianças que aprisiona no outro mundo, então como poderíamos relacionar isso com as características comumente atribuídas às mães, como companheirismo, bondade e proteção?

Isso é para você, Coraline. Para o seu próprio bem. Porque amo você. [...] Empurrou Coraline para o corredor [...]

— Você poderá sair quando aprender a ter modos — disse a outra mãe. — E quando estiver pronta para ser uma filha amorosa. Segurou Coraline e empurrou-a para dentro do espaço escuro atrás do espelho. Tinha um pedaço de besouro grudado no lábio inferior. Seus olhos de botões negros não tinham expressão alguma. Então, fechou a porta do espelho e deixou Coraline no escuro. (GAIMAN, 2003, p. 51)

Da mesma forma, Gaiman usa do riso de Kayser (1986) “[...] burlador, cínico e finalmente satânico” (BAKHTIN, 1987, p. 44) para

evidenciar ainda mais os contrastes presentes na outra mãe. O riso é geralmente associado à felicidade, e é só no grotesco que ele adquirira esses traços “contraditórios”. Assim, o autor sempre comenta que a criatura que tomou a forma da mãe de Coraline está com um sorriso no rosto, mas nunca um sorriso feliz de fato — ou libertador, assim como Bakhtin ansiava —, por exemplo, temos a seguinte descrição: “A outra mãe sorriu, mostrando uma fileira completa de dentes, e cada um dos dentes era ligeiramente comprido demais” (GAIMAN, 2003, p. 38). Seus sorrisos eram sempre expressos de maneira estranha, principalmente por mostrarem escárnio ou outra emoção que se opõem à felicidade (sentimento esperado em um sorriso).

Ademais, podemos perceber o contraste na aparição dos fantasmas das crianças. Como seres humanos, nos compadecemos mais por mortes prematuras de crianças do que por mortes de idosos justamente pela ideia que temos de associação entre vitalidade e jovens, o que torna a visão de fantasmas de crianças algo não apenas triste, mas também contrastante por colocar a morte tão próxima da infância.

Ao perceber que deveria retornar para o outro mundo para salvar seus pais, Coraline diz que “quando você tem medo e faz mesmo assim, isso é coragem” (GAIMAN, 2003, p. 37) juntando dois conceitos totalmente diferentes em uma só ideia. A menina estava apavorada, como a narrativa mostra, porém, seu objetivo de resgatar os pais — e, posteriormente, de resgatar as crianças — era maior do que qualquer outra coisa. Do mesmo modo, quando a garota realizou sua segunda visita, Bela Dama já estava impaciente, mas ainda insistia na ideia de amar Coraline, apesar de querer devorá-la.

— Não quero jogar com você — disse. — Quero ir para casa e ficar com meus pais de verdade. Quero que você deixe eles irem embora. [...]

A outra mãe abanou a cabeça lentamente:

— Mais afiado que o dente de uma serpente — disse ela — é a ingratidão de uma filha. Mas até o espírito mais orgulhoso pode ser vencido com o amor. (GAIMAN, 2003, p. 49)

O gato, em uma de suas conversas com Coraline, dá a entender que a Bela Dama realmente tem essa fluidez de sentimentos, tanto que ele não sabe dizer qual predomina ou qual é o verdadeiro.

— Por que ela me quer? — Coraline perguntou ao gato. — Por que quer que eu fique aqui com ela?

— Quer algo para amar, acho — respondeu o gato.

— Algo que não seja ela.

Pode ser que queira algo para comer também. É difícil dizer com criaturas daquelas. (GAIMAN, 2003, p. 41)

Ainda pensando nos contrastes do grotesco, não podemos esquecer que a comparação entre o mundo real, o outro mundo que aparece na primeira visita de Coraline e a verdadeira forma do outro mundo são os maiores contrastes presentes na obra. O mundo real era tedioso, o outro mundo, a princípio, era um paraíso, mas, no final, se revela como um lugar horrível e assombroso, assim como seus moradores. Dessa forma, com tantos contrastes juntos, deparamo-nos também com as misturas. Batalha (2008) defende que o grotesco se caracteriza “por sua carga de hibridismo” (BATALHA, 2008, p. 191). Os mundos presentes em *Coraline* (2003) conseguem colocar lado a lado elementos contrastantes. Quando Coraline passou pela segunda vez no túnel que ligava as duas realidades, entendemos que o outro mundo não se transformou

em algo horroroso, mas sempre foi assim e sua realidade grotesca já existia enquanto enganava a protagonista com suas ilusões.

Bakhtin, como explica Miranda (1997), do mesmo modo que a autora acima citada, entenderá essa “confusão” entre opostos como elemento principal da carnavalização postulada por ele, pois:

Bakhtin identifica no fenômeno da carnavalização o rito das inversões e transgressões simbólicas, no qual os pares antinômicos – superior/inferior, sublime/vagabundo, erudito/popular, clássico/grotesco – são desconstruídos e reconstruídos, obedecendo a uma lógica de ‘um mundo ao avesso’. (MIRANDA, 1997, p. 131)

Assim como o disforme, os contrários e as misturas, o exagero ocupa seu espaço na narrativa dentro do outro mundo, a fim de causar o efeito de estranheza almejado por Gaiman. Aqui, não temos uma parte específica que represente toda a hipérbole, pois é o outro mundo que passa essa sensação. Coraline estava muito acostumada à vida pacata que levava e, de repente, se depara com banquetes deliciosos da outra mãe, peças teatrais exuberantes das senhoritas Spink e Forcible, recebe demasiada atenção dos outros pais a ponto de ser irritante... tudo era demais para a menina.

O animalesco, por sua vez, pode ser bem observado na descrição do senhor Bobo, que teve seu corpo desfeito e transformado em vários ratos. Além disso, seu jeito irregular e sussurrado de falar e os lugares onde ele aparece (cantos escuros, ambientes claustrofóbicos e com mau cheiro) fazem com que ele tenha uma das mais sombrias aparências da narrativa. Ademais, no mundo real, ele já causava aversão em Coraline, por ser considerado estranho.

— Venha aqui, menininha. [...] — Tratava-se de uma voz sussurrante, arranhada e seca. Lembrava a Coraline algum tipo de inseto bem grande morto. Coraline gostaria de ter uma vara ou algo com o que cutucá-lo: não tinha a menor vontade de se aproximar do homem sombrio no final do quarto. Coraline deu um passo em sua direção e ele se desfez. Ratos pretos pularam das mangas e de dentro do casaco e do chapéu, uns vinte ou mais, olhos vermelhos brilhando no escuro. [...] O casaco flutuou e caiu pesadamente sobre o chão. O chapéu rolou na direção do canto do quarto. Coraline estendeu um dos braços e abriu o casaco. Estava vazio, embora fosse gorduroso ao toque. (GAIMAN, 2003, p. 76-78)

Todos os habitantes do outro mundo e o próprio outro mundo, estavam à mercê das vontades de Bela Dama, apresentando-se como fantoches ou servos dela, assim retomamos a ideia de Gonçalves (2002) de que “No universo grotesco os protagonistas tendem a ser sujeitos coletivos” (GOLÇALVES, 2002, p. 119), unidos de forma intrínseca em seu exterior (por revelarem suas formas grotescas juntas) e interior (unificados pelo mesmo propósito e desejo). Até o outro pai, que aparenta ser o único capaz de ter pensamentos individuais, tem grande dificuldade em resistir ao domínio da criatura soberana, assim como descrito abaixo:

— Na verdade, não devo falar com você quando ela não estiver aqui — disse. [...] Fechou a boca e cruzou as mãos sobre seu colo.

— Então, o que devo fazer agora? — Perguntou Coraline. O outro pai apontou para os lábios. Silêncio.

— Se você nem mesmo vai falar comigo — disse Coraline —, então vou explorar.

— É perda de tempo — disse o outro pai. — Não existe nenhum outro lugar a não ser aqui. Foi tudo o que ela fez: a casa, o terreno e as pessoas da casa. Ela fez e esperou. — Então ele pareceu constrangido e pôs o dedo em frente à boca novamente, como se tivesse acabado de falar demais. (GAIMAN, 2003, p. 44)

Desse modo, a impressão que temos é de que todos os seres e o universo eram meros coadjuvantes no plano maligno da outra mãe e não tinham (ou não poderiam ter) vontade particular e, por causa disso, faziam parte de um corpo coletivo que estava em constante mudança, dependente das vontades da Bela Dama. É por isso que, de acordo com Gonçalves (2002, p. 119) “no universo grotesco tudo e todos estão em perpétuo movimento longe de qualquer equilíbrio, eternidade ou perfeição” (GONÇALVES, 2002, p. 119). Quando a outra mãe quis, as passagens para o mundo real foram fechadas, o outro mundo começou a se desfazer e o outro pai e os outros vizinhos tiveram seus verdadeiros corpos disformes expostos e usados para causar medo e manipular a menina.

Gonçalves ainda diz que “cada membro ou órgão pode adquirir uma existência autônoma e peregrinar à vontade” (GONÇALVES, 2002, p. 126), e por mais que essa alternativa fosse tirada daquelas criaturas, o universo ainda conseguiu se manter como um ser que existe independente dos desejos da Bela Dama. É o gato quem nos passa essa informação, ao dizer que: “Há entradas e saídas de lugares como este que nem mesmo ela conhece” (GAIMAN, 2003, p. 48).

Além disso, ainda temos a forte influência do fantástico junto ao grotesco durante grande parte da narrativa. Batalha (2008) afirma que há a criação de efeitos diferentes no momento em que

temos a fusão desses dois conceitos. No primeiro efeito, “o monstro está atrás da porta”, somos atormentados por não entender aquilo que nos espreita — e, ao mesmo tempo, pela incerteza de sua existência. Do mesmo modo, Coraline se sente assim no início da narrativa, pois seus vizinhos têm maus pressentimentos sobre seu futuro e a alertam para tomar cuidado, dizendo coisas sem nenhum contexto (até então) como: “não passe pela porta” (GAIMAN, 2003, p. 10) e “você está correndo sério perigo” (GAIMAN, 2003, p.13).

Assim, a garota se sente aflita porque, depois desses avisos, nenhum vizinho consegue explicar o porquê de ter sentido vontade de alertar a menina e o que está acontecendo de errado.

— As folhas do chá, querida. Vou ler seu futuro. Coraline passou sua xícara para a senhorita Spink. A senhorita Spink examinou bem de perto as folhas de chá preto no fundo. Comprimiu os lábios.

— Sabe, Caroline — disse após alguns momentos, você está correndo sério perigo. [...]

— Que tipo de perigo estou correndo? — perguntou Coraline. As senhoritas Spink e Forcible olharam para ela surpresas.

— Aqui não diz — respondeu a senhorita Spink.

— As folhas de chá não são confiáveis para esse tipo de coisa. Não, realmente. São boas para as generalidades, não para os detalhes. (GAIMAN, 2003, p. 13)

Ademais, como se não bastassem os avisos desconexos de perigo vindo de pessoas as quais ela não conhecia bem, Coraline ainda era atormentada por alucinações visuais e sonoras, além de sonhos com ratos.

A sala estava escura. A única luz vinha do corredor e Coraline, que estava em pé no vão da porta,

projetava uma sombra enorme e distorcida sobre o tapete da sala — parecia uma mulher magra e gigantesca [...]

Coraline fechou a velha porta de madeira, apagou a luz e foi para a cama. Sonhou com formas negras que deslizavam de um lugar para outro, evitando a luz até que todas se reuniam sob a lua. Pequenas formas negras, com pequeninos olhos vermelhos e dentes amarelos afiados. [...] Suas vozes eram agudas, sussurrantes e ligeiramente gemidas. Faziam Coraline sentir-se inquieta. (GAIMAN, 2003, p. 8)

O segundo efeito proposto, então, seria “o monstro abriu a porta”, no qual o excesso da presença do inimaginável nos enche de temor. Esse momento, na narrativa, estende-se desde o momento em que Coraline chegou no outro mundo até o final, porém ele fica bem explicitado quando a menina retorna para o mundo real e percebe que seus pais estão desaparecidos, implicando que ela deveria voltar para o outro mundo e arriscar sua vida para resgatá-los. Assim, antes de abrir a porta para o outro mundo novamente, ela conta para o gato a história de quando seu pai perdeu os óculos ao ser atacado por vespas e voltou depois para buscá-los, mesmo sabendo que as vespas ainda estariam lá, para fazer uma analogia com sua situação atual.

Logo após a cena mencionada acima, é a primeira vez que a menina demonstra medo genuíno perante a Bela Dama e o outro mundo, pois, antes do sequestro de seus pais, tudo era desconfiança, mau pressentimento, mas depois todas as suas preocupações ficaram reais demais: “— Vocês não me assustam — disse Coraline, embora eles a assustassem na realidade, e muito. — Quero meus pais de volta” (GAIMAN, 2003, p. 38).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Coraline (2003), obra escrita pelo escritor britânico Neil Gaiman, conta a história de uma garota que descobre em sua nova casa um portal secreto que a leva para o outro mundo: uma realidade alternativa na qual sua vida era perfeita, com pais amorosos e aventuras sem fim. Porém, logo a menina percebe que aquele lugar é, na verdade, uma ilusão criada por um ser chamado Bela Dama, para aprisionar crianças infelizes e se alimentar de suas almas. Assim, a menina precisa resgatar seus pais verdadeiros, com as outras crianças raptadas, e salvar a si mesma antes da ilusão entrar em colapso e levar todos com ela.

Nesse trabalho, analisamos a narrativa de terror fantástico em busca da presença de elementos do grotesco, categoria estética muito discutida por Wolfgang Kayser e Mikhail Bakhtin. O grotesco, por sua vez, de acordo com Kayser é tudo o que há de sinistro, assustador e capaz de despertar nos receptores o estranhamento. Diferentemente, Bakhtin defende que o grotesco é a dessacralização, ou seja, o rebaixamento de tudo o que é sagrado, relacionando, assim, o termo com caricatura, máscara, imitações, liberdade, o carnaval. O teórico também afirma que a mistura de opostos, a atribuição de características animais e bestiais em humanos, o exagero e a disformidade do corpo exterior fazem parte da composição do grotesco.

Assim, conclui-se que, no texto de Gaiman, é possível identificar a atuação do grotesco e sua importância para o efeito que a obra causa nos leitores. Desse modo, esse conceito se mostra presente majoritariamente nas descrições dos personagens e do espaço,

pois os habitantes do outro mundo possuem formas corpóreas disformes, animais e exageradas, além de serem apenas caricaturas e imitações deformadas da realidade.

O outro mundo, por fim, mostra sua forma grotesca enquanto a narrativa brinca com a aproximação de elementos opostos (bem e mal, vida e morte, real e ideal, liberdade e aprisionamento, medo e coragem). Portanto, ao fazer com que todos esses elementos trabalhem juntos, Gaiman consegue construir em *Coraline* (2003) uma história marcante não só para o gênero terror fantástico, mas também para o imaginário de uma geração inteira de leitores.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Editora Universidade de Brasília, 1987.

BATALHA, Maria Cristina. O grotesco entre o informe e o disforme, um possível sentido. *Itinerários*. Araraquara: UNESP, n. 27, p. 183-192, jul./dez., 2008. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/1134>. Acesso em: 15 jun. 2023.

BORGES, Bento Itamar. O (mau) gosto e o grotesco. *Veritas*. Porto Alegre: PUCRS, v. 50, n. 2, p. 166-194, jun., 2004. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/veritas/article/view/34562>. Acesso em: 15 jun. 2023.

CANÇADO, Raquel Tomás; NOGUEIRA, Letícia de Sá. Grotesco como opção estética: um olhar semiótico sobre South Park. *Triades*. Juiz de Fora: UFJF, v. 1, p. 117-134, jul., 2019. Disponível em: <https://triades.emnuvens.com.br/triades/article/view/203>. Acesso em: 15 jun. 2023.

FILHO, Francisco Carlos Costa. O grotesco como categoria estética: discussões conceituais. *O Mosaico*. Curitiba: UNESPAR, n. 19, p. 531-546, jul./dez., 2020. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/3189>. Acesso em: 15 jun. 2023.

GAIMAN, Neil. *Coraline*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

GONÇALVES, Albertino. O delírio da disformidade: o corpo no imaginário grotesco. *Comunicação e sociedade*. Braga: CECS, vol. 4, p. 117-130, 2002. Disponível em: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/8694>. Acesso em: 15 jun. 2023.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*: tradução do prefácio de Cromwell. São Paulo: Perspectiva, 2007.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*: configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LIMA, Fernanda. Do Grotesco: Etimologia e Conceituação Estética. *Intertexto*. Uberaba: UFMT, v. 9, n. 1, 2016. Disponível em: <https://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/intertexto/article/view/1539>. Acesso em: 15 jun. 2023.

MIRANDA, Dilmar. Carnavalização e multidentidade cultural: antropofagia e tropicalismo. *Tempo Social*. São Paulo: USP, v. 9, n. 2, p. 125-154, out., 1997. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ts/a/gqrFyzcRP9LkwVt6jgx8dHR/>. Acesso em 25 jun. 2023.

NASCIMENTO, Amanda. O grotesco: uma análise do vídeo “O Banquete” de Anna Natale. *DAPesquisa*. Florianópolis: UDESC, v. 2, n. 4, p. 156-161, 2007. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/16536>. Acesso em: 15 jun. 2023.

SIMÕES, Maria João. Ligações perigosas: realismo e grotesco. In: KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco*: temas. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, p. 39-53, 2005.

VIANA, Maria. Figurações do grotesco na obra O Coruja, de Aluísio Azevedo. *Estrema*: Revista Interdisciplinar de Humanidades. Lisboa: Ulisboa, v. 9, n. 9 p. 107-135, 2016. Disponível em: <http://estrema.letras.ulisboa.pt/ojs/index.php/estrema/article/view/49>. Acesso em: 15 jun. 2023.

12

**RECYCLING SHADOWS:
TOLKIEN'S INFLUENCE ON ROWLING'S COMPOSITION
OF VOLDEMORT AND THE DEMENTORS¹**

Cido Rossi

Recebido em 15 jun 2023. **Cido Rossi***Aprovado em 02 dez 2023.*

PhD. in Literary Studies – UNESP, 2011.

Professor of British Literature at the College of Sciences and Languages at UNESP, Araraquara, SP, Brazil.

Teaches at the undergraduate course of Languages and Literatures and at the Graduate Program in Literary Studies of the same institution.

Level 2 Productivity in Research researcher of the Brazilian National Council for Scientific and Technological Development (CNPq) – process n. 311165/2021-4.

Leader of the research group Vertentes do Fantástico na Literatura (Dimensions of the Fantastic in Literature, UNESP/CNPq) and member of the research groups Estudos do Gótico (Gothic Studies, UERJ/CNPq) and Nós do Insólito (Us from In-solid, UERJ/CNPq).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0428069285054155>.ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3930-1284>.E-mail: aparecido.rossi@unesp.br.

Abstract: The shadow archetype is one of the most productive in fiction, where it usually manifests through personifications, characters which embody its principles of haunting, permanent returning, questioning, and debt: the villains and the creatures of the dark. The

1 Título em língua portuguesa: “Reciclando sombras: a influência de Tolkien na composição de Voldemort e dos dementadores de Rowling”.

embodiment of the shadow is a compositional procedure that, in the case of Fantasy worlds, works by the means of creatively recycling and refiguring elements of previous personifications of the shadow. Thus, departing from a short theoretical consideration on Fantasy as the branch of the Fantastic that is the best place for dealing with the shadow archetype, we intend to demonstrate, as an example on how the two procedures of personification of the shadow work in fiction, the influence of Tolkien on J. K. Rowling's composition of the villain Voldemort and the Dementors in her *Harry Potter* series.

Keywords: Shadow archetype. Fantasy. Compositional procedures. Recycling. Refiguring.

Resumo: O arquétipo da sombra é um dos mais produtivos na ficção, na qual geralmente se manifesta por meio de personificações, personagens que incorporam seus princípios de assombro, permanente retorno, questionamento e dívida: os vilões e os seres das trevas. A incorporação da sombra é um procedimento composicional que, no caso dos universos de Fantasia, funciona por meio da reciclagem e refiguração criativas de elementos de personificações anteriores da sombra. Assim, a partir de uma breve consideração teórica sobre a Fantasia como o ramo do Fantástico que se mostra o melhor lugar para se lidar com o arquétipo da sombra, pretendemos demonstrar, a título de exemplo de como funcionam na ficção os dois procedimentos de personificação da sombra mencionados, a influência de Tolkien na composição do vilão Voldemort e dos Dementadores da série *Harry Potter*, de J. K. Rowling.

Palavras-chave: Arquétipo da sombra. Fantasia. Procedimentos composicionais. Reciclagem. Refiguração.

The Fantastic is in permanent change. From its inception in the 18th century British Gothic novel (FURTADO, 2018) to its establishment as a genre along the 19th century (TODOROV, 1975)

and its evolvement as a mode along the 20th century (BESSIÈRE, 1974), the Fantastic pervades virtually all manifestations and supports of fiction existent today due to its power of adaptation. It conforms to any fictional structure and to any fictional genre. It also adapts to any historical and sociocultural context, to the point its perception sometimes depends on the cultural repertoire of the reader/consumer/audience (ABREU RIBEIRO, 1983). As a mode (a way of doing, a modalization, a style, an aesthetics), the Fantastic is one of the most important tools for meaning generation and meaning subversion at the disposal of authors, artists, writers, and world modelers.

Like all major genre-modes of fiction, the Fantastic changes and adapts in a double way: from the outside and from the inside. From the outside it receives constant influences from the historical and social contexts, as well as different uses in the hands of fiction writers. It transits from the pages of books to the screens of movies, TV series, and videogames; to the images of graphic novels and card games; to the virtual world of the internet, and then it goes back again to literature. It is also in permanent encounter with the human conceptions of reality and unreality, which render it a philosophical issue beyond the realms of fiction. And from the inside the Fantastic is in a never-ending conversation with all the other fictional genres and modes, from Realism to Modernism, from the fairy tales to the Sci-fi, from the classics to the contemporaries.

And what does it say in all these conversations? The Fantastic preaches and offers the languages of the marvelous, the uncanny, hesitation, fear. It puts into question all certainties, all conventions, everything taken for granted, by simply reminding through its

techniques and themes that there is nothing solid, there is nothing permanently fixed; all (fiction including) is in-solid, transient, infixed, plastic, adaptable. The Fantastic is also a reminder that, before Realism and Positivism, before the Enlightenment, before any materialism, logics, and rationality, there is imagination, and imagination is within the basic definition of humanity, the very cognitive ability that makes humans different from other animals. Nothing exists in material reality before existing in imagination, so nothing becomes real before being fantastic.

Obviously, in some moment of the human history such a compelling force called up the attention of more philosophical and theoretical minds, which tried to understand, conceive, even define, its whithertos and whyfors. Thus, when we take the Fantastic within the fields of Theory, we find three major approaches: Tzvetan Todorov in his *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (1975), David Roas in all his academic work but particularly in *Behind the Frontiers of the Real: A Definition of the Fantastic* (2018), and J. R. R. Tolkien in his academic essay "On Fairy-Stories" (2014).

For Todorov, the Fantastic expresses hesitation upon the limits between the natural and the supernatural. It is a means of perception, either by the reader, the narrator, or the characters, which depends too much on a previous and totally established idea of material reality (the solid, the fixed) that will serve as a background to emphasize the manifestation or not (and then the existence or not) of the supernatural. If the supernatural truly manifests, then the hesitation solves into the marvelous; if the supernatural is just a figment of imagination, then the hesitation solves into the uncanny (which is not exactly the Freudian uncanny). Rarely the

hesitation remains unsolved, but only in these cases Todorov finds the Fantastic pure, the Fantastic as a genre-mode of fiction — also known as the Todorovian Fantastic or the traditional Fantastic.

For Roas (2018), the Fantastic conveys an outburst of the supernatural within the natural, a direct manifestation of the unreal within the real. In both cases, a mimetic representation of the material reality is mandatory to the occurrence of the disturbing effect. It is a means of invasion, a transgression of the laws that sustain the fabric of material reality as understood either by the reader, by the narrator, or by the characters. It is an act of violence, a threatening to the status quo and to all other delusions of fixity and steadiness created by the Western metaphysics. The Fantastic is then an aesthetic effect of fear, more sophisticated than terror, horror, panic, or gore. Such conception gives back this genre-mode to its inception, the Gothic fiction, and renders it a contemporary development of the latter.

As for Tolkien (2014), the Fantastic is the only true reality, the source of everything and everyone: imagination itself. It is a means of meaning generation and meaning subversion since the author conceives the supernatural as an undetachable part of reality, a part that has been conveniently denied and suppressed by the economic and political forces that guide humanity since the Enlightenment and the industrial revolution. Such denial and suppression have the purpose of breaking the bonds between the human and the natural world, an essential disconnection to the maintenance of Capitalism, the social and economic system based on the dialectics of opposition and hierarchy adopted by the Western world. Resultant of this kind of dialectic relation is precisely the oppositional and hierarchical

separation between nature and culture in which nature must submit to culture. In this way of thinking, the Fantastic gets a double function: resistance against the Capitalist procedure of disconnection (which is also a means of depersonalization); and a metaphoric and symbolic way back, by the means of fiction, to the organic connection and balance between nature and the humankind.

Like all theories, these three approaches have their advantages and disadvantages at the same time they are complementary to each other. However, Tolkien's conception of the Fantastic updates the genre-mode from the inside in the very moment it releases imagination from the mandatory connection to the material reality the other two theories depend upon. With such a detachment, the Fantastic widens its boundaries by attaching another branch to its realms, this one independent either of hesitation or fear of the reader/narrator/character, but also a user of both feelings as narrative tools, not as narrative effects, so hesitation and fear are now *within* textuality, not without it. Fantasy is this dimension of the Fantastic.

In terms of structural and thematic conventions, Fantasy features the marvelous, the archetypal, the heroic, the quest pattern, and the epic (ALEXANDER, 1971), all enclosed in a mythic time and space detached from the historical chronology where the reader/consumer/audience is immersed (BAKHTIN, 1981). Due to the complexity of blending these architectural elements, Fantasy writers usually compose entire fictional universes developed in multiple volumes. In terms of rhetoric, Fantasy fictional universes might be arranged within four categories (MENDLESOHN, 2008): portal-quest, immersive, intrusion, and liminal.

In portal-quest Fantasies the plot starts in a realistic representation of the material reality and then the protagonist, as well as the reader/consumer/audience, crosses a threshold between universes and is taken into a Fantasy world (J. K. Rowling's *Harry Potter* series is an example here); immersive Fantasies cast the reader/consumer/audience direct into a Fantasy world without any interface or reference to his/her material world (Tolkien's *The Lord of the Rings* is a perfect example of this rhetoric); intrusion Fantasies perform the collision (and its results) between a mimetic representation of the material world and the Fantasy world in a way the first is invaded by the second (Rick Riordan's *Percy Jackson* series exemplifies this trope); liminal Fantasies, the rarest among the four categories, is quite similar to the Todorovian Fantastic since it depends upon the hesitation resultant of the relationship between the material and the Fantasy worlds, as well as the connection between the reader/consumer/audience and the storyteller (narrator, character, or the implicit author) — Lovecraft's "The Call of Cthulhu" might be an example of liminal Fantasy.

In terms of aesthetic effects, Fantasy is more effective than the traditional Fantastic since it is the individual and subjective mind of the reader/consumer/audience, his/her personal imagination, which gets in touch straightforward with the fictional universe created by Fantasy worlds. Such straightforwardness establishes stronger bonds of identification and a more powerful suspension of disbelief than the usually demanded by fiction. While the traditional Fantastic tends to detach the reader/consumer/audience from the text and make him/her look in a reviewing way to his/her own reality, Fantasy invites the reader/consumer/audience to go as

deeper as possible into the realms of imagination to find his/her own self, the singularity of his/her humanity.

An immersive experience no matter the rhetoric or aesthetics category it fits, Fantasy moves the reader/consumer/audience from the material reality that surrounds him/her to the inner and true reality of imagination where there are answers to the questions of life and death, practical ways of solving problems, philosophies of life, missions to be accomplished, everything that is missing or distorted in his/her material reality. In possession of such knowledge, the reader/consumer/audience comes back to the hard life he/she lives with an empowered self, which makes him/her stronger and more balanced to face the difficulties of daily life, as well as more confident of his/her own personal abilities and skills. Bit by bit, and as much as it is read/consumed/watched, Fantasy puts the reader/consumer/audience back in control of his/her own life, something discouraged by Capitalism. As Fantasy was also transformed into a Capitalist product along time, such re-empowerment of the reader/consumer/audience turns, in a *coup démoniaque*, into a direct reaction to and a questioning of Capitalism itself — made *from within* in both cases, which makes Capitalism clockwork to function differently, but without collapsing it. In this sense, Fantasy is a means of freedom and independence of the mind and soul, as well as a privileged tool of criticism.

With the reader/consumer/audience immersed in its realms — which might be an experience of totality — and (un)conscious of its therapeutic effects, Fantasy becomes a proper place for dealing with the archetypes that constitute human psyche, existence, and condition. One of these archetypes is *the shadow*, the dark side of

(un)consciousness. Either taken in a common, dictionaried sense, or as the Jungian concept (JUNG, 1980), the shadow is phantasmatic, something from the past that constantly comes back into the present to charge its debt, and debt is its synonym since the shadow is the result of repressions. It is “something that has been repressed and now returns” (FREUD, 2003, p. 147), the Freudian uncanny *per se*, but in permanent returning and not necessarily dependent on a detectable cause — the shadow doesn’t need a cause to be or manifest; it simply is. Readers/consumers/audiences and characters might come to terms with their personal shadow and find psychological balance, but the archetype, which is collective, belongs to and results from society and culture. It can never be solved or exorcized; it never disappears. It is there, a bequest, a specter always lurking through the gaps of the collective (un)conscious, just waiting for an opportunity to breaking out.

And “what is the being-there of a specter? what is the mode of presence of a specter?” (DERRIDA, 1994, p. 38). A possible answer for these questions is that the shadow, or the specter, only recycles itself (it is a principle of recycling), it reconfigures itself in different representations along time and space (it is adaptative), it transmigrates from one text to another in permanent repetition (it is phantasmatic), it is fluid and infixed like water (it is a principle of contamination), it can assume any form or appearance or symbol it wants (it is a shapeshifter; it is a cypher), it eternally survives because it is disembodied and doesn’t depend on materiality for anything (it is a phantasmagoria). As all archetypes, it is irreducible but in never-ending manifestation through uncountable symbols and conventions. The shadow haunts the Text (BARTHES, 1986) from within as a “teratological incorporation”

(DERRIDA, 1990, p. 67). It is the principle of textuality, of which all literature, fiction, philosophy, and theory are effects; quite like Fantasy when understood as imagination itself (TOLKIEN, 2014): frightening and tantalizing at the same time, alluring, an emanation of Desire, the very pleasure of the Text (BARTHES, 1975).

In Fantasy worlds the reader/consumer/audience might stumble upon many representations of the shadow, including the ones of his/her own. Because it is usually personified by the villain, the protagonist nemesis (who might be the reader/consumer/audience nemesis as well), dealing with the shadow is always a dangerous, delightful, terrifying, and tempting experience, nonetheless. Obviously, villains are privileged and sophisticated manifestations of the shadow in Fantasy fictions, but they are not the only ones. Other specific characters, like the minions of the villains and the beings of darkness, are also shadow impersonators.

Something that calls attention in these personifications of the shadow is that, in one way or the other, they never truly die: defeating the villain or the beings of darkness doesn't mean the shadow was defeated. It keeps returning in diverse ways, beings, things, and every time it returns it either updates textuality or results in new texts, usually intertextual ones. Fantasy is the dimension of the Fantastic that better takes advantage of this characteristic to keep growing and evolving as a literary and fictional genre, and it does so in two ways: by producing prequels and sequels about the personifications of the shadow (reusing them), and by recycling and refiguring pre-existent impersonations of the archetype. In both ways the characters are given an afterlife through their remains, which guarantees their shadow condition.

An example of the first way might be found in one of the most important and canonical Fantasy universes ever created: Tolkien's legendarium. In the last volume of *The History of Middle-earth*, a collection of books edited by Christopher Tolkien containing unpublished texts written by the British author, there is an unfinished story entitled "The New Shadow". Though clearly a draft, this tale is Tolkien's attempt to create a sequel to *The Lord of the Rings*, as its first lines imply:

This tale begins in the days of Eldarion, son of that Elessar [Aragorn] of whom the histories have much to tell. One hundred and five years had passed since the fall of the Dark Tower [Barad-dûr, Sauron's stronghold], and the story of that time was little heeded now by most of the people of Gondor [the largest human kingdom], though a few were still living who could remember the War of the Ring [the battle that happens in the last chapters of the third volume of *The Lord of the Rings*] as a shadow upon their early childhood. (TOLKIEN, 2000, p. 410-411)

The plot of "The New Shadow" takes place more than a century after the conclusion of *The Lord of the Rings* and deals with a new threatening that grew up slowly and in secret among the people of Gondor: a devilish cult to Melkor conceived by a certain Herumor, of whom the story mentions only the name. The idea of a devilish cult to Melkor is something that sends the reader/consumer/audience of Tolkien's legendarium back to *The Silmarillion*, a collection of stories published posthumously that tells how Middle-earth was created and what happened in its first ages of existence. Melkor is one of the Valar, the deities responsible for shaping Arda, where Middle-earth is placed. Corrupted by greed and ambition, Melkor, also

known as Morgoth, sought for unlimited power and thus became the first Dark Lord who tried to conquer and submit all the free folk of this Fantasy world. He was defeated by an alliance among the other Valar, the elves, and the humans. Sauron, the second Dark Lord in Tolkien's legendarium and the archenemy in *The Lord of the Rings*, was Melkor's chief lieutenant.

It is quite interesting that Tolkien had a character from *The Silmarillion* in mind when he wrote "The New Shadow". If we consider *The Lord of the Rings* as the centrality of his Fantasy world, then *The Silmarillion* becomes a prequel in the same way "The New Shadow" is a sequel. This creates a cyclic composition between the beginning and the final developments of the legendarium that promotes the return of the past in the present as well as the generation-subversion of new and old meanings. Though the beautiful, emotional, and sad close of *The Lord of the Rings*, when order is reestablished upon Sauron's defeat, it was the shadow, the enemy, the villain that Tolkien had in mind for his masterpiece sequel.

This villain could be Herumor, the cult leader, and then we would have a new personification of the shadow in the legendarium. However, "The New Shadow" text makes it clear that what moved Herumor and his followers was the conceptual and idealistic inheritance left by Melkor, a villain of the dawns of Middle-earth now reused in a new text and context. Melkor was the spiritual inspiration for Herumor and the other cultists in their distorted understanding of sacred things: "The evils of the world were not at first in the great Theme [the song of creation sang in the "Ainulindalë", the first part of *The Silmarillion*], but entered with

the discords of Melkor. Men did not come with these discords; they entered afterwards as a new thing direct from Eru, the One, and therefore they are called His children, and all that was in the Theme they have, for their own good, the right to use” (TOLKIEN, 2000, p. 412). So, behind a new threatening there is the phantasmatic return of a much older threatening, and the shadow rises again on Middle-earth since “the roots of Evil lie deep, and from far off comes the poison that works in us, so that many do these things – at times, and become then indeed like the servants of Melkor” (TOLKIEN, 2000, p. 414).

We will never know how Tolkien intended to develop the plot of “The New Shadow”. Nevertheless, if we take into consideration Melkor’s destiny in *The Silmarillion* we may have a glimpse of what he could have written: Melkor was defeated but not killed; he was

thrust through the Door of Night beyond the Walls of the World, into the Timeless Void [...]. Yet the lies that Melkor, the mighty and accursed, Morgoth Bauglir, the Power of Terror and of Hate, sowed in the hearts of Elves and Men are a seed that does not die and cannot be destroyed; and ever and anon it sprouts anew, and will bear dark fruit even unto the latest days. (TOLKIEN, 2022, p. 244)

An anew sprout of Melkor’s lies is precisely what we have in “The New Shadow”, but with a worsening situation: there is a cult, which means there are rituals, invocations, summons, and possibly sacrifices. Though “a guard is set for ever on those walls [the Walls of the World], and Eärendil keeps watch upon the ramparts of the sky” (TOLKIEN, 2022, p. 244), there is nothing preventing Melkor’s return. What if, by chance or by power, he can hear the invocations

and summons and respond the sacrifices from the Timeless Void, the exterior darkness he was cast upon? If the answer were positive in Tolkien's mind, should he had developed "The New Shadow" and we would have another three-decker novel like *The Lord of the Rings*, the legendarium would be larger than it already is, and Fantasy would have grown and evolved with another masterpiece by the simple reuse of an old character.

Regarding the second way Fantasy takes advantage of the endless return of the shadow, the recycling and refiguring of pre-existent impersonations of this archetype, the examples are abundant, especially in the postmodern and contemporary contexts of fiction. Either as a refiguring — a parodistic tribute, a repetition with critical difference (HUTCHEON, 1985) —, or as a recycling, a total recall, Fantasy has been exploring these procedures of recasting and resurrecting personifications of the shadow as a means of genre survival, revival, and updating. It is precisely the repetition of such procedures that consolidated Fantasy as a major dimension of the Fantastic and one of the most important and stirring fictional genres of the 20th and 21st centuries.

Among the many possible examples worth exploring where these procedures might be found, a most representative is J. K. Rowling's *Harry Potter* series. A portal-quest Fantasy featuring an aesthetics that combines elements of the marvelous (magic, fantastic beings, the hero monomyth etc.) with a realistic representation of the material world (Britain of the 1980s and 1990s), *Harry Potter* is one of the most famous and influential Fantasy worlds of the 21st century. Like Sapkowski's *The Witcher* and Martin's *A Song of Ice and Fire* (a.k.a. *Game of Thrones*), it is one of the few contemporary

Fantasy universes that was able to create and maintain a lore, which is obviously inspired and inescapably influenced by Tolkien's legendarium — the first fictional lore after the traditional and cultural mythologies —, though such inspiration and influence can only be alleged upon a close reading.

Starting by the composition of the villain itself, Lord Voldemort is a remarkable antagonist: cunning, powerful, and mortally dangerous. Moved by greed and ambition “to conquer death” (ROWLING, 2020a, p. 549), he is an archetypal manifestation of the shadow in Fantasy. At the summit of his power over the magical folk of the series, when he had established himself as the Dark Lord and then referred as “You-Know-Who” and “He-Who-Must-Not-Be-Named” (ROWLING, 2017) by others, a prophecy foretelling his downfall came to his knowledge pronouncing that

The one with the power to vanquish the Dark Lord approaches... born to those who have thrice defied him, born as the seventh month dies... and the Dark Lord will mark him as his equal, but he will have power the Dark Lord knows not... and either must die at the hand of the other for neither can live while the other survives... the one with the power to vanquish the Dark Lord will be born as the seventh month dies... (ROWLING, 2020b, p. 774, highlights in the original)

Two children were born in the end of July (“as the seventh month dies”): Harry Potter and Neville Longbottom. The parents of both had previously defied the villain’s power three times (“those who have thrice defied him”), but Voldemort chose the child born to the Potter family to “mark him as his equal”. One year after Harry Potter’s birth, Voldemort went to the Potter’s manor with the

single intention to kill “*the one with the power to vanquish*” him, as expected of any antagonist. He killed Harry Potter’s parents, but when he cast the Killing Curse (the Avada Kedavra) on Harry the spell rebound and hit him instead of the child. Voldemort didn’t die because he had already created horcruxes to protect his soul from death, but he lost his body and became, in his own words, “Mere shadow and vapour” (ROWLING, 2017, p. 316), “less than spirit, less than the meanest ghost” (ROWLING, 2020a, p. 549). From this moment on, and more than just a manifestation of the archetype, Voldemort turns into a recycled and refigured personification of the shadow, and it is through this turning that Tolkien’s inspiration and influence over Rowling’s Fantasy world becomes evident for the first time to the reader/consumer/audience who read/consumed/watched closely both fictional universes.

In *The Lord of the Rings*, we may find meaningful passages that clarify not only this inspiration and influence, but the recycling and refiguring procedures Rowling used in the composition of her astounding personification of the shadow. A way to start an interpretive exploration of these procedures is by the name of the villain, “That name even you [...] have heard of, like a shadow on the borders of old stories. Always after a defeat and a respite, the Shadow takes another shape and grows again” (TOLKIEN, 2004, p. 51). As the personification of the shadow, the villain’s name will always be “a shadow on the borders of old stories” that “takes another shape and grows again”.

In the plot of Tolkien’s masterpiece, Sauron, the archenemy and the personification of the shadow in that work, is sometimes referred as “him that we do not name” (TOLKIEN, 2004, p. 243). The

text of *The Lord of the Rings* also notes that Sauron does not “use his right name, nor permit it to be spelt or spoken” (TOLKIEN, 2004, p. 416). In addition, Sauron and Voldemort are referred as *the Dark Lord* by other characters in the fictional worlds they belong, being the epithet *Dark Lord* of common use in Fantasy fiction as a means of not pronouncing the name of the villain since this name is usually a source of fear or accursed — *Sauron* means “The Abhorred” in one of the dialectics of the Elvish language created by Tolkien, and in *Harry Potter* we are told that Voldemort bewitched his own name in a way if it is pronounced the villain will know who pronounced and where (ROWLING, 2021).

Another interpretation upon this question of the name is the classic one that comes from folklore and fairy tales, which states that calling someone by his/her proper, birth, or given name is a way of wielding authority, power, and control over that person — we are here in the philosophical realms of the power of the name within the core of identity (DERRIDA, 1995): as a means of protecting his/her real identity, the villain changes his/her name. Such a name changing works somewhat as follows: the power of the real name, which is immanent because endowed in the moment of its giving and thus a power that can be exerted only by others over the villain since the villain will not know about it until he/she becomes a villain, is transferred to another name, a name carefully selected by the villain himself/herself and totally under his/her control, so we have the power of the chosen name, which is a transcendent power because it is exerted over the others after the villain becomes a villain.

As the given name is also in the core of identity, and villains want to protect their primary identities (which they consider

fragile) by creating another to overlay the first, this one composed according to the principles of power and domination, we have then the reason why villains, who do not want to lose their power, always change their real names to other, safer, and more sounding names — *Sauron* is more remarkable than *Mairon*, Sauron's real name, and also a way of protecting it from others who may possibly exert power over him in knowing his real name, which is the name of a deity; the same happens in the case of *Voldemort*, a more remarkable name than *Tom Marvolo Riddle*, his real name, and also a way of protecting it from others who may possibly exert power over him in knowing his real name, which is the name of a non-pureblood² wizard. Also, the composition of the villain's name of these two characters is meaningful: while Sauron just changes the first three letters of his real name, Voldemort literally transforms his real name into a riddle (*Tom Marvolo Riddle*, when shuffled in an anagram, becomes *I am Lord Voldemort*). As his surname is Riddle too, we have a riddle within a riddle, a cypher, an enigmatic and mysterious being, but also someone arrested and lost in the maze of his own identities. In both cases, and because the implications of each case, he is mortally dangerous.

In this question of naming, a last element of interest specifically in the case of Rowling's villain is the expression "He-Who-Must-Not-Be-Named", extensively used in *Harry Potter* to denote the personification of the shadow. Rowling clearly recycled Tolkien's reference to Sauron as "him that we do not name" in its arrangement.

2 In Rowling's Fantasy world, non-purebloods are wizards or witches who were born to parents of whom the mother or the father is a non-magic person. Voldemort, his followers, and other evil characters of the series despise them, though, ironically, Voldemort is one of them.

By minor changings in the original sentence phraseology, mere stylistic usages of personal pronouns and verb tenses — “him” became “He”, “that” became “Who”, “we do not” became “Must-Not”, and “name” became “Be-Named” —, Rowling created a remarkable indirect reference to her villain that helped to make it extremely popular even among those who never read the *Harry Potter* novels or watched their film adaptations (“He-Who-Must-Not-Be-Named”, in its translated version into Portuguese, “Aquele-Que-Não-Deve-Ser-Nomeado”, was used in some Brazilian memes and political circles to refer to the man who was the president of the country between 2018 and 2022).

For sure these are minute details that only call the attention of the reader/consumer/audience who is proceeding a comparative close reading of Rowling’s and Tolkien’s Fantasy worlds. A more concrete demonstration that Rowling is recycling and refiguring shadows from Tolkien’s legacy in the composition of her personification of the shadow is the body of her villain.

As mentioned elsewhere in this text, Voldemort lost his body in his first attempt to kill Harry Potter. However, due to his horcruxes — magical objects, products of dark arts, that conceal part of the soul of the wizard or witch who made them; while these objects exist their owner is prevented from death —, he didn’t die and was transformed into a vaporous and shadowy form, a ghost hovering over the world which can “have form only when [it] can share another’s body” (ROWLING, 2017, p. 316). In other words, Voldemort’s soul endured and remained conscious and as cunning as ever. He just needed to recollect his body to bring back the rule of darkness over the magical folk, what eventually he almost did.

Exiled in the forests of Albania, Voldemort's ghostly shape was found by a former follower who helped him to create a new body for himself by the means of the dark arts. The ritual of this re-embodiment takes place in one of the last chapters of *Harry Potter and the Goblet of Fire*, the fourth volume of the series, and is among the most notable scenes of Fantasy ever written. This is its result:

Voldemort looked away from Harry, and began examining his own body. His hands were like large, pale spiders; his long white fingers caressed his own chest, his arms, his face; the red eyes, whose pupils were slits, like a cat's, gleamed still more brightly through the darkness. He held up his hand, and flexed the fingers, his expression rapt and exultant. (ROWLING, 2020a, p. 542)

A body that was lost, a disembodied shape, a soul that endures, red eyes, a shadow that returns. Such compositional elements clearly demonstrate that Rowling is recycling and refiguring Tolkien's Sauron in the picture of Voldemort, for in *The Silmarillion* we are told that during a battle Sauron had the One Ring, an object he had infused great part of his power, cut from his hand. When this happened "he forsook his body, and his spirit fled far away and hid in waste places; and he took no visible shape again for many long years" (TOLKIEN, 2022, p. 282). His body lost and his spirit wandering in places unknown, Sauron's soul endured and, after a long time and through the powers of the dark arts, he took again a visible shape, a most terrible one:

There above the valley of Gorgoroth was built his fortress vast and strong, Barad-dûr, the Dark Tower; and there was a fiery mountain in that land that the Elves named Orodruin. Indeed for

that reason Sauron had set there his dwelling long before, for he used the fire that welled there from the heart of the earth in his sorceries and in his forging; and in the midst of the Land of Mordor he had fashioned the Ruling Ring. There now he brooded in the dark, until he had wrought for himself a new shape; and it was terrible, for his fair semblance had departed for ever when he was cast into the abyss at the drowning of Númenor. He took up again the great Ring and clothed himself in power; and the malice of the Eye of Sauron few even of the great among Elves and Men could endure. (TOLKIEN, 2022, p. 280)

What the text calls “the Eye of Sauron” is the last shape Tolkien’s personification of the shadow assumes before its complete obliteration (which happens in the end of *The Lord of the Rings*), and *shape* is the proper word here since Sauron is described in *The Silmarillion* as a shapeshifter who can transform into werewolf, wolf, serpent, and vampire (TOLKIEN, 2022, p. 165). The dreadful Eye of Sauron is a single, huge, and lidless eye writhed in fiery flames and placed on the top of Barad-dûr, the Dark Tower built near the Orodruin, a volcano also known as Mount Doom, in the Land of Mordor, Sauron’s realm. In *The Lord of the Rings*, we read: “The Eye was rimmed with fire, but was itself glazed, yellow as a cat’s, watchful and intent, and the black slit of its pupil opened on a pit, a window into nothing” (TOLKIEN, 2004, p. 364). In the same work, it is made clear that the Eye of Sauron is ever watchful and casts a red light that peruses the entire Land of Mordor as a devilish beacon: “A single red light burned high up in the Towers of the Teeth [...]. For many miles the red eye seemed to stare at them” (TOLKIEN, 2004, p. 648); “now and again a dull red light

flickered up under the lowering clouds” (TOLKIEN, 2004, p. 709); “now the orc-tower was right above him [...], and in it the red eye glowed” (TOLKIEN, 2004, p. 733).

Differently from Voldemort, Sauron never regains a physical body, and in this sense Rowling’s character is a step ahead of the one it recycles and refigures. On the other hand, Sauron could transform into a serpent, while Voldemort could not, even though he was surrounded by the signs of the serpent — he was the heir of Slytherin, the member of the Slytherin House at Hogwarts, a Parselmouth (someone who can talk the language of serpents), had a serpent as a pet, and his second body bared serpent features³. Sauron’s last visible shape was a red eye, a slit one, like those of the cats. Voldemort’s second and last body had also cats’ slit red eyes. Hardly could someone endure the red eyes of these personifications of the shadow since both, according to the Fantasy worlds they belong, could pierce flesh, mind, and spirit with them. If the eye is the window of the soul, as the popular saying goes, then these red eyes, cat-like as they are, eyes of sorcery and witchcraft, reveal that darkness, evil, sorrow, pain, corruption, destruction, and the void have mighty souls and are windows to nothingness.

A last but not least recycled and refigured personification of the shadow in Rowling’s *Harry Potter*, which is also inspired by Tolkien’s legendarium, are the creatures called Dementors. As stated elsewhere in this essay, other characters different from the villain may impersonate the shadow in Fantasy worlds, and sometimes

³ These are compositional elements of the character which are fully developed along the series. I can only summarize them here: Salazar Slytherin, the founder of the Slytherin House at Hogwarts, is Voldemort’s ancestral; the Slytherin House is one of the four student’s houses that compose Hogwarts boarding school structure (the others are Gryffindor, Ravenclaw, and Hufflepuff); Voldemort’s serpent pet is called Nagini.

they might be even more efficient than the antagonist in the prospect of keep the shadow returning. The villain can be defeated, as it usually is in fiction, but the shadow cannot. The shadow has many means of enduring, one of them is fostering immortality in malign creatures. That is precisely the case of Rowling's Dementors.

At the first time a Dementor appears in *Harry Potter*, which happens at the fifth chapter of *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, the third volume of the series, the name *Dementor* had not yet been mentioned in the text; even though, it is described this way:

Standing in the doorway, illuminated by the shivering flames in Lupin's hand, was a cloaked figure that towered to the ceiling. Its face was completely hidden beneath its hood. Harry's eyes darted downward, and what he saw made his stomach contract. There was a hand protruding from the cloak and it was glistening, greyish, slimy-looking and scabbed, like something dead that had decayed in water...

It was visible only for a split second. As though the creature beneath the cloak sensed Harry's gaze, the hand was suddenly withdrawn into the folds of the black material.

And then the thing beneath the hood, whatever it was, drew a long, slow, rattling breath, as though it was trying to suck something more than air from its surroundings.

An intense cold swept over them all. Harry felt his own breath catch in his chest. The cold went deeper than his skin. It was inside his chest, it was inside his very heart. (ROWLING, 2019, p. 88)

According to the same Lupin from the previous quotation (Remus Lupin, the Professor of Defense Against the Dark Arts at Hogwarts along the plot of *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*),

Dementors are among the foulest creatures that walk this earth. They infest the darkest, filthiest places, they glory in decay and despair, they drain peace, hope and happiness out of the air around them. Even Muggles [non-magic folk] feel their presence, though they can't see them. Get too near a Dementor and every good feeling, every happy memory, will be sucked out of you. If it can, the Dementor will feed on you long enough to reduce you to something like itself – soulless and evil. You'll be left with nothing but the worst experiences of your life. (ROWLING, 2019, p. 197)

Other characters from the third volume of the series also add important information that must be considered about the Dementors: Albus Dumbledore, Hogwarts Headmaster, warns that “It is not in the nature of a Dementor to understand pleading or excuses” (ROWLING, 2019, p. 97), and Sirius Black, a former prisoner of Azkaban and Harry Potter’s godfather, tells that “Dementors can’t see, you know [...]. They feel their way towards people by sensing their emotions” (ROWLING, 2019, p. 394).

Apart the information given by the narrator and characters from *Harry Potter* and considering every appearance and attack of Dementors along the seven books of the series, these creatures are sentient beings of darkness, immensely powerful ones, and not totally controllable. In terms of looks, they are giant figures, cloaked and hooded in black and fluttering fabric, that glide upon the ground and bring coldness to the places and to the hearts of human beings in their ways. Purely instinct, blinded, and rotten in their remnants of corporeality, they are guided by the emotions of others since they seem to not have their own, which also makes them feed upon the good feelings of humans. When they attack

to kill, they perform what the series calls the Dementor's Kiss, the act of a Dementor sucking out a person's soul until this person is left lifeless. Along the series these creatures are introduced as the guards of Azkaban, a prison for magic folk criminals, and they are at first under the control of the Ministry of Magic⁴, though, when Voldemort regains his body and starts reestablishing his rule of darkness over the magic folk, the Dementors change to his side.

Such compositional elements, looks, abilities, and personality imply the Dementors are a kind of undead, beings from the in between life and death, neither living nor dead. Like vampires, another sort of undead, they can only be in the Fantastic reality of the Fantasy world they belong by feeding upon other living beings, including the non-magic folk (who cannot see but can feel and be attacked by them). Emphasizing this interpretation are two facts on Dementors acknowledged by the series lore: no one knows how they came to be or how they reproduce (and whether they reproduce or simply spring out from darkness), and no one has ever killed one of them (no one knows even if they can be killed). Thus, it seems Dementors are immortal creatures, like other powerful undead of fiction (vampires, liches, specters, ghosts); they can be expelled using a charm (the Patronus Charm), but never killed or destroyed. They personify the endurance, the indestructibility, and the returning power of the shadow archetype.

The way the Dementors are described and affect other characters makes it clear their composition was inspired, recycles, and refigures the famous Ringwraiths (also called the Nazgûl, the Black Riders, and the Úlairi), the chief servants of Sauron from

4 The government of the magical people in Rowling's Fantasy world.

Tolkien's legendarium. The Ringwraiths were nine human kings who were presented by the Dark Lord with nine rings of power. Through the powers of the One Ring, which can control other sixteen rings, these kings were deceived and became slaves of Sauron. Immortals unless Sauron and the One Ring are destroyed, they are specters, undead in permanent craving for the power of the One Ring — specters, differently from ghosts, can interfere with materiality in Fantasy worlds. Evil and dangerous creatures loyal only to Sauron, they will kill anyone in the way of their intent or do something worst: transform the person into one of them.

The Ringwraiths are just mentioned in *The Silmarillion*. It will be in *The Lord of the Rings* they will fully appear and act in the story and, in its conclusion, it can be inferred they have been destroyed at the same time of Sauron's obliteration. Since the very moment Frodo Baggins, the main hero of Tolkien's masterpiece, leaves his home in the Shire, the Black Riders, tall figures cloaked in black and riding black horses, get in his track. On the path to Rivendell, Frodo's first major destination, they attack him and his friends at Weathertop, a hilltop which is the place of old ruins:

Over the lip of the little dell, on the side away from the hill, they felt, rather than saw, a shadow rise, one shadow or more than one. They strained their eyes, and the shadows seemed to grow. Soon there could be no doubt: three or four tall black figures were standing there on the slope, looking down on them. So black were they that they seemed like black holes in the deep shade behind them. Frodo thought that he heard a faint hiss as of venomous breath and felt a thin piercing chill. Then the shapes slowly advanced [...].

Frodo was hardly less terrified than his companions; he was quaking as if he was bitter cold, but his terror was swallowed up in a sudden temptation to put on the Ring. [...]. He shut his eyes and struggled for a while; but resistance became unbearable, and at last he slowly drew out the chain, and slipped the Ring on the forefinger of his left hand.

Immediately, though everything else remained as before, dim and dark, the shapes became terribly clear. He was able to see beneath their black wrappings. There were five tall figures [...]. In their white faces burned keen and merciless eyes; under their mantles were long grey robes; upon their grey hairs were helms of silver; in their haggard hands were swords of steel. Their eyes fell on him and pierced him, as they rushed towards him. Desperate, he drew his own sword, and it seemed to him that it flickered red, as if it was a firebrand. Two of the figures halted. The third was taller than the others: his hair was long and gleaming and on his helm was a crown. In one hand he held a long sword, and in the other a knife; both the knife and the hand that held it glowed with a pale light. He sprang forward and bore down on Frodo.

At that moment Frodo threw himself forward on the ground, and he heard himself crying aloud: *O Elbereth! Gilthoniel!* At the same time he struck at the feet of his enemy. A shrill cry rang out in the night; and he felt a pain like a dart of poisoned ice pierce his left shoulder. (TOLKIEN, 2004, p. 195-196, highlights in the original)

The Ringwraiths rise like the shadow itself and “So black were they that they seemed like black holes” in their “black wrappings”. Quite like the Dementors, which “drew a long, slow, rattling breath, as though it was trying to suck something more than air” (ROWLING, 2019, p. 88), the only sound heard from the

Ringwraiths is “a faint hiss as of venomous breath”, and their mere presence makes the others quiver in bitter cold. When Frodo cries “*O Elbereth! Gilthoniel!*” the tallest among them — that the story reveals to be their leader, the dreadful Witch-king of Angmar, which is the reason there is a crown in his helmet — hurts him with a Morgul blade (the knife in one of the creature’s hands). This is a darkness magical blade that has the power to leave its shards on the wound it produces, and these shards will crack deeper and deeper the victim’s body until they find his/her heart. Along this process the victim’s life is gradually sucked out and, if the wound is not healed in time, the person vanishes and is transformed into one of the servants of Sauron. In the same way, if a Dementor feeds on its victim long enough the person reduces into something like the creature itself, “soulless and evil” (ROWLING, 2019, p. 197).

In contrast to these similarities, while the Ringwraiths feature human and terribly clear form when seen in the Shadow Plane — a distorted spiritual subdimension ruled by Sauron and inhabited by all who were transformed into shadow beings by the One Ring; everyone who puts the One Ring on is taken to this subdimension, which is the reason the person disappears when wearing the object —, the Dementors display putrid bodies beneath their black cloaks. Also, the Ringwraiths cannot glide upon the ground, though they are hardly seen touching the soil since they are always riding horses or mounting dragon-like beasts along the story, and, unlikely the Dementors, they are in total allegiance to their master.

Though contrasting these elements are, they actually emphasize the procedures of recycling and refiguring Tolkien used by Rowling in the composition of the personification of the shadow in her Fantasy

world. The ultimate evidence that the Dementors are not only inspired by Tolkien's Ringwraiths, but also and mainly recycled and refigured Nazgûl to the point it wouldn't be mistaken to conclude that they are decayed Black Riders, what the Nazgûl would have become had they survived Sauron's obliteration, is depicted in the following passage from *The Lord of the Rings*:

'Can the Riders see?' asked Merry. 'I mean, they seem usually to have used their noses rather than their eyes, smelling for us, if smelling is the right word, at least in the daylight. [...].

'I was too careless on the hill-top,' answered Strider. '[...] For the black horses can see, and the Riders can use men and other creatures as spies, as we found at Bree. They themselves do not see the world of light as we do, but our shapes cast shadows in their minds, which only the noon sun destroys; and in the dark they perceive many signs and forms that are hidden from us: then they are most to be feared. And at all times they smell the blood of living things, desiring and hating it. Senses, too, there are other than sight or smell. We can feel their presence – it troubled our hearts, as soon as we came here, and before we saw them; they feel ours more keenly. Also,' he added, and his voice sank to a whisper, 'the Ring draws them'. (TOLKIEN, 2004, p. 189, highlights in the original)

Like the Dementors, the Ringwraiths sense the world and the living beings instead of seeing them with their eyes, and they do that not through emotions as the first ones but through shadowy shapes cast in their minds, which means their connection to the shadow is so deep that they can read it. Likewise, the presence of the Nazgûl is felt by humans, who will have their hearts troubled

by fear and despair in the same way the Dementors are felt by the magic and non-magic people.

With the example of the Dementors as recycled and refigured personifications of the shadow in Rowling's *Harry Potter*, we conclude our considerations and analysis in this article. We hope to have made it clear that the procedures of recycling and refiguring Tolkien are the compositional techniques used by Rowling in the creation of her villain and of her most dangerous creatures of the darkness. Nevertheless, these are examples taken from just one Fantasy world in comparison to another, a previous and most influential one. Now is Voldemort and the Dementors, once was Sauron and the Ringwraiths. Who will be the next personification of the shadow which, by the means of recycling and refiguring its predecessors, will manifest again and maintain the endless and undying returning of the shadow through Fantasy worlds, the realms of imagination, the true human reality? It is just a matter of time until it happens again in fiction.

REFERENCES

- ABREU RIBEIRO, Cleone A. C. L. de. A Ambigüidade do Fantástico em Literatura. *Revista de Letras*. São Paulo: UNESP, v. 23, p. 71-78, 1983.
- ALEXANDER, Lloyd. High Fantasy and Heroic Romance. *Horn Book*. December, 1971. Available on: <https://www.hbook.com/story/high-fantasy-and-heroic-romance>. Accessed on: 28 December 2022.
- BAKHTIN, Mikhail M. Epic and Novel. In: HOLQUIST, Michael (Ed.). *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, p. 3-40, 1981.
- BARTHES, Roland. *The Pleasure of the Text*. New York: Hill and Wang, 1975.
- BARTHES, Roland. From Work to Text. In: BARTHES, Roland. *The Rustle of Language*. New York: Farrar, Straus & Giroux, p. 56-64, 1986.

- BESSIÈRE, Irène. *Le Récit Fantastique: la Poétique de l'Incertain*. Paris: Larousse, 1974.
- DERRIDA, Jacques. Some Statements and Truisms about Neologisms, Newisms, Postisms, Parasitisms, and Other Small Seismisms. In: CAROLL, David (Ed.). *The States of 'Theory'. History, Art, and Critical Discourse*. New York: Columbia University Press, p. 63-94, 1990.
- DERRIDA, Jacques. *Specters of Marx*. The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International. New York; London: Routledge, p. 38, 1994.
- DERRIDA, Jacques. *On the Name*. Stanford: Stanford University Press, 1995.
- FREUD, Sigmund. *The Uncanny*. London: Penguin, 2003.
- FURTADO, Filipe. *Demônios Íntimos: a Narrativa Fantástica Vitoriana (Origens, Temas, Ideias)*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2018.
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody*. New York: Methuen, 1985.
- JUNG, Carl Gustav. *The Archetypes and the Collective Unconscious*. Princeton: Princeton University Press, 1980 (The Collected Works of C. G. Jung, vol. 9).
- MENDLESOHN, Farah. *Rhetorics of Fantasy*. Middletown: Wesleyan University Press, 2008.
- ROAS, David. *Behind the Frontiers of the Real: A Definition of the Fantastic*. New York: Palgrave Macmillan, 2018.
- ROWLING, J. K. *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. London: Bloomsbury, 2017.
- ROWLING, J. K. *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*. London: Bloomsbury, 2019.
- ROWLING, J. K. *Harry Potter and the Goblet of Fire*. London: Bloomsbury, 2020a.
- ROWLING, J. K. *Harry Potter and the Order of the Phoenix*. London: Bloomsbury, 2020b.
- ROWLING, J. K. *Harry Potter and the Deathly Hallows*. London: Bloomsbury, 2021.
- TODOROV, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca: Cornell University Press, 1975.

TOLKIEN, J. R. R. *The Lord of the Rings*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2004.

TOLKIEN, J. R. R. The New Shadow. In: TOLKIEN, Christopher (Ed.). *The Peoples of Middle-earth*. (The History of Middle-earth, vol. XII). Boston: Houghton Mifflin Harcourt, p. 409-421, 2000.

TOLKIEN, J. R. R. *On Fairy-Stories*. London: HarperCollins, 2014.

TOLKIEN, J. R. R. *The Silmarillion*. New York: William Morrow, 2022.

13

O SENHOR DAS MEMÓRIAS: LEMBRANÇAS, IDENTIDADES E ESQUECIMENTOS EM J. R. R. TOLKIEN¹

Roney Marcos Pavani

Recebido em 29 jun 2023.

Aprovado em 22 fev 2024.

Roney Marcos Pavani

Doutorando em História Social das Relações Políticas, pela Universidade Federal do Espírito Santo.

Mestre em História Social das Relações Políticas, pela Universidade Federal do Espírito Santo, 2010.

Professor do Instituto Federal do Espírito Santo – campus Nova Venécia.

Pesquisador do Laboratório de Estudos em Teoria da História e Historiografia da Universidade Federal do Espírito Santo; membro do Grupo de Estudos em História e Literatura da PUC-MG.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9315179326957885>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0060-0925>.

E-mail: roney.pavani@gmail.com.

Resumo: Neste trabalho, procuramos analisar a obra fantástica de J. R. R. Tolkien (1892-1973) como um produto de suas experiências e de suas memórias pessoais. As lembranças e os traumas estão ali, mas em um estado plasmático, já que na modernidade, em especial no Pós-Primeira Guerra e em tudo o que ela representou, é difícil transmitir experiências claras. No caso de *The Lord of the Rings*, suas ideias

¹ Título em língua estrangeira: “The lord of the memories: remembrances, identities and forgetfulness in J. R. R. Tolkien”

podem se relacionar a, pelo menos, três memórias de seu autor: a do soldado que sobreviveu às trincheiras, a despeito da perda de seus amigos; ao jovem que, junto a esses mesmos amigos, vasculhava o passado mitológico em busca das origens de seu povo; à criança que cresceu em um lar onde se lia e se ouvia histórias fantásticas e contos folclóricos. Para levar a cabo tudo o que escreveu, Tolkien, assim como tantos outros escritores, sofreu os efeitos de uma profunda mudança na relação entre passado e presente. O futuro, diferentemente do que apregoava o velho sonho iluminista do século XVIII, não parece ser belo e pródigo, mas sombrio e apavorante. Daí o recurso ao passado pré-moderno, não urbano e não industrial, como um instrumento para dar sentido às coisas. Esse sentido não viria por meio de um constructo alegórico, com correspondências explícitas no mundo real, e sim um produto final gerado a partir de uma atmosfera de ideias, formada por memórias e, sobretudo, por esquecimentos.

Palavras-chaves: Tolkien. Literatura Fantástica. Memória. Identidade. Esquecimento.

Abstract: In this work, we seek to analyze the fantastic work of J. R. R. Tolkien (1892-1973) as a product of his experiences and personal memories. The memories and the traumas are there, but in a plasmatic state, since in modernity, especially in the Post-First World War and in everything it represented, it is difficult to convey clear experiences. In the case of *The Lord of the Rings*, his ideas can relate to at least three memories of his author: that of the soldier who survived the trenches despite the loss of his friends; to the young man who, together with these same friends, scoured the mythological past in search of the origins of his people; to the child who grew up in a home where fantastic stories and folktales were read and listened to. To carry out all that he wrote, Tolkien, like so many other writers, suffered the effects of a profound

shift in the relationship between past and present. The future, unlike the old Enlightenment dream of the 18th century, does not seem to be beautiful and lavish, but dark and terrifying. Hence the use of the pre-modern, non-urban and non-industrial past, as an instrument to make sense to things. This meaning would not come through an allegorical construct, with explicit correspondences in the real world, but a final product generated from an atmosphere of ideas, formed by memories and, above all, by forgets.

Keywords: Tolkien. Fantastic Literature. Memory. Identity. Oblivion.

ESCREVER SOBRE SI MESMO

Na modernidade, todo romance tem sempre algo de autobiográfico. Escrever sobre os outros é escrever sobre si mesmo. Ao elaborar uma trama, ou melhor, um universo ficcional, o autor necessariamente perscruta sua mente em busca de referências para a composição do enredo, das personagens, do espaço, do tempo e dos pontos de vista presentes na narrativa. Tais referências, por sua vez, estão ligadas as suas próprias visões de mundo e aos seus valores, os quais são forjados a partir de lembranças, traumas e demais experiências pessoais. Portanto, em um texto literário, conhecer o lugar de onde se constroem os enunciados, quem os constrói e para quem são construídos é necessário à produção de sentidos.

Antonio Cândido (1993, 2000, 2004) define a obra literária como uma produção cultural de dimensões coletivas por atuar esteticamente na representação de um povo, uma nação ou uma comunidade. Dessa forma, compreende-se a literatura como um instrumento que desvela os aspectos mais íntimos de uma sociedade, sendo impossível dissociar-se dela.

Experiências individuais e dimensões coletivas não se configuram como elementos contraditórios, uma vez que, desde os aportes clássicos sobre a memória, é sabido que

[...] não podemos pensar nada, não podemos pensar em nós mesmos, senão pelos outros e para os outros, e sob a condição desse acordo substancial que, através do coletivo, persegue o universal e distingue [...] o sonho da realidade, a loucura individual da razão comum. (HALBWACHS, 1990, p. 15-16)

É o mesmo Maurice Halbwachs quem diz que, se supostamente o sujeito participa de dois tipos de memória (uma coletiva e outra individual), a memória dita individual não está isolada ou fechada. Isso porque o seu funcionamento não é possível sem instrumentos, isto é, palavras e ideias, que o indivíduo — e o escritor de ficção não é exceção — absolutamente não inventou e que pediu emprestado de seu meio.

O texto literário, assim, direta ou indiretamente, está carregado de marcas que revelam a vida de seu autor: onde nasceu, quem foram seus amigos, por quais dramas e angústias passou, em quais contextos esteve inserido. Não de forma simples e categórica como uma *fotografia* da realidade, já que, por óbvio, nenhuma pessoa sozinha consegue abarcá-la totalmente. Mas como sua *pintura*, em que, a partir da criatividade e da industriiosidade de cada um, certos elementos são enfatizados e outros rejeitados. Mesmo porque, via de regra, um romancista é uma pessoa extraída das camadas médias de uma sociedade, e seu olhar para o real está filtrado por essa condição socioeconômica.

Dito de outra maneira, as obras literárias de um modo geral, e os romances, em particular, do ponto de vista do historiador, não

são textos meramente *informativos*, como jornais. Não falam de uma suposta *conjuntura*. Enquanto fontes a serem analisadas, o seu papel é muito mais complexo, obscuro. Um ladino se ocultando nas sombras, não um cavaleiro trajando uma armadura reluzente.

Essa relação indireta do texto com a realidade ficou mais evidente a partir dos anos iniciais do século XX, sobretudo após o fim da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e de toda a catástrofe que ela significou. É possível, por exemplo, traçarmos um paralelo entre essa questão e os estudos de Walter Benjamin sobre narração e experiência. Segundo o filósofo alemão, a experiência transmissível ficou em choque a partir daquele conflito. Das trincheiras e dos *fronts* da guerra os homens voltaram emudecidos:

[...] Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo. Basta olharmos um jornal para percebermos que seu nível está mais baixo que nunca, e que da noite para o dia não somente a imagem do mundo exterior mas também a do mundo ético sofreram transformações que antes não julgaríamos possíveis. Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. Não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação,

a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano. (BENJAMIN, 1995, p. 182-183)

Sabemos que o argumento de Benjamin não pode ser tomado como uma regra, uma vez que houve quem voltasse da Primeira Guerra orgulhoso dos cadáveres que havia empilhado. Ou ainda, que visse em um conflito de proporções gigantescas não um mal em si mesmo, mas a certeza de que a solução para os problemas do mundo não estava na política e na diplomacia, e sim na agressão e na vitória do mais forte. Não por acaso, os principais líderes do nazifascismo estiveram envolvidos diretamente nos campos de batalha e, segundo eles próprios, o único mal da guerra era não tê-la vencido.

Seja como for, para muitos ex-combatentes, entre explosões de granadas e rajadas de metralhadoras automáticas, simplesmente não era possível relatar o que fora vivido. Mais do que isso, o próprio ato de transmitir em palavras algo que, até então, estava acoplado no corpo e na mente, minorava-o, reduzia a sua importância e o seu impacto. Nas palavras de Beatriz Sarlo (2007, p. 35): “porque comunicado, é uma versão incompleta”. Tudo o que acontecera ali era simplesmente inacreditável.

É a mesma autora quem adverte que nos tempos modernos é difícil encontrar um narrador, pois, como vimos acima, tornou-se muito difícil intercambiar experiências. As demais catástrofes do

século XX (o Holocausto, os *Gulags*, as guerras de limpeza étnica e os terrorismos patrocinados pelo Estado) só reforçarão esse problema.

Entre suas funções, a narrativa oral possuía uma dimensão utilitária – o saber dar conselhos. E essa sabedoria, incapaz de ser transmitida, está a definhar. Em seu lugar, emerge o romance (que já existia, é verdade), atrelado ao livro-objeto, à imprensa, ao indivíduo isolado e ao leitor solitário. Esse indivíduo não quer (e, se quisesse, não conseguiria) aconselhar e, muito menos, ser aconselhado por alguém. Seu tempo é curto, imediato. Não há lugar para “moral da história”:

[...] Com efeito, ‘o sentido da vida’ é o centro em torno do qual se movimenta o romance. Mas essa questão não é outra coisa que a expressão da perplexidade do leitor quando mergulha na descrição dessa vida. Num caso, ‘o sentido da vida’, e no outro, ‘a moral da história’ — essas duas palavras de ordem distinguem entre si o romance e a narrativa, permitindo-nos compreender o estatuto histórico completamente diferente de uma e outra forma. [...] Com efeito, numa narrativa a pergunta — e o que aconteceu depois? — é plenamente justificada. O romance, ao contrário, não pode dar um único passo além daquele limite em que, escrevendo na parte inferior da página a palavra fim, convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida. (BENJAMIN, 1995, p. 196)

Em outras palavras, o romance pode ser entendido em termos de um mundo em rupturas. Rompe-se a relação da narração com o corpo (e, conseqüentemente, do narrador com a sua audiência), e do passado com o presente. Não se pode representar tudo o que a experiência foi para o sujeito. O vínculo entre o texto literário e a realidade é feito às apalpadelas.

A literatura, em suma, carrega um vínculo com o real, mas não é a sua cópia (PESSOA, 2013). Ela possui autonomia de significado, sem, contudo, desligar-se do real e atuar sobre ele. Por isso, a obra literária se relaciona tão intimamente com as questões existenciais do ser humano. Enquanto arte, ela proporciona ao leitor reconhecer os sentidos dos fenômenos e perceber como tais fenômenos estão conectados a contradições sociais e históricas.

Em suma, estamos diante de três premissas: 1) a obra literária (e o romance, por excelência) é um produto feito por e sobre um autor; 2) não se trata de um artefato puramente individual, feito no vazio, mas que é atravessado por diversos contextos; 3) sua relação com a realidade é difusa, e não direta e objetiva. É a partir delas que buscaremos, em nosso trabalho, investigar a obra ficcional de J. R. R. Tolkien, desde seus primeiros escritos na forma de poemas e contos (1917), até a conclusão de sua obra maior: *The Lord of the Rings* (1949), em forma de romance. Buscamos, igualmente, fornecer uma contribuição para o diálogo entre a História do século XX e a literatura de fantasia, gênero que o mesmo autor ajudou a criar.

LEMBRANÇAS

Com a eclosão da Primeira Guerra — “os últimos dias da humanidade” (HOBBSAWM, 1995, p. 29) —, John Ronald Reuel Tolkien procurou conciliar sua vida acadêmica (um promissor estudante de idiomas antigos em Oxford) com o posto de Segundo Tenente no Corpo de Fuzileiros de Lancashire. Os oficiais não podiam fazer amigos entre si, pois o sistema não o permitia; mas cada um deles tinha uma *ordenança*, um empregado incumbido de cuidar do

oficial e do seu equipamento. Foi assim que Tolkien veio a conhecer muito bem vários dos seus subordinados. Muitos anos mais tarde, ao comentar um dos principais personagens de *The Lord of the Rings*, escreveu: “Meu ‘Sam Gamgee’ é, na verdade, um reflexo do soldado inglês, dos soldados rasos e ordenanças que conheci na guerra de 1914, e reconheci como tão superiores a mim” (TOLKIEN apud CARPENTER, 2018, p. 56).

Essas palavras são frutos das lembranças de um homem no ocaso de sua vida. E as memórias que evoca nesse momento, como não poderia deixar de ser, estão ligadas ao contexto vivido por ele no presente. Já diria Halbwachs, “lembrar o passado é refletir sobre o semelhante”, ou ainda: “a lembrança é, em larga medida, uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada” (HALBWACHS, 1990, p. 67).

Ecléa Bosi, em seu ensaio *Memória e sociedade: lembranças de velhos* (1994) foge um pouco da perspectiva de Maurice Halbwachs. Sua influência maior é Henri Bergson. Mesmo assim, no caso de se analisar a memória dos velhos, a pergunta que ela mesma se faz é: trata-se de uma evocação pura ou de uma reconstrução? E a resposta é que, mesmo sob uma ótica mais individualista, a hipótese coletiva do primeiro autor ainda vale.

O conceito-chave para entender essa questão vem de Frederic Bartlett — “*remembering*”: O processo pelo qual as imagens e as ideias, recebidas por um grupo, acabam assumindo uma forma de expressão ajustada às técnicas e convenções já estabelecidas há

longo tempo pelo grupo. Isto é, ambos os autores — Halbwachs e Bergson — nos ensinam que a vida atual é inerente à reconstrução do passado.

Nesse sentido, é relevante dizer que, segundo seus biógrafos (CARPENTER, 2018, p. 85) durante os últimos anos de sua vida, Tolkien fez amizade com os motoristas de táxi cujos carros costumava tomar, com o policial que patrulhava as ruas em volta de seu bangalô de Bournemouth e com um *scout* do colégio e sua esposa, que cuidaram dele no fim da vida. Não havia nenhum elemento de condescendência nessas amizades; ele simplesmente gostava de companhia, e essas pessoas eram as que estavam mais próximas. Não que lhe faltasse consciência de classe: pelo contrário. Mas era precisamente por causa da certeza de sua própria posição na vida que nada havia nele de presunção intelectual ou social.

Samwise Gamgee, que possui um papel fundamental em toda a trama de *The Lord of the Rings*, representa o servidor fiel aos seus ofícios e leal ao seu patrão. Não é muito inteligente², mas é bastante audacioso. O autor pode conceber um personagem dessa forma, pois, forjou as suas visões de mundo com base nessas experiências. Sam seria, tal qual seus antigos companheiros de armas, um exemplo de que, no mundo real, há indivíduos superiores e inferiores. Sendo o dever dos primeiros proteger, e o dos segundos, servir. Não é de se estranhar que Tolkien buscasse no passado pré-moderno e pré-Revolução Francesa a inspiração para as suas histórias.

Em 1916, Tolkien partiu para a França, onde teve participação na linha de frente da Batalha do *Somme*. Entre as impressionantes

2 “*Samwise* é antigo inglês para ‘meio-sábio’ ou ‘débil mental’. Descreve o Sam que conhecemos primeiro, não o companheiro verdadeiramente sábio em que se torna” (COLBERT, 2002, p. 125).

1,1 milhão de vítimas resultantes desse combate, estava Rob Gilson (1893-1916), um de seus amigos do clube de leitura da faculdade. O impacto dessa experiência o arrebatou terrivelmente durante muitas décadas, talvez por toda a sua vida. Mesmo nos anos 1940, enquanto compunha *The Lord of the Rings*, isso pode ser percebido ao vermos o autor se despir da linguagem poética tão característica do restante da obra, e substituí-la por uma descrição crua e fria da paisagem.

O trecho em questão se encontra em um capítulo intitulado *The passage of the marshes* (“A passagem dos pântanos”). Nela três personagens (Frodo, o já citado Sam e Gollum) estão diante de uma imensa zona pantanosa, palco de uma épica batalha vários séculos antes. Um deles (Gollum) fala aos outros a respeito dos cadáveres submersos, e é como se o ex-oficial Tolkien falasse aos seus leitores acerca da Batalha do *Somme* pela boca do personagem:

[...] Jazem em todas as poças, rostos pálidos, nas profundezas das águas escuras. Eu os vi. Rostos repugnantes e maus, e rostos nobres e tristes. Muitos rostos altivos e belos, e ervas em seus cabelos prateados. Mas todos nojentos, podres, todos mortos. Ali nada vivia, nem mesmo as excrescências leprosas que se alimentam da podridão. As poças sufocantes estavam cheias de cinzas e lama que se espalhava, como se as montanhas tivessem vomitado a imundície de suas entranhas sobre as terras que as circundavam. (TOLKIEN, 2018a, p. 237)

“Poças”, “cinzas”, “lama”, “mortos”: elementos típicos da guerra de trincheiras do *Front* Ocidental, mais ainda, da chamada *Terra de Ninguém*: “um caos de crateras de granadas inundadas de

água, tocos de árvores calcinadas, lama e cadáveres abandonados” (HOBSBAWM, 1995, p. 27).

Tal descrição poderia ser facilmente encontrada em um romance realista do Pós-Guerra, como *Nada de novo no front*, de Erich Maria Remarque:

[...] Passamos por algumas semanas de chuva: céu pardacento, terra encharcada, pardacenta, morte pardacenta. Quando partimos [...] a umidade logo penetra em nossos casacos e fardas, e ficamos assim encharcados durante todo o tempo em que estamos nas trincheiras. [...] Os fuzis ficam cobertos de crostas de lama endurecida, os uniformes também, tudo é fluido, tudo se dissolve e se desagrega: a terra é uma massa que pinga, úmida e oleosa, formando poças amarelas nas quais se desenham espirais vermelhas de sangue, em que os mortos, os feridos e os sobreviventes afundam-se pouco a pouco. (REMARQUE, 2004, p. 139)

Contudo, insisto: o texto literário não é um espelho da realidade. Como Benjamin e Sarlo já assinalaram, ele não carrega esse compromisso. Afinal, muito provavelmente, não havia entre os corpos vistos pelo jovem Tolkien quem possuísse “cabelos prateados” (uma referência aos fantásticos elfos); tampouco havia “montanhas” naquele lugar (em toda a região do Rio *Somme*, no nordeste da França, a altitude chega a, no máximo, 300m). No entanto, essa é a guerra como nosso autor a conheceu. Fazia parte de suas memórias, e elas são transpostas com criatividade e imaginação para o texto ficcional, ou seja, guardam zonas de contato com o real.

É como nos diz Maurice Halbwachs:

[...] Acontece com muita frequência que nos atribuímos a nós mesmos, como se elas não tivessem sua origem em parte alguma senão em nós, ideias e reflexões, ou sentimentos e paixões, que nos foram inspirados por nosso grupo. Estamos então tão bem afinados com aqueles que nos cercam, que vibramos em uníssono, e não sabemos mais onde está o ponto de partida das vibrações, em nós ou nos outros. Quantas vezes exprimimos então, com uma convicção que parece toda pessoal, reflexões tomadas de um jornal, de um livro, ou de uma conversa. Elas correspondem tão bem a nossa maneira de ver que nos espantaríamos descobrindo qual é o autor, e que não somos nós. 'Já tínhamos pensado nisso': nós não percebemos que não somos senão um eco. (HALBWACH, 1990, p. 43)

Também faziam parte as histórias que ouviu e leu desde a infância, como as obras de George Macdonald (1824-1905) e os livros de fadas de Andrew Lang (1844-1912), que serviram de base para a sua concepção dos elfos. Eles seguem a tradição das lendas nórdicas, nas quais Tolkien sempre se inspirou. Tratam-se de seres inferiores aos deuses, mas, ainda assim, possuidores de grande poder. Além disso, altos, belos e solenes.

Autores como Macdonald e Lang, inseridos no romantismo vitoriano do século XIX, compuseram suas obras em um ambiente de crítica à Revolução Francesa e a todo o seu ideal racionalista e universalizante. O projeto das Luzes era tido como um mal e deveria ser rechaçado. Nada mais compreensível que enfatizassem, em suas criações, aquilo que supostamente poderia constituir a *essência* inglesa, ou suas origens: contos folclóricos e tradicionais, ambientados em florestas ou regiões rurais.

Tudo isso estava em voga. O nacional ao invés do cosmopolita, o local ao invés do universal, o particularismo inglês ante uma paisagem urbana e industrial, cada vez mais monótona e semelhante ao resto da Europa. Que Sir Walter Scott (1771-1832) tenha inaugurado o romance histórico por essa época, reavivando as lendas arturianas – esquecidas desde o século XVI – com o seu *Ivanhoe* (1820), não é coincidência.

Ora, é certo que Tolkien não era nenhum aristocrata. Mesmo assim, ele tinha acesso a livros e à instrução em instituições de elite (chegou a Oxford), como bolsista. Seu pai fora um alto funcionário do *Bank of Africa*, e mesmo que tenha falecido tragicamente (Tolkien tinha somente quatro anos de idade), deixou à esposa e aos filhos uma pensão satisfatória, sobretudo durante a sua primeira infância, até a morte da mãe (ele então com 11 anos). Nesse meio tempo, sua família construiu boas relações com sacerdotes católicos, o que também foi fundamental para povoar o seu imaginário e suas memórias de infância com o que era escrito e lido na virada do século XIX para o XX.

Pela mesma razão, desde a sua adolescência, Tolkien guardou um profundo interesse pelas origens do idioma inglês. Ele leu bastante material sobre e em inglês médio (como os *Contos da Cantuária*, de Chaucer³), e, sobretudo, em anglo-saxão (ou inglês antigo), a língua falada na Bretanha antes da invasão normanda no século XI. Como não poderia deixar de ser, mais cedo ou mais tarde, ele se encontraria (e se encantaria) com o poema *Beowulf*. Considerada a mais antiga obra literária em inglês, foi provavelmente composto no século VIII.

3 Geoffrey Chaucer (1343-1400) foi um escritor, cortesão e diplomata inglês. Embora tenha escrito muitas obras, é mais lembrado pela sua narrativa inacabada, “Os Contos da Cantuária” (“*The Canterbury Tales*”), uma das mais importantes da literatura inglesa medieval.

Este poema, curiosamente, passa-se inteiramente fora da Inglaterra. Toda a ação transcorre na Escandinávia, porque o poema se baseia em lendas levadas à Inglaterra junto com a nova língua. Era de lá que nosso autor buscava as origens dos ingleses. Um cenário de relevo acidentado, mares bravios, fiordes e repleto de altas montanhas, uma marca registrada no relevo do seu próprio universo. As tais montanhas que “vomitavam a imundície de suas entranhas sobre as terras que as circundavam”, como visto na já citada *Passagem dos pântanos*.

Aliás, naquela curta cena de *The Lord of the Rings* pudemos identificar, ao menos, três memórias embaralhadas de Tolkien: a) a de ex-combatente da Batalha do *Somme*; b) a da criança de classe média com acesso a livros de fantasia; c) a do estudante pós-vestibulário interessado nas origens linguísticas da nação inglesa.

Dito de forma esquemática, tratam-se de três eixos que representam três dos grupos sociais dos quais ele fez parte ao longo de sua vida. Embebidos nestes eixos estão três formas de pensamento e três concepções de tempo distintas. Cada uma dessas linhas imaginárias não tem começo nem fim, mas tem um ponto em comum: a consciência do escritor. É do cruzamento delas que nasce o seu talento e a especificidade da sua obra.

Vejamos o que diz Joël Candau, autor de *Antropología de la memoria*, a esse respeito:

[...] podemos admitir que la sociedad produce “percepciones fundamentales” [...] que por analogías, por uniones entre lugares, personas, ideas, etc., provocan recuerdos que pueden ser compartidos por varios individuos, incluso por toda la sociedad [...]. Aun cuando existiera un

corpus de recuerdos constitutivos de la memoria colectiva de una sociedad dada, las secuencias de evocación de estos recuerdos estarían obligatoriamente diferenciadas individualmente, simplemente porque los individuos no piensan todas las mismas cosas en el mismo momento [...]. Podemos afirmar que existen configuraciones de la memoria características de cada sociedad humana pero que, al fin de cuentas, en el interior de estas configuraciones cada individuo impone su propio estilo, estrechamente dependiente por una parte de su historia y, por otra, de la organización de su propio cerebro que, recordemos, siempre es única. (CANDAUI, 2002, p. 62-63)

Em termos mais simples, é possível imaginar que houve vários ex-combatentes que sobreviveram aos horrores da Primeira Guerra (como C. S. Lewis); houve também crianças de classe média, com acesso a MacDonald, Lang e Scott, na virada do XIX para o XX (como o irmão de Tolkien, Hilary); igualmente, houve estudantes fascinados por *Beowulf* e outros clássicos do inglês antigo (como aqueles que compunham, com Tolkien, o círculo de leituras chamado *Tea Club Barrovian Society*⁴). No entanto, o único a fazer parte dos três grupos simultaneamente, e de mesclar os três ingredientes em um mesmo elixir foi J. R. R. Tolkien.

IDENTIDADES

Meses depois da Batalha do *Somme*, em dezembro de 1916, também morreria G. B. Smith (1894-1916), outro dos amigos

4 J. R. R. Tolkien e seus amigos do *King Edward's School*, em Birmingham, reuniam-se regularmente nas lojas de Barrow, de onde o TCBS adotou o seu nome. Os membros do núcleo foram considerados os “quatro grandes”: Tolkien, Geoffrey Bache Smith (1894-1916), Christopher Wiseman, e Robert Gilson (1893-1987). Os amigos continuaram a estar contato um com o outro, e com o TCBS e suas obras literárias, até 1916.

íntimos de Tolkien. Este último deixara a ele uma breve carta, como um incentivo para, no futuro, desenvolver seus talentos de escritor: “possa você dizer as coisas que tentei dizer, muito tempo depois de eu não estar aqui para dizê-las” (CARPENTER, 2018, p. 62).

E assim, nos anos que se seguiram, nosso autor atenderia ao pedido do amigo moribundo e criaria toda uma mitologia. Porém, mais do que uma motivação pessoal ou uma missão a cumprir, é relevante mencionarmos o que dizem Bernard Droz & Anthony Rowley a respeito da remodelação das sociedades no pós-Guerra:

[...] a Guerra, os seus grandes homens e os seus acontecimentos dramáticos alimentam, simultaneamente, a literatura, as artes e o movimento das sociedades, sem permitir aos contemporâneos o tempo suficiente para uma habituação ao novo cenário. Como se a memória, a lenda e a nostalgia tivessem precipitado a sua ação. (DROZ & ROWLEY, 1999, p. 213)

A nostalgia de uma *Belle Époque* (1871-1914) e a noção de descontinuidade entre o passado e o futuro foram as marcas desse período. Era preciso, inclusive artisticamente, reinventar tradições e regressar a um suposto equilíbrio rural pré-capitalista. Obviamente, tais ações não significavam uma análise mais “pura” sobre o passado, mas sim uma utilização com fins políticos, ou mesmo existenciais, isto é, uma memória/ficção lançada para trás no tempo a partir de um problema real no presente.

Sobre esse processo de imaginação do passado, é bastante relevante a obra *El pasado, instrucciones de uso: historia, memoria, política*. Nela, Enzo Traverso (2007) procura analisar o processo de emergência da memória, e o que ele mesmo chama de “obsessão

memorial”, isto é, um processo de verdadeira “reificação do passado”, com usos na indústria do turismo ou do cinema, por exemplo.

Essa obsessão, segundo Traverso, advém de uma crise de transmissão de valores, que pôs frente a frente a experiência transmitida (a tradição) e a experiência vivida (a modernidade), exatamente a partir das grandes catástrofes do século XX (a iniciar-se pela Primeira Guerra), ou mesmo de todas as transformações oriundas da Segunda Revolução Industrial (meados do XIX). Nas palavras do autor, tudo isso “é um produto do declínio da experiência transmitida num mundo que perdeu suas referências, desfigurado pela violência e atomizado por um sistema social que apaga as tradições e fragmenta as existências” (TRAVERSO, 2007, p. 15). Logo, para dar conta desse universo “fraturado”, era necessário recorrer a rituais: religiosos, seculares etc., a fim de construir do zero ou reformular identidades já existentes.

No caso de Tolkien, sua preocupação em criar uma mitologia para a Inglaterra (com narrativas, por sua vez, inspiradas nos mitos nórdicos) vai ao encontro dessa ideia, é fruto desse momento e dessa busca por sentido. É como se perguntasse: “Quem são os ingleses? De onde vieram seus hábitos, suas histórias, sua língua?”

[...] ‘Estas baladas mitológicas’, disse, ‘estão cheia daquele substrato muito primitivo que a literatura da Europa como um todo vem mutilando e reduzindo continuamente por muitos séculos, com diferentes graus de eficiência e rapidez entre diferentes povos’. E acrescentou: ‘Gostaria que nos houvesse restado mais – de algo semelhante que pertencesse aos ingleses’. (TOLKIEN apud CARPENTER, 2018, p. 43)

Mais do que isso: Tolkien recorreu a um passado longínquo para desenvolver as suas narrativas. Embora não seja um romancista histórico, isto é, seus contos não são ambientados no Medievo real, o imaginário é exatamente esse, pré-moderno. “Localizei a ação num período puramente imaginário da Antiguidade” (TOLKIEN apud CARPENTER, 2018, p. 63). Não há grandes cidades ou indústrias, nem armas de fogo ou degradação ambiental. As relações entre as pessoas se dão com base na lealdade e na proteção para com os mais fracos. Muitos vivem em comunidades fechadas e, por isso mesmo, possuem uma capacidade de reflexão e análise pequena, dura e sistemática. Há indivíduos mais nobres e elevados (até mesmo racialmente) do que outros.

Esses cenários, claro está, surgem a partir de suas memórias, tanto da infância quanto do pré-guerra. E, novamente recorrendo a Traverso (2007, p. 21-23), a história e a memória partilham um mesmo objeto: a elaboração do passado. A memória está relacionada a impressões singulares, subjetivas, que vão se construindo com o passar dos anos, de acordo com os sentimentos do presente. Se o mundo possui um aspecto cataclísmico e devastador no presente, de onde se deve fugir, é de se supor que ele deve ter tido um aspecto glorioso e belo no passado, para o qual se deve caminhar.

Walter Benjamin percebe essa questão ao discutir a obra do escritor russo Nikolai Leskov (1831-1895), e de como o desencanto com o presente se tornou a palavra de ordem. O ser humano encontra-se agora profundamente só, mas houve, ou melhor, deve ter havido um tempo em que isso não era assim. É o que vemos no conto *A Alexandrita*, que coloca o leitor nos velhos tempos em que

[...] as pedras nas entranhas da terra e os planetas nas esferas celestes se preocupavam ainda com o destino do homem, ao contrário dos dias de hoje, em que tanto no céu como na terra tudo se tornou indiferente à sorte dos seres humanos, e em que nenhuma voz, venha de onde vier, lhes dirige a palavra ou lhes obedece. Os planetas recém-descobertos não desempenham mais nenhum papel no horóscopo, e existem inúmeras pedras novas, todas medidas e pesadas e com seu peso específico e sua densidade exatamente calculados, mas elas não nos anunciam nada e não têm nenhuma utilidade para nós. O tempo já passou em que elas conversavam com os homens. (LESKOV apud BENJAMIN, 1995, p. 193)

Em outras palavras, houve uma revolução profunda nos artistas e em sua relação com o mundo. Na literatura de língua inglesa isso se manifestou de várias formas: ora enfatizando-se as desilusões do período, o caso de autores como Siegfried Sasson (1886-1967), T. E. Lawrence (1888-1935), Wilfred Owen (1893-1918) e Virginia Woolf (1882-1941); ora por meio da criação de universos desconhecidos e cenários distópicos: H. G. Wells (1866-1946), Aldous Huxley (1894-1963), George Orwell (1903-1950); ora de mundos de fantasia e de espanto: H. P. Lovecraft (1890-1937), C. S. Lewis (1898-1963), Robert Howard (1906-1936), além do próprio J. R. R. Tolkien.

Podemos constatar que, em sua obra, Tolkien representou uma mistura de sentimentos. As desilusões trazidas pela experiência nas trincheiras mais a criação de um mundo fantástico, porém com um grau refinado de complexidade, deram origem ao que ele mesmo chamou de *The Book of Lost Tales*. Os três contos desse compêndio – *The Fal lof Gondolin* (2018), *The Children of Húrin*

(2007), e *Beren & Lúthien* (2017), escritos entre 1917 e 1930 (mas só publicados em épocas bem posteriores⁵), diziam respeito às aventuras e às desventuras vivenciadas por personagens humanas e semi-humanas em um passado longínquo e grandioso.

ESQUECIMENTOS

No segundo tópico deste trabalho, vimos a importância dos estudos de Maurice Halbwachs para as análises da memória coletiva. Ele enfatiza a força dos diferentes pontos de referência que estruturam nossa memória e que a inserem na memória da coletividade a que pertencemos. Em outras palavras, o ato de lembrar não é puramente fruto de escolhas individuais, mas de uma série de condições criadas desde fora.

Da mesma forma, ideias ou temas em textos literários – ainda que de fantasia – não são produzidos no vazio, apenas a partir do talento e da criatividade de quem os redige. Esses atributos, é claro, existem, porém não se tratam de fins em si mesmos. Algo lhes dá suporte. É como se a construção da memória do escritor, e conseqüentemente de sua obra, se desse em uma grande biblioteca imaginária, em que livros de outras pessoas são retirados das prateleiras aqui e ali. Cada um desses livros, devidamente organizados por seções em longos corredores, corresponde a um dos grupos sociais aos quais o escritor fez parte ao longo de sua vida.

5 As três histórias foram todas publicadas após a morte de Tolkien. Inicialmente, apareceram em conjunto, nas obras *The Silmarillion* (1977), *Unfinished Tales of Númenor and Middle-earth* (1980) e *History of the Middle-earth* (1983-86). Mais recentemente, em volumes separados: *The Children of Húrin* (2007), *Beren and Lúthien* (2017), e *The Fall of Gondolin* (2018). No Brasil, à exceção de *History of the Middle-earth*, todos os títulos foram traduzidos e publicados, tanto pela Martins Fontes quanto pela Harper Collins Brasil.

[...] Para que nossa memória se beneficie da dos outros, não basta que eles nos tragam seus testemunhos: é preciso também que ela não tenha deixado de concordar com suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre ela e as outras para que a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstruída sobre uma base comum. (HALBWACHS, 1990, p. 12)

A importância de Halbwachs, ainda dentro dessa metáfora, está em dizer que aqueles livros não foram colocados ali pelo indivíduo. Ele consulta o que já está lá.

Contudo, e é aí que reside a importância do clássico, o sociólogo francês não é suficiente em suas análises (lembramos que seus ensaios foram publicados há mais de 80 anos), mas, por isso mesmo, nos incita a fazer uma série de questionamentos. Por exemplo: ele não se preocupa em perguntar como é que os livros disponíveis em nossa biblioteca foram parar ali. Como se deu essa construção? Quem fez a triagem? Certamente, existe um número infinito de outros tomos que ficaram de fora. Onde eles estão? Por que não foram trazidos também? Para um durkheimiano como Halbwachs, isso não importa muito. As coisas são como são.

No entanto, diversos autores ao longo da segunda metade do século XX, especialmente a partir dos anos finais da Guerra Fria (1946-1991), viram as questões anteriores como problemáticas e se propuseram a respondê-las. Um deles, e cuja obra – *Memória, esquecimento, silêncio* (1989) – representou uma verdadeira inflexão nos estudos da memória, foi o austríaco radicado em Paris, Michael Pollak. Sua preocupação não é olhar *para* os componentes da memória, mas sim *como* e, sobretudo, por quem eles são formados:

[...] Numa perspectiva construtivista, não se trata mais de lidar com os fatos sociais como *coisas*, mas de analisar como os fatos sociais se *tornam* coisas, como e por quem eles são solidificados e dotados de duração e estabilidade. Aplicada à memória coletiva, essa abordagem irá se interessar portanto pelos processos e atores que intervêm no trabalho de constituição e de formalização das memórias. (POLLAK, 1989, p. 4, grifos nossos)

Nesse sentido, entram em cena duas considerações: a) as memórias coletivas são estruturadas não naturalmente, e sim como algo destruidor, uniformizante e opressor. Quer-se produzir uma certa memória a partir da inclusão e da ênfase em ideias, valores, fatos e personagens, e da exclusão e do apagamento de tantos outros. Aquilo que ficou de fora também importa, e, mais do que isso, quem deixou, o fez conscientemente.

A partir daí, e em segundo lugar, as memórias coletivas são um campo de disputas. Aquilo que vemos como pronto e acabado – as coisas como elas são – é somente o resultado final de uma batalha sanguinolenta. Grupos inteiros, e o Estado entre eles, trazem as suas próprias memórias para o campo. Umam conseguem ser mais fortes do que outras.

Cabe ao cientista social, ao contrário de olhar somente para quem venceu (a realidade visível, a ponta do *iceberg*), necessita trazer à tona quem perdeu e por quais razões veio a perder (a realidade na penumbra, a parte submersa do *iceberg*). Em outras palavras, é necessário fazer emergir as memórias que, à primeira vista, não estavam ali: são proibidas, clandestinas etc., mas nem por isso inexistentes.

Pois bem, sabemos que J. R. R. Tolkien concebeu a sua mitologia a partir de, pelo menos, três conjuntos de memórias: como combatente da Primeira Guerra, como leitor de contos fantásticos infantojuvenis, como um jovem entusiasta pelas origens do seu país. A mistura de todas essas questões o fez conceber um cenário fantástico – a *Middle-earth* – o qual, do ponto de vista étnico e geográfico, é similar à Terra. Vejamos o que diz a esse respeito um dos seus biógrafos:

[...] Mais especificamente, os países em que *The Lord of the Rings* é ambientado e nos quais a ação acontece são uma versão distorcida da Europa. Tolkien deixou isso muito claro para si mesmo. Quando perguntado sobre a geografia da Terra-Média, ele afirmou: '*Rhûn* é a palavra élfica para leste. Ásia, China, Japão e todas as coisas que as pessoas no ocidente consideram muito distantes. E ao sul de *Harad* está a África, os países quentes'. Quando lhe perguntavam 'Isso faz da Terra-Média a Europa, não?', Tolkien respondia: 'Sim, claro, o noroeste da Europa [...] de onde vem a minha imaginação'. Quando questionado por um jornalista sobre a localização de *Mordor* [a terra do Inimigo], ele respondeu: 'perto dos Bálcãs'. E, em uma carta escrita quando de férias em Veneza, em 1955, Tolkien descreveu a cidade que estava visitando como '*Gondor*'. (WHITE, 2013, p. 189)

E nas palavras do próprio escritor inglês:

[...] Se quiser escrever uma história desse tipo [*The Lord of the Rings*], é preciso consultar suas raízes, e um homem do noroeste do Velho Mundo colocará seu coração e ação de sua história em um mundo imaginário daquela atmosfera e daquela situação: com o Mar Sem Praias de seus inumeráveis

ancestrais ao Oeste e as terras intermináveis (das quais os inimigos na maioria das vezes vêm) ao Leste. (TOLKIEN, 2006, p. 204-205)

“Um homem do Noroeste da Europa”. Em ambas as passagens, vemos que Tolkien buscou explicar a origem para as suas ideias dessa forma. As histórias e tramas que criou, no que se refere ao espaço físico e aos lugares de onde provêm as ameaças aos seus protagonistas, ainda que não possuam uma mensagem ou intenção explícitas, têm uma razão de ser. Em outras palavras, o seu universo imaginário possui uma correspondência com o universo real, segundo ele mesmo, graças à sua formação pessoal, às suas memórias. Ou melhor, ao contexto no qual essas memórias se deram.

Uma explicação desse tipo, holística e causal, se certamente bastaria à sociologia de Halbwachs, não é suficiente para autores como Michael Pollak. Assim como um peixe não reconhece a água na qual está a nadar, um autor, por si só, não consegue esquadriñar a realidade na qual as suas memórias estão inseridas. É impossível, para ele, verificar o que ele mesmo chama de contexto ou de onde este contexto vem.

Seguindo Pollak, não há uma memória única para os “homens do Noroeste da Europa”, há múltiplas. O que Tolkien acreditava ser uma estrutura natural e imóvel, de onde suas ideias partiam, era somente uma possibilidade. Várias outras memórias estavam ali, às escondidas. Porém, sem condições para se manifestar. Dito de outra maneira, um “homem do Noroeste da Europa” não é um dado, é um *conceito*.

E o que esse conceito quer dizer? Ao menos para figuras esclarecidas como Tolkien, é acreditar que a Civilização Europeia

está no centro (inclusive geográfico) do Mundo. Com todas as suas imperfeições, é o que de melhor a espécie humana conseguiu construir em termos de beleza e sofisticação. Um lugar superior, inspirador, de esperança. Para lá devem caminhar todas as pessoas. Não por acaso, os termos “Ocidente” e “Oeste” (TOLKIEN, 2001, p. 1092) são sinônimos das *Terras Imortais*, o Paraíso, em sua mitologia.

Nesse sentido, todas as demais sociedades, em maior ou menor grau, devem algum tipo de vassalagem à Europa: política, econômica, acadêmica, religiosa. É observar o mapa-múndi e constatar, sobretudo no caso britânico, que boa parte da África, da Ásia e da Oceania, está sob controle de seu império. Em 1914, às vésperas da Primeira Guerra, somente dois países do Continente Africano são independentes. Igualmente, o que chamamos hoje de Ciências Humanas nascem embebidas dessas premissas.

No caso de Tolkien, isso fica ainda mais claro: ele nasceu fora da Europa, em Bloemfontein, no então *Estado Livre de Orange*⁶. Seus pais haviam saído da Inglaterra pelo caminho aberto pelo expansionismo do Império Britânico e sua busca por mercados na África do Sul. É verdade que viveu somente quatro anos naquele lugar, porém, segundo Michael White (2013, p. 25), “algumas histórias da família sobreviveram e eram lembradas por ele, que as contava para seus próprios filhos”.

6 A República do *Estado Livre de Orange* foi um estado Bôer independente na África Meridional durante a segunda metade do século XIX, e depois tornou-se uma província da República da África do Sul. É o precursor da atual província do Estado Livre. Estendia-se entre os rios Orange e Vaal com fronteiras determinadas pelo Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda em 1848 quando a região foi declarada como Soberania do Rio Orange, com sede em Bloemfontein. Pouco antes de seus pais migrarem para lá, o lugar “estava se tornando uma importante região de mineração, com novas jazidas de ouro e diamante, encorajando investidores europeus e norte-americanos” (White 2013, 22).

Dentre essas memórias, a de que o lugar em que habitavam era um “enorme deserto! Um ermo horrível!” (CARPENTER, 2018, p. 13), uma visão não muito incomum em se tratando de burgueses europeus sobre o continente africano. Outras memórias diziam respeito a situações extravagantes, como quando “o macaco do vizinho escapou e pulou a cerca para entrar no jardim, onde começou a rasgar em pedaços três dos babadores dos meninos pendurados no varal” (WHITE, 2013, p. 25).

Curiosamente, os únicos indivíduos negros com os quais tivera contato eram os criados da família. Sobre isso, vejamos a descrição de uma fotografia da família Tolkien, tirada em Bloemfontein, em 1892:

[...] Sua mãe evidentemente gozava de excelente saúde, enquanto Arthur [o pai], de certo modo, sempre um janota, posava de forma positivamente garbosa, de terno tropical branco e palheta. Atrás deles estavam de pé dois criados negros, uma empregada [de nome desconhecido] e um valete chamado Isaak, aparentemente satisfeitos e um pouco espantados por serem incluídos na fotografia. Mabel [nome da mãe de Tolkien] reprovava a postura dos bôers frente aos nativos. Na Casa do Banco reinava a tolerância. (CARPENTER, 2018, p. 14)

Não é o caso aqui de afirmar que os Tolkien eram eugenistas ou defensores das ideias de Herbert Spencer (1820-1903), mas de deixar claro que a memória do jovem John Ronald foi moldada nesses termos: a África é um lugar exótico e seus habitantes, embora não mereçam ser maltratados, encontram-se em uma condição subalterna.

Tanto é assim que, ao longo da trama de *The Lord of the Rings*, serão os nativos de *Harad*⁷ (o que, nas palavras de Tolkien, corresponderia à África) os aliados do Inimigo na chamada Guerra do Anel. É interessante notar que não é de lá que vem o *Mal*, a *Sombra*, mas eles lhes prestam homenagem. Ao passo que Aragorn, o rei que se revela ao final, é marcado como um dos descendentes dos *dúnedain* – “homens do Poente”.

Mais do que isso, tomando a Europa como referência, o Leste como a fonte das ameaças (talvez uma referência aos turcos otomanos ou ao exército alemão da Primeira Guerra) e a África como um lugar de desconfiança, nada mais compreensível para Tolkien do que representar seus personagens mais puros e solenes – os elfos – como indivíduos de pele branca, quase translúcida. Em *Beren & Lúthien*, a história de amor entre um homem e uma elfa, assim é descrita a personagem-título, considerada a mais bela das criaturas:

[...] Azul era a sua vestimenta, feito o céu sem nuvens, mas seus olhos eram cinzentos como o anoitecer estrelado; o seu manto era bordado com flores douradas, mas seu cabelo era escuro, feito as sombras do crepúsculo. Como a luz sobre as folhas das árvores, como a voz de águas claras, como as estrelas acima das brumas do mundo, tal era a sua glória e a sua delicadeza; e em seu rosto havia brilhante luz. (TOLKIEN, 2019, p. 227, grifos nossos)

O mesmo se pode dizer com relação ao seu interesse por *Beowulf*, pelos idiomas antigos e pelas origens germânicas da nação

7 Os *haradrim*, como são chamados, utilizam-se de bestas colossais chamadas “Olifantes”, seja como animais de carga ou também em batalhas, de forma muito semelhante ao uso de elefantes de guerra no mundo real (por cartagineses, persas etc.). Uma caracterização típica daquilo que se opõe ao Ocidente Europeu, cujos exércitos lutam montados em cavalos.

inglesa. Afinal, buscar em um passado remotíssimo uma pretensa essência para o seu povo, como herdeiros dos normandos, ou ainda, de anglos, saxões e jutos, de certa forma, é desconsiderar imigrantes, colonos e demais súditos da Coroa britânica, dentro ou fora da Inglaterra.

Não por acaso, segundo seus biógrafos, Tolkien “nunca se considerou um ‘britânico’. Na verdade, via a si mesmo mais precisamente como um ‘inglês’ [...]. Ele não aprovava a ideia do Império Britânico e menos ainda de uma Comunidade Britânica” (WHITE, 2013, p. 166).

A sua visão sobre um *ideal germânico* vai ao encontro disso:

[...] Passei a maior parte da minha vida [...] estudando assuntos germânicos (no sentido geral que inclui a Inglaterra e a Escandinávia). Há muito mais força (e verdade) do que as pessoas ignorantes possam imaginar no ideal ‘germânico’. Fiquei muito atraído por ele quando era um estudante universitário. (TOLKIEN, 2006, p. 58)

Anos mais tarde, ao se deparar com os horrores do nazismo, Tolkien percebeu que o erro de Hitler e de seus asseclas não estava em defender esse ideal, e sim em corrompê-lo:

[...] Tenho nesta Guerra [o conflito de 1939-45] um ardente ressentimento particular [...] contra aquele maldito tampinha ignorante chamado Adolf Hitler [...] que está arruinando, pervertendo, fazendo mau uso e tornando para sempre amaldiçoado aquele nobre espírito setentrional, uma contribuição suprema para a Europa, que eu sempre amei e tentei apresentar sob sua verdadeira luz. Em nenhum outro lugar [...] ele foi mais nobre do que na Inglaterra. (TOLKIEN, 2006, p. 58)

Portanto, ao estabelecer certos padrões estéticos e geográficos para, a partir daí, escrever as suas histórias, Tolkien não está simplesmente agindo de acordo com o seu contexto, em uma relação determinística. Ele está, é verdade, escavando as suas memórias em busca de inspiração. E, como já dissemos, essas memórias não são neutras ou inocentes.

Seja por meio de textos acadêmicos, jornais, propaganda, conflitos armados, monumentos, rituais universitários nos quais Tolkien tomou parte, e tudo o mais que envolveu as políticas imperialistas em meados do XIX, trata-se da metologia eurocêntrica em ação: criar memórias para os colonizadores e fazer silenciar os dominados.

Tal processo vai ao encontro das análises do historiador Edward Said, em seu ensaio seminal *Orientalismo*. Nele, o autor chama a atenção para o papel exercido pela literatura ocidental ao criar uma determinada imagem do mundo oriental, a qual colaborou para o domínio imperialista das potências europeias sobre o Oriente. Ele explicita o modo como a literatura pode desempenhar essa função de submissão ideológica:

[...] Meu argumento é que muitas das atitudes, as referências ao mundo não europeu estiveram em certo sentido moldadas e preparadas pelo que se poderia chamar documentos culturais, incluindo os literários, e sobretudo a narrativa. Desde meu ponto de vista, o romance tem um papel extraordinariamente importante ao ajudar a criar atitudes imperialistas frente ao resto do mundo (SAID, 2001, p. 63)

Em outras palavras, a literatura, direta ou indiretamente, pode se tornar cúmplice de formas de sujeição de povos e indivíduos. Ou ainda, ser formada a partir desses processos de sujeição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra fantástica de J. R. R. Tolkien, um autor tipicamente moderno, é vasta e admirável. Neste trabalho, procuramos analisá-la como um produto de suas experiências e de suas memórias pessoais. É contar através da ficção a sua própria história. E contar a própria história é sempre contar a de mais alguém, já que as experiências nunca são puramente individuais.

Ao fazer isso, o escritor de literatura, diferentemente do jornalista ou do cientista, estabelece uma relação indireta com a realidade. É como um espelho curvo, não plano. As lembranças e os traumas estão ali, mas em um estado plasmático, já que na modernidade, em especial no Pós-Primeira Guerra e em tudo o que ela representou, é difícil transmitir experiências claras. As mudanças são abruptas, o tempo é curto e o ser humano é esmagado.

No caso do autor de *The Lord of the Rings*, suas ideias podem se relacionar a, pelo menos, três memórias de seu autor: a do soldado que sobreviveu às trincheiras, a despeito da perda de seus amigos; ao jovem que, junto a esses mesmos amigos, vasculhava o passado mitológico em busca das origens de seu povo; à criança que cresceu em um lar onde se lia e se ouvia histórias fantásticas e contos folclóricos.

Para levar a cabo tudo o que escreveu, Tolkien, assim como tantos outros escritores, sofreu os efeitos de uma profunda mudança na relação entre passado e presente. As consequências da Revolução Industrial e, em maior medida, da Guerra Mundial são nefastas. O futuro, diferentemente do que apregoava o velho sonho iluminista do século XVIII, não parece ser belo e pródigo, mas

sombrio e apavorante. Não há como enfrentá-lo, quando muito se pode fugir dele. Daí o recurso ao passado pré-moderno, não urbano e não industrial, como um instrumento para dar sentido às coisas.

E esse sentido veio por meio da criação de todo um cosmos: povos, raças, línguas, geografia, história, cultura, estética; até hoje, inigualável em profundidade e complexidade. Não um constructo alegórico, com correspondências explícitas no mundo real, e sim um produto final gerado a partir de uma atmosfera de ideias – e de seus respectivos *tropos*. E da mesma forma que a atmosfera terrestre é formada por certos elementos químicos, enquanto outros ficam de fora, essa atmosfera de ideias é formada por memórias, mas, sobretudo, por esquecimentos.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BOSI, Eclea. Henri Bergson e a memória voluntária e involuntária. In: BOSI, Eclea. *Memória e sociedade*. Lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CANDAU, Joël. Memórias y amnesias coletivas. In: CANDAU, Joël. *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión, p. 62-63, 2002.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 7. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *Vários escritos*. 4. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro Sobre Azul, p. 169-191, 2004.
- CARPENTER, Humprey. *J. R. R. Tolkien: uma biografia*. Tradução de Ronald Eduard Kyrmse. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2018.
- COLBERT, David. *O mundo mágico do Senhor dos Anéis*. Rio de Janeiro: Sextante, 2002.

- DROZ, Bernard; ROWLEY, Anthony. *História do Século XX*. Vol. 1. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: O breve século XX (1917-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- PESSOA, Jadir de Moraes. Literatura e formação humana. *Ecco S Revista Científica*. São Paulo: UNINOVE, n. 32, p. 179-196, 2013.
- POLLAK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: FGV, v. 2, n. 3, p. 3-13, 1989.
- REMARQUE, Erich Maria. *Nada de novo no front*. Porto Alegre: L&PM, 2004.
- SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SARLO, Beatriz. Crítica do testemunho: sujeito e experiência. In: SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.
- TRAVERSO, Enzo. Usos políticos do passado. In: TRAVERSO, Enzo. *O passado, modos de usar: história, memória e política*. Lisboa: Edições Unipop, 2012.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel. *O Senhor dos Anéis*. Tradução de Lenita Maria Rímoli Esteves. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel. *As cartas de J. R. R. Tolkien*. Tradução de Gabriel Oliveira Brum. Curitiba: Arte e Letra Editora, 2006.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel. *Narn i chîn Húrin: o conto dos filhos de Húrin*. Tradução de Ronald Eduard Kyrmse. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel. *As Duas Torres: Segunda Parte de O Senhor dos Anéis*. Tradução de Lenita Maria Rímoli Esteves. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2018.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel. *A queda de Gondolin*. Tradução de Reinaldo José Lopes. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2018.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel. *Beren e Lúthien*. Tradução de Ronald Kyrmse. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2019.
- WHITE, Michael. *J. R. R. Tolkien: O Senhor da Fantasia*. Rio de Janeiro: Darkside, 2013.

14

**O VAMPIRO DE LUIGI CAPUANA:
TEXTOS FANTÁSTICOS SOB A PENHA DE UM
MESTRE REALISTA¹²**

Leonardo Freitas de Carvalho

*Recebido em 25 set 2023.**Aprovado em 25 fev 2024.***Leonardo Freitas de Carvalho**

Doutorando em Letras, Literatura Brasileira, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Mestre em Letras, Teoria da Literatura e Literatura Comparada, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2022.

Pesquisador bolsista da CAPES.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/3794730516676736>.ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9390-7573>.E-mail: leonardofcarvalho94@hotmail.com.

Resumo: Luigi Capuana, seja como autor de textos literários ou até mesmo como crítico, é decerto classificado como um dos maiores responsáveis pela consolidação do *verismo*, corrente italiana de cunho realista inspirada principalmente no naturalismo francês. Ao longo da sua carreira literária, Capuana foi catalogado pela sua fortuna crítica, exceto por breves e raras ressalvas, como um escritor vinculado a uma estética objetiva e impessoal, embora a sua obra, de um modo geral, ofereça uma versatilidade

1 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

2 Título em língua estrangeira: “Luigi Capuana’s vampire: fantastic texts under the pen of a realist master”.

mais ampla do que o que é normalmente debatido em textos críticos e contenha exemplares que vão de fábulas, passando pelo terror e pela ficção científica, à escrita realista. Propomos, neste artigo, reforçar a sua relação com a escola *verista*, mas, mais do que isso, cuidaremos de expor trabalhos seus menos conhecidos, e não menos relevantes, que justamente evidenciam o caráter versátil da sua prosa narrativa. Na última seção, nos concentraremos na análise do conto “Un vampiro” (1904), aquele que talvez melhor sintetize a sua estilística, com base na dinâmica do personagem fantástico e na produção dos efeitos de medo.

Palavras-Chave: Luigi Capuana. Verismo. Realismo. Fantástico. Terror. Vampiro.

Abstract: Luigi Capuana, either as an author of literary texts or even as a critic, is certainly classified as one of the most responsible for the consolidation of verismo, an Italian realist current inspired mainly by French naturalism. Throughout his literary career, Capuana has been catalogued for his critical fortune, except for brief and rare caveats, as a writer bound to an objective and impersonal aesthetic, although his work, on the whole, offers a broader versatility than what is normally debated in critical texts and contains fictions ranging from fables, through horror and science fiction, to realistic writing. We propose, in this paper, to strengthen his relationship with the *verista* school, but, more than that, we will take care of exposing his less known works, and no less relevant, which precisely evidence the versatile character of his narrative prose. In the last section, we will focus on the analysis of the short story “Un vampiro” (1904), the one that perhaps best synthesizes its stylistics, based on the dynamics of the fantastic character and the production of the effects of fear.

Key words: Luigi Capuana. Verism. Realism. Fantastic. Horror. Vampire.

INTRODUÇÃO

Falar da obra literária de Luigi Capuana (1839-1915) é praticamente falar de *verismo*, corrente estética italiana, do século XIX, que se inspirou nas regras canônicas do realismo e do naturalismo, em especial na obra de Émile Zola, o mestre dos *scrittoriveriste*. Capuana, para além de um membro importante dessa mesma escola como autor de textos literários, foi o idealizador e o cérebro por trás da sua organização, embora tenha sido Giovanni Verga principal contista e romancista da escola em questão, sendo este, a propósito, mais conhecido por romances como *Os Malavoglia* (1881), uma das maiores obras-primas da literatura novecentista da Itália segundo a crítica especializada.

Luigi Capuana, nos seus numerosos comentários críticos, chegou a afirmar, naquela época, que “*Os Malavoglia* eram um romance de vanguarda, que tinham alcançado o ideal da impessoalidade narrativa, como nenhum outro romance moderno” (CAPUANA apud ANDRADE, 2010, p. 47). Sobre um conto verguiano chamado “Nedda” (1874), enxergado como um divisor de águas na literatura do seu autor pela razão de marcar a sua fase de transição para uma proposta estética mais pendida ao realismo e à temática fortemente social do *verismo*, o mesmo Capuana destacou a sua “bruta realidade do campo siciliano”³ (1972, p. 34). Nota-se, nesses breves comentários, a forma como o idealizador do movimento *verista* se referia à obra do amigo, através da sua “*impessoalidade* narrativa” e da sua “*bruta realidade*”.

Em outra ocasião, ele disse que “[a] originalidade Verga a achou de primeira no seu sujeito, depois no método *impessoal* levado às suas extremas consequências”, e que os pescadores retratados na 3 O pedaço original é: “[...] la rozza realtà della campagna siciliana”. Salvo qualquer indicação, as traduções que se encontram no corpo do texto são de minha autoria.

sua obra “são os verdadeiros pescadores sicilianos, na verdade de Trezza, e não se assemelham a nenhum dos personagens de outros romances”⁴ (CAPUANA, 1972, p. 42, grifo do autor). Não há dúvidas de que Capuana era um grande admirador de suas obras, e Verga de fato é dono de um extenso e engenhoso conjunto de textos literários, de contos a romances. É preciso que pensemos, contudo, no cenário político da Itália naquela segunda metade do século XIX, país recentemente unificado e envolvido por inúmeras incertezas, o que nos permite arriscar a hipótese de que o *verismo*, assim como essas frases elogiosas de Capuana ao amigo, transcende as fronteiras puramente estilísticas e se alinha igualmente a uma proposta política, atrelada a um desejo de uma Itália literariamente mais relevante.

Tudo isso, diga-se de passagem, torna-se ainda mais evidente quando o mesmo Capuana traça uma “diferença entre um organismo incipiente [a literatura italiana] e um organismo que tenha quase alcançado o seu desenvolvimento completo [a literatura francesa]”⁵ (CAPUANA, 1972, p. 37), e que

[e]scritos em francês, a essa altura *I Malavoglia* teriam alavancado de modo célebre o nome do autor também na Europa, e alcançariam, pelo menos, a vigésima edição. Na Itália, contudo, a sensação é a de que poucos parecem notar ou querem mostrar que estão cientes disso.⁶ (CAPUANA, 1972, p. 33-34)

4 O trecho original é: “L’originalità il Verga l’ha trovata dapprima nel suo soggetto, poi nel método *impersonale* portato fino alle sue estreme conseguenze. Quei pescatori sono dei veri pescatori siciliani, anzi di Trezza, e non rassomigliano a nessuno dei personaggi d’altri romanzi”.

5 O excerto original é: “[...] differenza tra un organismo incipiente e un organismo quasi arrivato al suo completo sviluppo”.

6 A passagem original é: “Scritti in francese, a quest’ora *I Malavoglia* avrebbero reso celebre il nome dell’autore anche in Europa, e tocherebbero, per lo meno, la ventesima edizione. In Italia, intanto, pare che pochi se n’accorgano o vogliano mostrare d’esserne accorti”.

É notável nas suas falas, portanto, uma espécie de extensa admiração à literatura francesa, “um organismo” já desenvolvido naquele período, uma literatura consolidada, que poderia ter elevado a obra-prima verguiana a um status global no instante do seu lançamento. Nessas passagens de tons lamentosos, parece haver, nas entrelinhas, um desejo de um dia esse “organismo incipiente”, justamente a literatura italiana, se tornar o “organismo” quase que plenamente desenvolvido. É diante desse mesmo cenário que mais nos chamam a atenção aqueles termos que qualificam Giovanni Verga como um *gênio* da impessoalidade, como um *mestre* da objetividade, algo que, ainda que em menor grau e em menor volume, está presente também na literatura do próprio Capuana: “Capuana defende um narrador e uma linguagem que, de tão impessoais, parecem deixar que a narrativa se faça por si” (GASPARI, 2007, p. 322).

Embora tenha sido de fato um colaborador fundamental para os desdobramentos da escola *verista*, seja como crítico ou como escritor, sobretudo por trabalhos como *Profilididonne* (1878) e *Giacinta* (1879), Capuana foi um autor que, contrariando a maior parte da crítica, explorou “uma forte intertextualidade e um intenso experimentalismo”⁷ (FUSARO, 2013, p. 1). Ele foi responsável por elaborar narrativas que escapam de uma estilística mais íntima às estratégias textuais situadas nos entornos da objetividade e da impessoalidade, elementos, aliás, tão caros a escritores como Émile Zola,⁸ o seu mestre, e Giovanni Verga. Podem ser encontrados,

7 O fragmento original é: “[...] una forte intertestualità e un intenso sperimentalismo”.

8 A admiração de Luigi Capuana por Émile Zola era tão evidente que, para além dos aspectos estilísticos que influenciaram a sua obra em geral, o escritor italiano dedicou o seu romance mais conhecido e reconhecido, *Giacinta*, ainda inédito no Brasil, ao escritor francês.

na obra capuaniana, um estilo embrionário da ficção científica e o terror, que vão na contramão da proposta central do *verismo*, como podemos ver com as definições mais tradicionais de Antonio Gramsci (1978, p. 98), que afirma que a escola em questão tinha como alguns dos seus dogmas canônicos “uma atitude de fria impassibilidade científica e fotográfica”, e de Massaud Moisés:

[a]dotava, como eles [Taine e Émile Zola], uma concepção literária fundada nas ciências, no *caráter documental* da narrativa ficcional, mas distinguia-se pela ênfase posta nas *camadas mais humildes*, os deserdados da fortuna, os marginais, os dignos de piedade, os ‘vencidos’, os ‘humilhados e ofendidos’. (2002, p. 465, grifos nossos)

Já nos primórdios da carreira literária de Luigi Capuana encontramos textos que se aproximam do que mais tarde seria sistematizado como ficção científica, a exemplo do que vemos em “Il dottor Cymbalus” (1867), e isso se estende até o final da vida do escritor italiano, já que, décadas mais tarde, publicaria contos de estilo semelhante, como “L'acciaio vivente” (1913). Mesmo que sejam de uma maneira geral desconhecidas, são numerosas as narrativas escritas por Capuana atreladas a essa modalidade. Por isso mesmo, Fusaro (2013, p. 6), discutindo a possibilidade de o autor escrever ficção científica, esquematiza as temáticas predominantes dos seus textos perdidos a esse tipo: 1) os que narram o controle das paixões; 2) os que narram a criação artificial; 3) aqueles focados nas possibilidades de regeneração da espécie humana.

Alargando ainda mais a versatilidade de Capuana, em “Un vampiro” (1904) nos deparamos com uma narrativa de medo, um conto aparentemente não tão conhecido nem mesmo em

território italiano, escondido e ocultado, digamos assim, devido à dedicação mais enérgica do próprio Capuana ao movimento *verista* e à insistente catalogação mais superficial da sua fortuna crítica. Na história, acompanhamos um poeta que, casado com uma viúva chamada Luisa, passa a ser perseguido possivelmente pelo *fantasma* do ex-marido desta, o que acaba por provocar uma *atmosfera tenebrosa* desencadeada pelos *poltergeists* originados pela suposta aparição maligna. À luz dessa breve sinopse, percebemos como alguns dos aspectos presentes, como o “fantasma”, os “poltergeists” e a “atmosfera de medo”, vão na contramão de uma proposta impessoal e fotográfica, como havia assinalado Gramsci, e de uma narração com foco nas “camadas mais humildes”, como havia assinalado Moisés.

Analisaremos, mais adiante neste trabalho, exatamente o conto “Un vampiro” com o objetivo de compreendermos como os artifícios fantásticos estão dispostos e quais são os efeitos por eles conferidos, concedendo uma ênfase à *dinâmica* dos personagens no interior da trama. A nossa análise nos permitirá, ainda, evidenciar como Luigi Capuana não pode e não deve ser lido somente à frente de uma poética realista, já que o autor, como já antecipamos e como veremos com maior profundidade, explorou estéticas diversas dessa estilística, o que, por conseguinte, confere à sua carreira literária um grau de versatilidade mais extenso. Antes disso, no entanto, apresentaremos uma breve discussão sobre a teoria da literatura fantástica, a qual nos permitirá investigar com mais cuidado, na terceira seção deste trabalho, a parafernália técnica explorada pelo escritor italiano no seu conto de terror.

COM O REAL E CONTRA O REAL: A ENUNCIÇÃO DESCRITIVA DA LITERATURA FANTÁSTICA E A DINÂMICA DO PERSONAGEM FANTÁSTICO

Não é necessário ter um conhecimento teórico e crítico aprofundado sobre a literatura fantástica para que seja entendido que existe uma relação íntima dessa modalidade com algumas das propriedades que envolvem o estilo *realista* de narração. Quando Tzvetan Todorov (2017) discute sobre a *ambiguidade* nos entornos do conceito em questão, esse elemento é exatamente composto por aquilo que há de *natural* e de *sobrenatural*, de *real* e de *ilusório*: “[...] é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a *hesitar* entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados” (TODOROV, 2017, p. 38-39, grifo nosso).

O crítico vai mais além e afirma que, diferentemente de discussões segundo ele indignas de atenção, “não é possível definir o fantástico como oposto à reprodução fiel da realidade, ao naturalismo” (TODOROV, 2017, p. 42). Diante de uma premissa semelhante, David Roas infere que “[a] transgressão que define o fantástico só pode ser produzida em narrativas ambientadas em nosso mundo, narrativas em que os narradores se esforçam por criar um *espaço* semelhante ao do leitor [...]” (2014, p. 42, grifo nosso). Um pouco mais adiante no seu mesmo texto, é destacado que

[a] literatura fantástica é aquela que oferece uma temática tendente a pôr dúvida nossa percepção do real. Portanto, para que a ruptura antes descrita se produza é necessário que o texto apresente o *mundo o mais real possível* que sirva de termo de comparação com o fenômeno sobrenatural [...]

O realismo se converte assim em uma *necessidade estrutural* de todo texto fantástico. (ROAS, 2014, p. 51, grifos nossos)

De acordo com esse mesmo ponto de vista, de que deve ser apresentado um mundo o mais real possível, de que existe essa *necessidade estrutural*, o “fantástico, portanto, está inscrito permanentemente na realidade, a um só tempo se apresentando como um atentado contra essa mesma realidade que o circunscreve” (ROAS, 2014, p. 52). Assim como Todorov, a ambiguidade da narrativa fantástica está, pois, igualmente presente nas hipóteses de Roas sobre o estilo em debate, mas é instigante, para as nossas reflexões, o fato de o crítico espanhol aprofundar ainda mais a sua discussão no que consta de *realista* nas obras dessa modalidade:

[...] poderíamos pensar o fantástico como uma espécie de ‘*hiper-realismo*’, uma vez que, além de reproduzir as técnicas dos textos realistas, ele obriga o leitor a confrontar continuamente sua experiência da realidade com a dos personagens: sabemos que um texto é fantástico por sua relação (conflituosa) com a realidade empírica. Porque o objetivo fundamental de toda narrativa fantástica é questionar a possibilidade de um *rompimento* da realidade empírica. (ROAS, 2014, p. 53, grifos nossos)

Roas, explorando um volumoso léxico de palavras que se assemelham ou que derivam do vocábulo “realismo”, compreende “o fantástico como uma espécie de hiper-realismo” graças à soma das duas realidades, a do leitor e a dos personagens. Ele, ademais, nesse mesmo excerto, aproxima o mesmo estilo à ficção realista em termos de certas reproduções técnicas e comenta, mesmo

que mais implicitamente, que existe uma espécie de trajetória teleológica em tais textos, visto que há um caminho a ser trilhado até que, finalmente, seja alcançado o objetivo central desse tipo de narrativa, a *quebra* da realidade empírica. Em suma,

[o] fantástico narra acontecimentos que ultrapassam nosso quadro de referência; é, portanto, a expressão do inominável, o que supõe um deslocamento do discurso racional: o narrador se vê obrigado a combinar de forma insólita *substantivos* e *adjetivos* para intensificar sua capacidade de sugestão. (ROAS, 2014, p. 57, grifos nossos)

Interessa-nos pensar, com base nesses últimos excertos, na maneira como diversos relatos fantásticos, primeiramente, exploram com maestria o quesito *ambientação*. Tendo em vista que em muitos dos casos o sobrenatural e o horror são os principais temas e estilos atrelados a essa modalidade, é justo pensarmos que o *discurso descritivo* terá uma função primordial, pois é ele que configurará importantes efeitos de atmosfera. Em um dos textos mais emblemáticos dessa literatura, por exemplo, n'*A outra volta do parafuso* (1898), de Henry James, notamos a maneira como o léxico, com destaque para os substantivos e para os adjetivos, auxilia na composição de uma atmosfera macabra e ameaçadora. Citemos um breve trecho no qual isso se comprova, quando a protagonista, uma governanta recém-contratada, tem o seu primeiro contato mais intenso com uma *suposta* aparição paranormal na mansão onde trabalha:

[...] seu olhar *fixo* em meu rosto, atravessando a vidraça e a sala, era tão *profundo* e *duro* quanto da vez anterior, porém despreendeu-se de mim

por um momento, durante o qual pude continuar a observá-lo e vê-lo fixar-se sucessivamente em outras coisas. Naquele instante me veio o choque *adicional* da certeza de que não fora por mim que ele viera. Ele viera por outra pessoa. (JAMES, 2011, p. 40, grifos nossos)

Repara-se, aqui, no fato de que a dinâmica da observação⁹, quase como um jogo de esconde-esconde, elabora os efeitos de medo. O léxico explorado no fragmento, que se dirige principalmente às ações de ver e de observar, compõe um cenário intimidador, mas é por meio da adjetivação, principalmente, que esses mesmos efeitos são mais bem sedimentados, quando “profundo e duro”, por exemplo, qualificam o *olhar* ameaçador da criatura sobre a governanta. Esses artifícios estão presentes em toda a novela de James, é por meio de um específico campo lexical escolhido pela narradora-personagem, seja através dos verbos ou dos adjetivos, que pode ser notado o seu choque diante das aparições na mansão onde está situada. Lembramo-nos com isso, a propósito, das reflexões de Gerard Genette, que diz que

a mais sóbria designação dos elementos e circunstâncias de um processo pode já passar por um esboço de descrição: uma frase como ‘A casa é branca com um telhado de ardósia e janelas verdes’ não comporta nenhum traço de narração, enquanto uma frase como ‘O homem aproximou-se da mesa e apanhou uma faca’ contém pelo menos, ao lado dos dois verbos de ação, três

9 As numerosas vezes nas quais as *observações* e os *olhares* aparecem no texto de Henry James vão ao encontro do que Maria Cristina Batalha (2012, p. 488), em seu artigo, destaca em relação às referências dos vocábulos atrelados às aparições fantasmagóricas: “Lembramos aqui que o vocabulário que nos remete às ‘aparições’ faz referência ao sentido da visão: fantasma de *phainô*, ‘eu apareço’; *phantasma*, ‘vision, apparition’; *spectro* deriva de *specere*, ‘olhar, via *spectrum*’”.

substantivos que, por menos qualificados que estejam, podem ser considerados como descritivos somente pelo fato de designarem seres animados ou inanimados; mesmo um verbo pode ser mais ou menos descritivo. (GENETTE, 1972, p. 263)

Os verbos, os substantivos e em especial os adjetivos são, portanto, fundamentais para a confecção de qualificações e de cenas descritivas. Conforme Genette, a *descrição* pode ser formada por cada pedaço da sintaxe dos textos, isto é, cada vocábulo, independentemente da sua classe gramatical e da sua função, é fundamental para a formação da enunciação descritiva. Faz-se oportuno abrigar à nossa discussão o que Todorov, em outra ocasião, afirma: “Existem, por conseguinte, dois tipos de episódios numa narrativa: os que descrevem um estado (de equilíbrio ou de desequilíbrio) e os que descrevem a passagem de um estado a outro” (TODOROV, 2006, p. 139). O mesmo crítico basicamente compreende os verbos como expressões encarregadas de formar uma espécie de transição no interior da trama, enquanto os adjetivos trabalharão como termômetros: “[o]s ‘adjetivos’ narrativos serão pois aqueles predicados que *descrevem* estados de equilíbrio ou de desequilíbrio, os ‘verbos’, aqueles que *descrevem* a passagem de um a outro” (TODOROV, 2006, p. 139, grifos nossos).

Se nas narrativas em geral a descrição indubitavelmente provocará importantes efeitos, no relato fantástico a sua função torna-se também deveras importante. A enunciação descritiva terá ao menos *duas* grandes funções, exatamente atreladas à já citada e comentada ideia de ambiguidade. Como já entendemos com Roas e com Todorov, a técnica realista está presente no fantástico, visto que haverá, primeiramente, uma *ambientação*, pautada por

artifícios de cunho referencial, conduzida por um léxico específico, e será por meio dos elementos descritivos, igualmente, que será realizado, posteriormente, o *movimento da transgressão*, ou da hesitação, característica central do relato fantástico.

Novamente n'A *outra volta do parafuso*, antes de a personagem principal se deparar com as supostas presenças fantasmagóricas, há descrições consideravelmente longas sobre pessoas e principalmente sobre paisagens, num movimento que, em muitos casos conectados a uma proposta de ambientação, vai ao encontro de um dos principais aspectos da poética realista. Citemos uma passagem:

Lembro que me causaram uma impressão muito agradável a fachada larga e límpida, as janelas abertas com cortinas novas e as duas empregadas olhando para fora; lembro-me do gramado e das flores de cores vivas e do ruído das rodas de meu cabriolé sobre o cascalho e do aglomerado de copas de árvores sobre as quais gralhas voavam em círculos e grasnavam no céu dourado. (JAMES, 2011, p. 17-18)

A disposição volumosa de adjetivos que qualificam os substantivos a que se referem compõe com certo detalhamento o ambiente no qual a governanta está inserida. Destacam-se, também, os sentidos aguçados da narradora pelas “cores vivas”, por exemplo, além da dinâmica da natureza, a qual, inclusive, marcada pelos animais e pela vegetação local, mesmo que mais brevemente, auxilia no quesito ambientação, a exemplo do que visualizamos no voar das gralhas e no aglomerado de copas de árvores. Há, nessa cena localizada ainda nos primeiros passos da obra, uma narração perfeitamente natural/realista, tipo que seria retomado em outras situações nos instantes iniciais da novela de James.

Em um dos seus estudos mais emblemáticos, Roland Barthes, no “Efeito de Real” (1968), discorre sobre determinadas operações executadas pelas narrativas modernas do ocidente e se apoia principalmente em dois exemplos, um de Gustave Flaubert e um de Jules Michelet, para desdobrar a sua reflexão. Enquanto analisa uma passagem específica de “Um coração simples” (1877), conto escrito por Flaubert, o teórico reflete sobre uma série de fatores atrelados à produção de um *efeito de real* na ficção. Barthes abre o seu estudo com uma questão, comentando que quando “Flaubert, descrevendo a sala onde se encontra a senhora Aubain, patroa de Felicité, diz-nos que ‘um velho piano suportava, sob um barômetro, um monte piramidal de caixas e cartões’” (1988, p. 158),

é, a rigor, possível ver na notação do piano um índice do padrão burguês da sua proprietária e, na das caixas, um sinal de desordem e como que de desesperança próprias a conotar a atmosfera da casa de Aubain, [mas] nenhuma finalidade parece justificar a referência ao barômetro que não é nem descabido nem significativo e não participa, portanto, da ordem do *notável*. (BARTHES, 1988, p. 159, grifo do autor)

O crítico francês afirma que a “notação insignificante [...] aparenta-se com a descrição, mesmo que o objeto só pareça denotado por uma única palavra” (BARTHES, 1988, p. 159), como é o caso do barômetro. Ele diz, ainda, que “os ‘pormenores inúteis’ parecem pois inevitáveis: toda narrativa, pelos menos toda narrativa ocidental de tipo corrente, possui alguns” (BARTHES, 1988, p. 159). Mais adiante no seu ensaio, o crítico infere que, diferentemente da enunciação narrativa, a *descrição* “não tem qualquer marca preditiva; ‘analógica’, sua estrutura é puramente somatória e não

contém esse trajeto de escolhas e alternativas que dá à narração um desenho de vasto *dispatching*” (BARTHES, 1988, p. 160).

Avançando na sua reflexão, conforme o próprio Barthes, vemos que a “descrição aparece assim como algo ‘próprio’ das linguagens ditas superiores, na medida, aparentemente paradoxal, em que ela não se justifica por nenhuma finalidade de ação ou de comunicação” (1988, p. 160). Após discorrer sobre a *descrição* no período da Antiguidade, que “teve, por muito tempo, uma função estética” (1988, p. 160-161) e o “belo” como propósito, em especial na retórica, ele logo aponta o objetivo do discurso descritivo na era do romance moderno, apoiando-se mais uma vez em Flaubert, mas desta vez em *Madame Bovary* (1856). Barthes diz que, de fato, “a finalidade estética da descrição é ainda fortíssima” (BARTHES, 1988, p. 161), porém, em determinadas situações, “a finalidade estética da descrição flaubertiana é toda mesclada de imperativos ‘realistas’, como se a exatidão do referente, superior ou indiferente a qualquer outra função, ordenasse e justificasse sozinha, aparentemente, descrevê-lo, ou [...] denotá-lo” (1988, p. 162).

Flaubert, como podemos ver, é um autor metonímico nas reflexões barthesianas, pois ele representa uma parte que representa um todo de romances modernos da literatura ocidental. Compreendemos, então, que em vez de determinadas expressões ou vocábulos descritivos terem alguma função “mais direta”, vide o *barômetro* de “Um coração simples”, “o ‘ter-estado-presente’ das coisas é um princípio suficiente da palavra” (1988, p. 163), essa é a significância da insignificância questionada por Barthes na abertura do seu ensaio teórico, é o que o mesmo crítico chama, em suma, de “efeito de real”. Essa expressão pode ser definida, resumidamente

falando, como aquilo que é “produzido no momento em que a própria carência do significado em proveito só do referente torna-se o significante mesmo do realismo” (BARTHES, 1988, p. 164), um tipo de técnica, aliás, “que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade” (BARTHES, 1988, p. 164).

Com base nessa discussão, é possível que encontremos passagens, *n’A outra volta do parafuso*, nas quais há a incidência de vocábulos ou de expressões, no contexto da narrativa, isentas de um valor funcional mais direto, o que provoca exatamente o debatido *efeito de real*. Dentre as várias estratégias narrativas exploradas nas prosas narrativas modernas, o efeito de real, causado por aquilo que Barthes chama de “real concreto”¹⁰, é mais uma ferramenta estilística que, seja na literatura fantástica ou em outras modalidades narrativas, é acolhida pelo narrador com o intuito de construir o estilo referencial.

Naquela cena transcrita anteriormente sobre a chegada da governanta na mansão onde permaneceria até o final da trama, a indicação da “roda do cabriolé” talvez seja um exemplo de “real concreto”, que causa, por sua vez, o efeito de real. Mais importante do que entrar nesse mérito, porém, é entender que a descrição mais ou menos detalhada sobre a chegada da mesma naquele local é composta por técnicas, lideradas pela enunciação descritiva, que desenham a ambientação do espaço narrativo e, de acordo com a literatura fantástica, compõem um marco referencial perfeitamente natural para o leitor.

10 “Os resíduos irredutíveis da análise funcional têm em comum denotarem o que correntemente se chama o ‘real concreto’ (pequenos gestos, atitudes transitórias, objetos insignificantes, palavras redundantes).” (BARTHES, 1988, p. 162)

Depois de conferida uma ambientação realista mais sólida, a *transgressão*, na novela de James, começa a ser formada quando a governanta ignora sinais mais discretos das supostas presenças paranormais, e isso é consolidado de vez quando a mesma personagem se depara com o que julga ser uma *aparição*:

Um homem desconhecido num lugar solitário é um objeto que se permite que inspire medo a uma jovem criada em circunstâncias protegidas; e a figura diante dos meus olhos era – como ficou claro após mais alguns segundos – tão diferente de qualquer outra pessoa por mim conhecida quanto o era da imagem que eu tinha em mente. (JAMES, 2011, p. 32-33)

Os *adjetivos* em destaque no fragmento chamam a atenção para o grau de ameaça. Iniciando o excerto com um discurso mais generalista, em que uma jovem *protegida* pode sentir medo de um homem *desconhecido* em um lugar *solitário*, de imediato a narradora-personagem especifica a situação ao focalizar a figura misteriosa que estava à sua frente, “tão diferente de qualquer outra pessoa”, diferenciação, evidenciada por uma expressão de cunho descritivo, que justamente monta, ainda que ligeiramente naquela altura do parágrafo, uma obscuridade nos entornos da aparição. Em outro pedaço, ela relata que,

[o]lhando para baixo do alto, uma vez reconheci a presença de uma mulher sentada num dos degraus mais baixos de costas para mim, o corpo meio curvado e a cabeça, numa atitude de desespero, nas mãos. Eu mal havia chegado à escada, porém, quando ela desapareceu sem olhar para trás nem me ver. Eu sabia, não obstante, qual o exato rosto terrível que ela teria me mostrado[...]. (JAMES, 2011, p. 79-80)

Nesse último caso, a posição e a postura da mulher misteriosa, “de costas” e com o “corpo meio curvado e a cabeça nas mãos”, aciona imediatamente o receio. É também a enunciação descritiva que, por meio de um relato de uma ação de ocultação, cria os efeitos de medo. A qualificação do substantivo “rosto”, por meio do adjetivo “terrível”, aguça a nossa imaginação e conduz a imagem da mesma moça, não revelada, ao horror. É mais notável ainda a presença do verbo “desaparecer”, responsável por solidificar de vez a atmosfera enigmática da situação, já que, se nos apoiarmos nos preceitos de Genette, de que os verbos podem, sim, ser descritivos, e nos de Todorov, de que o verbo descreve a passagem de um estado a outro, nesse momento específico compreendemos que há aparentemente uma presença fantasmagórica naquela escada, em vez de uma mulher em carne e osso. A utilização do verbo “desapareceu” provoca, especificamente nessa cena, levando em consideração o apoio de todo o contexto da narrativa até então, a transição do natural ao sobrenatural, ou a um possível sobrenatural.

É justamente essa transição que marca, finalmente, a transformação na *dinâmica* da personagem do relato fantástico e conseqüentemente a transformação da dinâmica do texto como um todo. Como Todorov (2017, p. 100) já havia debatido, os primeiros objetivos do fantástico são causar, no espectador, “medo, ou horror, ou simplesmente curiosidade”, sentimentos que são, em muitos dos casos, espelhados do narrador em primeira pessoa no público. Na própria *Introdução à Literatura Fantástica* (1968), o teórico abriga uma série de exemplificações com o intuito de guiar a compreensão do leitor, e são nelas mesmo que observamos como as transições do real para o sobrenatural modificam a dinâmica da

obra. Nesse sentido, para além de um questionamento criado sobre a veracidade ou não dos acontecimentos diegéticos, o próprio comportamento do personagem é completamente transformado, pois a ruptura do natural lhe causa geralmente espanto, no mínimo instiga a sua curiosidade. Independentemente da forma como reage à situação, a figura diante da presença sobrenatural passa a atuar de outra maneira.

A mistura dessas três emoções (o medo, o horror e a curiosidade) atinge a governantad'A *outra volta do parafuso* depois de ela se deparar com a possível aparição fantasmagórica. Esses sentimentos são responsáveis por modificar as movimentações posteriores da narrativa. A princípio, a personagem jura proteger as crianças da mansão, Miles e Flora, esse é o seu objetivo central, embora seja um tanto desafiador para ela: “‘Não estou conseguindo!’; soluçava em desespero; ‘não estou conseguindo salvá-las nem protegê-las! É muito pior que eu sonhava – elas estão perdidas’” (JAMES, 2011, p. 62).

Já após a primeira manifestação mais impactante, ela logo afirma que “estava tão profundamente intrigada quanto abalada” (JAMES, 2011, p. 35), e vimos no seu discurso exclamativo, citado no final do parágrafo antecessor, o quão chocada e desgastada ela se encontra momentos à frente. Conforme continuamos a percorrer o trajeto narrativo, compreendemos a maneira como essa mesma personagem é tomada pelo horror e como ela continua a se sentir perseguida e assombrada pelas entidades misteriosas, sendo a dúvida, não relacionada somente às presenças, mas também sobre o modo como as crianças se relacionam com os fantasmas, um dos aspectos mais relevantes na sua dinâmica.

Existem outras tantas passagens d'A *outra volta do parafuso* sobre as quais poderíamos nos debruçar para detalharmos os nossos debates acerca da parafernália técnica explorada pela literatura fantástica, mas, diferentemente do que veremos na próxima seção, a novela de Henry James não é o nosso foco principal de análise, ela mais nos serviu, aqui, como um apoio central para as discussões teóricas, para que os apontamentos críticos ganhassem mais solidez ao serem colocados em diálogo com a ficção, o seu principal alvo de investigação. Esperamos ter cristalizado nesta parte uma noção que previa em especial três frentes: 1) a ambiguidade da literatura fantástica; 2) a maneira como essa ambiguidade é imposta, diante de um campo lexical realista e de outro responsável por transgredir, por meio do sobrenatural, o primeiro; 3) como a transição de um estado para o outro transforma completamente a dinâmica do personagem dentro da narrativa fantástica. Concentrar-nos-emos, doravante, na investigação de “Un vampiro”, de Luigi Capuana.

UM FINGIDO CASO DE VAMPIRISMO? ENTRE A CRENÇA E A CIÊNCIA EM “UN VAMPIRO”

Já nas primeiras linhas de um dos raros estudos mais aprofundados sobre “Un Vampiro”, Cristina Della Coletta afirma que tantos os “aportes teóricos quanto narrativos de Luigi Capuana sobre a difusão do *verismo* italiano contribuíram parcialmente para o *ofuscamento* do Capuana ‘original e secreto’ dos contos de tema fantástico e do idealizador do singular ensaio *Spiritismo?*”¹¹ (1995, p. 192, grifos nossos). A mesma autora, tendo em mente

11 O trecho original é: “[...] apporti sia teorici che narrativi di Luigi Capuana alla diffusione del verismo italiano hanno parzialmente contribuito all’offuscamento del Capuana ‘originale e segreto’ dei racconti brevi di argomento fantastico e dell’ideatore del singolare saggio *Spiritismo?*”.

que a narrativa fantástica depende das técnicas realistas para o seu desenvolvimento, elege o citado conto capuaniano como *exemplar* para tais investigações e mais à frente sintetiza a sua leitura sobre ele: “Teatralizando a controversa união de técnicas realistas e de elementos fantásticos, ‘Un vampiro’ nos leva a reexaminar os pressupostos ideológicos responsáveis por ter tradicionalmente separado os dois sistemas opostos”¹² (COLETTA, 1995, p. 197).

A mesma estudiosa, no seu trabalho, oferece uma análise bastante detalhada do conto, sem perder de vista esse diálogo entre o real e o fantástico, e ela aponta que o texto em questão “[sacrifica] a interpretação dramática do evento fantástico”, pois “Capuana insistiria mais no projeto, por parte dos personagens, e enfim do narrador, de categorizá-lo e de defini-lo”¹³ (COLETTA, 1995, p. 198). Levando em consideração o papel dos eventos paranormais, sendo eles o impulso para os principais desdobramentos da narrativa e o principal foco da narração, discordamos da premissa da autora. Ainda assim, existem pontos de contato entre o nosso artigo e o de Coletta, a exemplo do que comentamos acerca do ofuscamento das narrativas não vistas de Capuana, ou do equilíbrio entre o discurso realista e fantástico do conto. Enquanto a autora, todavia, pende a sua análise para uma brilhante argumentação acerca das noções de desejo e de uma ideia de existir mais de um tipo de vampirismo, o nosso olhar estará mais direcionado para uma investigação do campo lexical e da dinâmica geral dos personagens centrais.

12 A passagem original é: “Teatralizando la controversa unione di tecniche realiste e di elementi fantastici, ‘Un vampiro’ ci spinge a riesaminare i presupposti ideologici responsabili di aver tradizionalmente separato i due opposti sistemi”.

13 O fragmento original é: “[...] Capuana insisterebbe piuttosto sul progetto, da parte dei personaggi, ed infine del narratore, di categorizzarlo e di definirlo”.

Resumimos, na introdução deste trabalho, a história de “Un vampiro”, conto que tem como elemento central a manifestação *ameaçadora* de um ser sobrenatural. É bem verdade que a tonalidade predominante da narrativa é aquela do *medo*, já que as ações tenebrosas do espírito maligno são o que mais chama a atenção na trama, mas, inicialmente, o texto nos surpreende diante de um tom mais jocoso. Na abertura, acompanhamos uma conversa já iniciada entre dois amigos: “‘Não, não ria!’, exclamou Lelio Giorgi, interrompendo-se”¹⁴ (CAPUANA, 1995, p. 5). E logo na sequência: “‘Como você quer que eu não ria?’, respondeu Mongeri. ‘Eu não acredito em espíritos’”¹⁵ (CAPUANA, 1995, p. 5).

Conforme o diálogo avança, é instalado no interior da narrativa um debate entre esses dois personagens. Ao passo que um deles, Lelio Giorgi, acredita na manifestação sobrenatural justamente por ser, no presente da história, vítima de uma perseguição tenebrosa, o discurso cientificista de Mongeri se opõe o tempo inteiro às palavras do amigo. Este chega a debochar do primeiro, como vimos no parágrafo acima. Em uma parte específica da discussão, lembrando que a obra é pautada exatamente por um conflito entre a crença e a descrença no evento sobrenatural, Mongeri diz:

Fatos?... Você quer dizer alucinações. Significa que está doente e que precisa se curar. A alucinação, sim, é também um fato; mas aquilo que representa não tem efeitos externos a nós, na realidade.

14 O texto original é: “‘No, non ridere!’, esclamò Lelio Giorgi, interrompendosi”. Sabemos da existência de uma tradução brasileira de “Un vampiro”, publicada pela editora Berlendis & Vertecchia em uma antologia de história de vampiros intitulada *Caninos* (2010). Pela razão de investigarmos minuciosamente o campo lexical do conto, porém, optamos por uma tradução própria.

15 A passagem original é: “‘Come vuoi che non rida?’, rispose Mongeri. ‘Eu não acredito em espíritos’”.

É, para me exprimir melhor, uma sensação que vai do interior ao exterior; uma espécie de projeção do nosso organismo. E assim o olho vê aquilo que realmente não vê; o ouvido escuta aquilo que realmente não escuta. Sensações passadas, muitas vezes acumuladas inconscientemente, despertam dentro de nós, organizam-se como acontece nos sonhos. Por quê? De qual maneira? Não sabemos ainda. E sonhamos (é a expressão certa) de olhos abertos. É necessário distinguir. Existem alucinações momentâneas, brevíssimas, que não implicam em nenhum problema orgânico ou psíquico.¹⁶ (CAPUANA, 1995, p. 5)

É notável, nesse fragmento, a presença de uma enunciação expositiva e analítica, que se apoia em uma série de jargões e de argumentações científicas que deixam claro o lado mais *racional* de Mongeri, o qual não acredita, em suma, que o seu amigo está de fato presenciando uma perseguição fantasmagórica, mas que aquilo tudo não passa de “alucinações momentâneas”. Os primeiros passos de “Un vampiro” se configuram justamente através desses discursos praticamente monológicos do personagem em questão, sendo o humor pontualmente acionado, como nos momentos em que Lelio Giorgi tenta se explicar — “Se você deixasse eu falar...”¹⁷ (CAPUANA, 1995, p. 5). —, mas é engolido pelas falas expositivas do seu interlocutor.

16 O fragmento original é: “Fatti?... Allucinazioni vuoi dire. Significa che sei malato e che hai bisogno di curarti. L'allucinazione, sì, é un fatto anch'essa; ma quel che rappresenta non ha riscontro fuori di noi, nella realtà. È, per esprimermi alla meglio, una sensazione che va dall'interno all'esterno; una specie di proiezione del nostro organismo. E così l'occhio vede quel che realmente non vede; l'udito sente quel che realmente non sente. Sensazioni anteriori, accumulate spesso inconsapevolmente, si ridestano dentro di noi, si organizzano come avviene nei sogni. Perché? In che modo? Non lo sappiamo ancora... E sogniamo (è la giusta espressione) a occhi aperti. Bisogna distinguere. Vi sono allucinazioni momentanee, rapidissime che non implicano nessun disordine orgânico o psichico”.

17 O excerto original: “Se tu mi permettessi parlare...”.

Mesmo que saibamos que um desses personagens esteja sendo perseguido por uma entidade *maligna*, independentemente de isso ser uma perseguição puramente psicológica ou não, entendemos que as linhas inaugurais do conto de Capuana são envolvidas por uma atmosfera um pouco menos aterradora, liderada em especial pelo cômico e pelas enunciações científicas e explicativas de Mongeri. Quando finalmente tem a palavra, o que demora consideravelmente para ser estabelecido devido às interrupções seguidas de extensos monólogos, Lelio Giorgi finalmente mergulha no seu passado para traçar a trajetória que o levou àquela sua atual situação delicada.

A vítima da perseguição narra a sua paixão por uma mulher chamada Luisa. Lelio Giorgi comenta sobre como os pais desta foram contra o casamento deles e como a moça, em um primeiro momento, se casou com um outro homem, que morreu seis meses depois do casório e que acabou por abrir uma nova oportunidade para o reencontro de ambos, dado que, de imediato, dois meses depois da morte do indivíduo, a moça escreveu uma carta para o protagonista: “Sou viúva. Eu te amo para sempre. E você?”¹⁸ (CAPUANA, 1995, p. 7). Eles se casam e, muito rapidamente, ela engravida, o que, segundo o seu marido, foi um momento *feliz*: “E por causa disso a vi radiante de alegria, quando ela estava segura de poder me anunciar que um fruto do nosso amor palpitava no seu seio”¹⁹ (CAPUANA, 1995, p. 7).

Diante dos excertos transcritos, acompanhamos o modo harmônico como vive a dupla, ainda que aconteça uma morte no

18 O pedaço original é: “‘Sono vedova. T’amo sempre. E tu?’”.

19 O texto original é: “‘E per ciò la vidi raggiante di gioia, quando ella fu sicura di potermi annunciare che un frutto del nostro amore le palpitava nel seno’”.

meio do caminho, que é simplesmente varrida pelos instantes mais alegres e mais marcantes do casal. As coisas começam a mudar para os apaixonados, assim como a estilística da obra como um todo, quando os primeiros relatos paranormais são cristalizados, configurando os indícios inaugurais de *transgressão*, do natural para o sobrenatural.

Após aquela fala de Luisa, de que ela estava feliz pela gravidez, Lelio diz: “Ouvi um *grande golpe na porta*, como se alguém tivesse batido forte com o punho. Assustamo-nos. Eu corri para ver, suspeitando de um descuido da camareira ou de um funcionário; no quarto ao lado não tinha ninguém”²⁰ (CAPUANA, 1995, p. 7, grifos nossos). O próprio personagem, em seguida, tenta dar uma explicação racional para o caso, entendendo já como reagiria o amigo para quem conta a história no presente da trama: “Parecerá para você um soco, algum estrondo talvez produzido na madeira da porta por causa do calor da estação”²¹ (CAPUANA, 1995, p. 7). Ele mesmo, a propósito, buscava explicara situação racionalmente à própria Luisa, visto que esta se encontrava bastante apavorada frente ao ocorrido: “Dei tais explicações devido à grandíssima perturbação de Luisa, mas eu não estava convencido”²² (CAPUANA, 1995, p. 7). Depois do parto, após alguns meses, Lelio relata:

[...] eu percebi que daquele sentimento de medo, na verdade de terror, ela havia se recuperado.

20 O trecho original é: “Si udì un gran colpo all’uscio, quasi qualcuno vi avesse picchiato forte col pugno. Trasalimmo. Io corsi a vedere, sospettando una sbadataggine della cameriera o di un servitore; nella stanza allato non c’era nessuno”.

21 O excerto original é: “Vi sarà parso colpo di pugno qualche schianto forse prodotto nel legno dell’uscio dal calore della stagione”.

22 O fragmento original é: “Diedi tale spiegazione, visto il turbamento grandissimo di Luisa; ma non ne ero convinto”.

À noite, de repente, ela se agarrava a mim, gelada, trêmula. 'O que foi? Se sente mal?', lhe perguntava ansioso. 'Tenho medo... Você não ouviu?'. 'Não'. 'Não ouve?...', ela insistiu na noite seguinte. 'Não'. Mas naquela vez ouvi um som fraco de passos pelo quarto, acima e abaixo, em torno da cama; dizia que não para não a aterrorizar ainda mais. Levantava a cabeça, olhava... 'Deve ter entrado algum rato no quarto...'. 'Tenho medo!... Tenho medo!'. Por várias noites, antes da meia-noite, sempre aquele barulho, aquele inexplicável ir e vir, abaixo e acima, de pessoa invisível ao redor da cama. Já esperávamos por isso.²³ (CAPUANA, 1995, p. 7-8)

Neste fragmento, novamente são manifestadas as ações de um suposto caso sobrenatural, de uma "pessoa invisível" que, pelos sons fracos dos seus passos, aterroriza ambos os personagens, sobretudo Luisa. Mais uma vez eles são assombrados por barulhos, seja por aquela pancada mais forte, porém mais breve, que eles ouviram na porta, seja pelos ruídos mais brandos em termos de sonoridade, mas mais contínuos. Ambas as ocorrências, inclusive, vão ao encontro daquilo que, mais ou menos um século depois, Alfred Hitchcock designaria como *terror* e como *suspense*:

Para qualquer um que já tenha vivenciado ataques de ambas as bombas [a bomba voadora e a V-2], a distinção é clara. A bomba voadora fazia o barulho

23 A passagem original é: "[...] mi accorsi che quel senso di paura, anzi di terrore, l'aveva ripresa. La notte, tutt'a un tratto, ella si avvinghiava a me, diaccia, tremante. 'Che cosa hai? Ti senti male?' le domandavo ansioso. 'Ho paura... Non hai udito?'. 'No'. 'Non odi?...' insistette la sera appresso. 'No'. Invece quella volta udivo un fioco suono di passi per la stanza, su e giù, attorno al letto; dicevo di no per non atterrirla di più. Levavo il capo, guardavo... 'Dev'essere entrato qualche topo in camera...'. 'Ho paura!... Ho paura!'. Per parecchie notti, ad ora fissa prima della mezzanotte, sempre quello scalpiccio, quell'inesplicabile andare e venire, su e giù, di persona invisibile, attorno al letto. Lo attendevamo".

de um motor de popa, e o ruído no ar acima da gente servia como aviso de sua chegada iminente. Quando o motor parava, a bomba começava a cair e muito em breve explodiria. Os momentos entre o instante em que o motor começava a ser ouvido e sua explosão final eram momentos de *suspense*. A V-2, por sua vez, não fazia barulho até o momento da explosão. Qualquer um que tenha ouvido uma V-2 explodir e continuou vivo experimentou o *terror*. (HITCHCOCK, 1998, p. 146, grifos nossos)

Resumidamente falando, “o terror é induzido pela surpresa; o suspense, pelo aviso prévio” (HITCHCOCK, 1998, p. 147). No conto em análise, em relação ao comportamento dos personagens apossados pelo espírito maligno, notamos que, primeiramente, eles são surpreendidos pela forte batida na porta, quando é cristalizado o *terror*, ao passo que, na segunda manifestação do possível fantasma, eles são torturados pelo andar do mesmo pelo quarto onde estão situados, momento em que, baseados nas falas de Hitchcock, é concretizado o que chamamos de *suspense*. Luigi Capuana explora esses dois tipos de efeito, ambos bastante presentes nas narrativas de medo, e ainda que, é claro, não estejamos analisando uma obra cinematográfica, percebe-se como a autoridade enunciativa, no caso Lelio Giorgi, utiliza alguns verbos, na sua fala, que se ligam perfeitamente às noções de terror e de suspense: ele respectivamente utiliza o verbo “nos assustamos” [*trasalimmo*] na primeira aparição da criatura e o verbo “esperávamos” [*attendevamo*] na segunda aparição.

Observamos, até o momento analisado de “Un vampiro”, que a narrativa não deixa claro se a manifestação tenebrosa é mesmo real ou se é uma mera ilusão de Lelio e da sua esposa Luisa, o que

justamente situa o texto em questão no campo do *fantástico*, que, conforme Todorov “se fundamenta essencialmente numa *hesitação* do leitor – um leitor que se identifica com a personagem principal – quanto à natureza de um acontecimento estranho” (2017, p. 166, grifo nosso). Tendo em mente que na maior parte dos casos, segundo o mesmo teórico, “[o] fantástico ocorre nesta incerteza” (TODOROV, 2017, p. 31), percebemos que Lelio revela apenas aos poucos os ocorridos, alimentando, por conseguinte, a atmosfera de mistério através dessa suspensão, sendo tais revelações combatidas com constância por Mongeri, mediante suas vias racionais, o que justamente *reforça* as incertezas.

Para além, portanto, de causar alguns efeitos de humor e de provocar certo suspense por impedir o desenvolvimento da história do amigo, Mongeri, como vimos, ainda possui uma função fundamental no interior da narrativa, a de provocar ou reforçar a hesitação sobre aquele caso. Quando Luisa passa a desconfiar de que o espírito maligno que os persegue é o fantasma do ex-marido, que havia morrido um pouco antes do seu casamento com Lelio, Mongeri intervém com a suas hipóteses:

‘Desculpa’, o interrompeu Mongeri, ‘não te digo isso para colocar problemas entre você e a sua esposa, mas eu não me casaria com uma viúva por todo o ouro do mundo! Alguma coisa permanece sempre do marido morto, apesar de tudo, na viúva. Sim. ‘É ele! É ele!’. Ainda não é, como acredita a sua esposa, a alma do defunto. É aquele *ele*, ou seja, são aquelas sensações, aquelas impressões de *ele* permanecer inapagável na sua carne. Estamos em plena fisiologia’. (CAPUANA, 1995, p. 8)²⁴

24 O fragmento original é: “‘Scusa’ lo interrompeu Mongeri “non te lo dico per metter male tra tua moglie e te, ma io non sposerei una vedova per tutto l’oro del mondo!

A intervenção do personagem, sob uma enunciação de base cientificista, em que ele chega a relacionar as questões da viúva à fisiologia, é mais um instante de *hesitação* no interior da narrativa, pois ainda não sabemos mesmo se os fenômenos vivenciados pelo casal são ilusão ou realidade. Há um conflito brutal entre as duas premissas, posto que os argumentos racionalistas de Mongeri são fortes e volumosos, mas a narrativa de Lelio é tenebrosa e bem estruturada, posto que ela cresce pouco a pouco em termos de tensão, como já apontamos. Estamos, no final das contas, diante de uma espécie de um *embate retórico*, dado que ambos os lados tentam defender a sua premissa e convencer um ao outro, cada um ao seu modo e estilo.

Se antes, então, falamos da crescente apreensão no interior da narração de Lelio, cada vez mais as manifestações sobrenaturais vão ascendendo em termos de horror. Foi relatado primeiramente o estrondo da batida na porta e em seguida foram evidenciados os passos na noite. Mais adiante, é descrita a seguinte situação:

Acontecia que ouvíamos o *mesmo* barulho dos passos, na *mesma* direção, ora lento, ora acelerado; o *mesmo* choque na cabeceira da cama, o *mesmo* rasgo nas cobertas e na *mesmissima* circunstância, isto é, quando eu tentava, com um carinho, com um beijo, acalmar o seu terror, de impedi-la de gritar ‘É ele! É ele’, é como se aquele beijo, aquele carinho, provocassem o desdém da pessoa invisível. Depois, numa noite, Luisa, se agarrando ao meu pescoço, encostando os lábios na minha orelha, com um tom de voz que me assustou, me

Qualcosa permane sempre del marito morto, a dispetto di tutto, nella vedova. Sì. “È lui! È lui!”. Non già, come crede tua moglie, l’anima del defunto. È quel *lui*, cioè sono quelle sensazioni, quelle impressioni di *lui* rimaste incancellabili nelle sue carni. Siamo in piena fisiologia”.

sussurrou: ‘Falou!’, ‘O que disse?’, ‘Não ouvi bem... Ouve? Ele disse: Você é minha!’. E como eu também a segurava mais fortemente no meu peito, senti que os braços de Luisa estavam sendo puxados para trás, violentamente, por duas mãos *poderosas* [...].²⁵ (CAPUANA, 1995, p. 8, grifos nossos)

Temos aqui mais um relato atrelado à perturbação do casal em relação à assombração, e isso é manifestado em especial por meio do pronome demonstrativo “mesmo”, repetido algumas vezes, em diferentes formas, no excerto. O que há de mais relevante, entretanto, são justamente as ações mais violentas do fantasma, que parecem responder às carícias de Lelio sobre Luisa, uma resposta que é veiculada verbalmente (“És minha!”) e de maneira física, visto que a mulher tem os seus braços puxados “violentamente”, e sobre esse último caso nos chama a atenção principalmente o adjetivo “poderosas”. A qualificação em destaque, referente à palavra “mãos”, realça a força e a fúria daquela figura misteriosa, o que consequentemente evoca alguns importantes efeitos de medo no interior da trama, pois o fantasma se consolida de vez como ameaça e exhibe o seu poder.

Logo nas linhas seguintes, outra manifestação é relatada por Lelio, e, seguindo o estilo *crescente* do conto, de maneira ainda mais violenta:

25 O trecho original é: “Risultava che avevamo sentito l’identico rumore di passi, nella stessa direzione, ora lento, ora accelerato; la stessa scossa alla spalliera del letto, lo stesso strappo alle coperte e nella stessissima circostanza, cioè quando io tentavo, con una carezza, con un bacio, di calmare il suo terrore, d’impedirle di gridare: ‘È lui! È lui!’ quasi quel bacio, quella carezza provocassero lo sdegno della persona invisibile. Poi, una notte, Luisa, aggrappandosi al collo, accostando le labbra al mio orecchio, con un suono di voce che mi fece trasalire, mi sussurrò: ‘Ha parlato!’, ‘Che dice?’, ‘Non ho sentito bene... Odi? Ha detto: Sei mia!’. E siccome anch’io la stringevo più fortemente al petto, sentii che le braccia di Luisa venivano tratte indietro, violentemente, da due mani poderose [...]”.

Mas eu senti também um obstáculo, de uma pessoa que se colocava entre mim e ela, de uma pessoa que queria impedir, a qualquer custo, o contato entre mim e ela... Eu vi a minha esposa ser jogada para trás com um empurrão... Já que Luisa queria estar em pé, por causa do menino que dormia no berço ao lado da cama, agora ouvíamos rangerem os ferros sobre os quais o berço estava suspenso e víamos o berço balançar, sacudir, e as cobertas voarem pelo quarto, jogadas ao ar caoticamente. Isso não era alucinação. Eu as recolhia; Luisa, trêmula, as recolocava no lugar; mas, dali a pouco, tudo voava pelos ares de novo, e o menino, acordado pelo choque, chorava.²⁶ (CAPUANA, 1995, p. 8)

Para além de serem alçados em termos de violência gradualmente, com o passar das páginas observamos que os relatos tenebrosos se tornam menos espaçados, ou seja, estão cada vez mais concentrados dentro do conto, são cada vez mais volumosos, são eles que, agora, engolem os discursos de Mongeri, mais silencioso nesta altura do texto. Luisa, em determinado pedaço da trama, de tão estressada que está para com a situação, chega até mesmo a conversar com o espírito maligno:

Ela falava *com ele* e, das suas respostas, eu entendia o que *ele* a dizia. ‘Que culpa tenho eu se você está morto? Oh! não, não!... Como pode pensar nisso? Eu te envenenei?... Para me livrar de você?...

26 O excerto original é: “Ma ho sentito l’ostacolo anche io, di persona che si frapponeva tra me e lei, di persona che voleva impedire, a ogni costo, il contatto tra me e lei... Ho visto mia moglie rigettata indietro con una spinta... Giacché Luisa voleva stare in piedi, per via del bambino che dormiva nella culla accanto al letto, ora che sentivamo scricchiolare i ferri a cui la culla era sospesa e vedevamo la culla dondolare, traballare e le copertine volare via per la camera, buttate per aria malamente... Non era allucinazione questa. Le raccoglievo; Luisa, tremante, le rimetteva al posto; ma di lì a poco esse volavano per aria di nuovo, e il bambino, destato dalla scossa, piangeva”.

É uma infâmia! E qual é a culpa do menino? Você sofre? Vou rezar por você, vou às missas... Você não quer missas?... Me quer?... Mas por quê? Você está morto!....²⁷ (CAPUANA, 1995, p. 8-9, grifos do autor)

A tonalidade impressa nas falas de Luisa já não é aquela mais suave de outrora, elas vão ao encontro do estilo crescentemente mais agressivo da narrativa, evidenciado em especial pelas manifestações poderosas e violentas do espírito maligno. A violência na fala da personagem é marcada pelos seus questionamentos e pelas suas exclamações, com destaque para “Você está morto!”, palavras que podem ser interpretadas como uma espécie de *enfrentamento* naquela situação. A dinâmica de Luisa é marcada pela transição do seu sentimento de medo à sua ação de enfrentamento, desencadeada nitidamente pelo seu esgotamento frente àquele cenário e pela necessidade de defender a sua prole.

Lelio diz que “não tinha ouvido nada, mas entendia muito bem que Luisa não estava maluca, não delirava”²⁸ (CAPUANA, 1995, p. 9), e quando a dupla chama um padre para benzer a casa, tipo de figura que se tornaria quase que uma regra canônica nas narrativas desse estilo, sobretudo em terreno cinematográfico, a água benta é ineficaz. Diante disso, o racional Mongeri, que parece ter um argumento para todas as ocasiões narradas pelo amigo, responde novamente com base na ciência:

27 A passagem original é: “Parlava con *colui* e, dalle sue risposte, capivo quel che *colui* le diceva. ‘Che colpa ho io, se tu sei morto? Oh! no, no!... Come puoi pensarlo? Avvelenarti io?... Per sbarazzarmi di te?... È un’infamia! E il bambino che colpa ha? Soffri? Pregherò per te farò dire delle messe... Non vuoi messe?... Me, vuoi?... Ma come mai? Sei morto!...’”.

28 O trecho original é: “[...] non avevo udito niente, ma capivo benissimo che Luisa non era pazza, non delirava...”.

A ciência também recorre às vezes a meios similares nas doenças mentais. Temos o caso daquele tal que acreditava que lhe fosse alongado enormemente o nariz. O médico finge que faz nele uma operação, com toda a parafernália de instrumentos, de ligação de veias, de ataduras... e o doente se cura.²⁹ (CAPUANA, 1995, p. 9)

No último dos relatos, finalmente, observamos mais uma vez os ataques sinistros da entidade obscura subir mais um degrau em termos de violência, e ao final do fragmento, surpreendentemente, Lelio convida o seu amigo para que ele veja com os próprios olhos o drama tenebroso, isto é, o cientista vai ao espaço tomado por uma possível manifestação para observar e confirmar ou não as suas hipóteses, o que cria expectativas (e as expectativas são um dos principais alimentos de qualquer suspense) por uma resposta:

Eu tremia diante do espetáculo dela, que segurava desoladamente os braços no berço, enquanto ele – dizia-me Luisa –, inclinado sobre o menino adormecido, fazia coisas *terríveis*, boca a boca, como se dele sugasse a vida, o sangue... São três noites em sequência que a operação *nefasta* se repete, e o menino, o meu querido *filhinho*... não pode ser mais reconhecido. Branco, e era tão rosado! como se realmente ele tivesse sugado o seu sangue; foi deteriorado de modo incrível, somente em três noites! Isso é imaginação? É imaginação? Venha ver!³⁰ (CAPUANA, 1995, p. 9, grifos nossos)

29 O pedaço original é: “Anche la scienza ricorre talvolta a mezzi simili nelle malattie nervose. Abbiamo il caso di quel tale che credeva gli si fosse allungato enormemente il naso. Il medico finse di fargli l’operazione, con tutto l’apparato di strumenti, di legatura di vene, di fasciature... e il malato guarì”.

30 O fragmento original é: “Io tremavo allo spettacolo di lei che tendeva desolatamente le braccia verso la culla, mentre colui - me lo diceva Luisa - chinato sul bambino dormente, faceva qualcosa di terribile, bocca con bocca, come se gli succhiasse la vita, il sangue... Sono tre notti di seguito che la nefanda operazione si ripete e il bambino, il caro

Assim como Luisa, o marido desta exprime o esgotamento na tonalidade da sua fala. Nota-se, em primeiro lugar, a adjetivação explorada por ele (“terríveis”; “nefasta”) para expressar o seu pavor diante desse cenário, mas é possível também enfatizar o diminutivo “filhinho”, que confere um sentimento de pena e de pânico por causa da transformação negativa da criança, além das interrogações e das exclamações. Uma enunciação mais agressiva é executada à luz de uma série de diferentes estratégias linguísticas, seguindo com maestria o poder violento das investidas fantasmagóricas e vampirescas da criatura maligna. Tudo isso é resumido em uma fala do próprio protagonista:

Não vivemos mais, meu amigo. São meses e meses que suportamos essa perturbação, sem contar nada a ninguém pelo medo de as pessoas que se dizem sem escrúpulos rirem de nós... Você é o primeiro a quem eu tive a coragem de me confessar por causa do desespero, para pedir um conselho, uma fuga...³¹ (CAPUANA, 1995, p. 10)

Mongeri, então, como um bom cientista, vai finalmente até o local para investigar, momento em que nos situamos no clímax do conto, e ele, sempre tão racional, sugere uma solução que vai *de encontro* à sua linha de raciocínio recorrente: “Mandem cremar o cadáver. É um teste que me interessa para além de amigo, mas como um cientista. À esposa, embora não seja mais viúva, será concedido

figliuolo... non si riconosce più. Bianco, da roseo che era! come se realmente colui gli abbia aspirato il sangue; deperito in modo incredibile, in tre sole notti! È immaginazione questa? È immaginazione? Vieni a vederlo”.

31 O texto original é: “Non viviamo più, amico mio. Sono mesi e mesi che sopportiamo questo tormento, senza farne parola a nessuno per timore di far ridere di noi le persone che si dicono spregiudicate... Tu sei il primo a cui ho avuto il coraggio di farne la confidenza per disperazione, per invocare un consiglio, uno scampo”.

facilmente; vou te ajudar nas práticas exigidas pelas autoridades”³² (CAPUANA, 1995, p. 10). A solução buscada por Mongeri, ainda que bem demarcada por ele mesmo como um interesse de um cientista, é no mínimo uma surpresa para nós leitores, e é interessante notar que isso marca, no conto, o primeiro momento no qual esse personagem começa a mudar de opinião.

Por mais que ao amigo o cientista mantenha na sua fala a desconfiança dos eventos presenciados, o narrador, que passa a estar mais presente explicitamente apenas nos momentos finais do texto,³³ nos informa:

Mongeri saiu com a convicção de que a sua presença teria impedido a manifestação do fenômeno. Pensava: ‘Acontece quase sempre assim. As forças desconhecidas são neutralizadas por forças indiferentes, estranhas. Acontece quase sempre assim. Como? Por quê? Um dia certamente saberemos. Precisamos, porém, observar, estudar’.³⁴ (CAPUANA, 1995, p. 11)

A sua fala não deixa dúvidas de que ele elabora os seus pensamentos tal qual um cientista, ele tem mesmo como objetivo

32 O escrito original é: “Fate cremare il cadavere. È una prova che m’interessa, oltre che come amico, come scienziato. Alla moglie, quantunque non più vedova, sarà facilmente concesso; ti aiuterò nelle pratiche occorrenti presso le autorità”.

33 Até a cena em questão, o narrador-observador aparecia mais explicitamente somente nos verbos *dicendi*, isto é, praticamente dentro das falas dos personagens. Coletta (1995, p. 199) chama a atenção para isso no seu artigo, quando diz que “[o] espaço do *discurso* no presente [da narrativa] é agora domínio de um narrador que é, segundo a convenção realista da impessoalidade, certamente pouco evidente”. Essa estratégia, seja dito de passagem, é comumente encontrada em narrativas *veristas*, como em *Mastro Don Gesualdo* (1888), de Giovanni Verga, um dos romances mais emblemáticos dessa corrente estética.

34 O trecho original é: “Il Mongeri era andato con la convinzione che la sua presenza avrebbe impedito la manifestazione del fenomeno. Pensava: ‘Accade quasi sempre così. Queste forze ignote vengono neutralizzate da forze indifferenti, estranee. Accade quasi sempre così. Come? Perché? Un giorno certamente lo sapremo. Intanto bisogna osservare, studiare”.

observar e estudar o fenômeno, mas, ao mesmo tempo, os seus questionamentos e principalmente a sua afirmação de que quase sempre “as forças desconhecidas são neutralizadas por forças indiferentes, estranhas” soam como uma ligeira confissão sua, revelada pela onisciência do narrador, frente às manifestações paranormais. Em uma das situações que presencia, o narrador, focado nas reações do cientista, relata que “os olhos de Mongeri eram involuntariamente fixados, o berço balançava e saltitava”³⁵ (CAPUANA, 1995, p. 11). Um pouco mais à frente no conto, deixando cada vez mais evidente a transformação do ponto de vista desse mesmo personagem, Mongeri se mostra impactado quando presencia um momento específico. Após Luisa gritar com o fantasma, “Para com isso! Te ordeno!”³⁶ (CAPUANA, 1995, p. 12), o narrador relata: “Ela tinha colocado na expressão uma tal força de vontade que o mandamento deveria se impor à exaltação nervosa da senhora, superá-lo – ele pensava. A sarcástica e longa risada que respondeu subitamente àquele “*te ordeno*” o chocou, o fez titubear um instante”³⁷ (CAPUANA, 1995, p. 12, grifo do autor).

Essa risada, debochando do sofrimento de uma mulher assustada e esgotada, é um ato tão cruel e tão macabro que atinge até mesmo o cientificista Mongeri, que, como é relatado, *titubeia*. No ápice dessa manifestação, vemos que “[o] menino gemia, gemia, se debatendo sobre a opressão de alguma coisa que parecia intervir

35 O pedaço original é: “[...] gli occhi di Mongeri si erano involontariamente fissati, la culla si dondolava e sobbalzava”.

36 A passagem original é: “Finiscila! Te l’ordino!”.

37 O escrito original é: “Aveva messo nell’espressione tale sforzo di volontà che il comando avrebbe dovuto imporsi all’esaltamento nervoso della signora, superarlo - egli pensava -. La sardonica e lunga risata che rispose subito a quel *te l’ordino*, lo scosse, lo fece titubare un istante”.

sobre a sua boca e o impedisse de gritar”³⁸ (CAPUANA, 1995, p. 12). Depois desse ataque, finalmente, não aconteceu mais outro, e

[d]e manhã, indo embora, Mongeri não pensava apenas que os cientistas estão errados de não quererem estudar de perto casos que coincidem com as superstições populares, mas voltava a repetir mentalmente aquilo que havia dito dois dias atrás ao seu amigo: *não me casaria com uma viúva nem por todo o ouro do mundo*. (CAPUANA, 1995, p. 13, grifos do autor)³⁹

O personagem antes inclinado ao mais puro racionalismo não muda o seu comportamento cientificista, mas parece mudar o seu ponto de vista, pensa que os cientistas estão errados e que devem estudar esses casos de crença popular. Mais importante do que isso, ele *repete* mentalmente — é fundamental para os rumos do conto a onisciência da autoridade narrativa — que não se casaria com uma viúva de forma alguma, deixando nas entrelinhas, conforme a fala em discurso indireto do narrador, que sente certo medo, digamos assim, de se arriscar nesse tipo de situação. Diferentemente do que pensava sobre as questões fisiológicas que expôs anteriormente, quando disse pela primeira vez que não se casaria com uma viúva, desta vez parece que o temor é originado por causa das manifestações fantasmáticas. Na sequência dessa situação, o próprio narrador, em tom crítico, o alfineta:

[...] Mongeri, contudo, não soube se mostrar inteiramente sincero. Não disse: ‘Os fatos

38 O fragmento original é: “Il bambino gemeva, gemeva, dibattendosi sotto l’oppressione di qualcosa che sembrava aggravargli sulla bocca e gli impedisse di gridare”.

39 A passagem original é: “La mattina, andando via, Mongeri non pensava soltanto che gli scienziati hanno torto di non voler studiare da vicino casi che coincidono con le superstizioni popolari, ma tornava a ripetersi mentalmente quel che aveva detto due giorni avanti ai suo amico: *Non sposerei una vedova per tutto l’oro del mondo*”.

são estes, e isso é o resultado do remédio; a pretensa superstição popular tem tido razão sobre as negações da ciência; o Vampiro *morreu completamente* logo depois do seu corpo ser cremado'. Não. Ele colocou tantos 'ses', tantos 'poréns' na narração das mínimas circunstâncias, mostrou tanta *alucinação*, tanta *sugestão*, tanta *indução nervosa* no seu raciocínio científico, para confirmar aquilo que havia confessado em outra ocasião, isto é: que a inteligência também é uma questão de hábito e que mudar de opinião iria irritá-lo.⁴⁰ (CAPUANA, 1995, p. 13, grifos do autor)

No último parágrafo, o narrador consolida o seu tom de reprovação contra o cientista, destacando-o, pela sua incoerência e pelas suas contradições, como um sujeito orgulhoso, e revelando, pela fala de Mongeri que é exposta neste último parágrafo do conto, a mudança de opinião do personagem. É concretizada uma situação mais bem-humorada diante da resposta do mesmo e é executado, por conseguinte, um final cíclico em termos de estilo, já que o cômico, visto na abertura do conto, é retomado:

O mais curioso é que ele não se mostrou tão coerente como homem. Ele que proclamava que 'não se casaria com uma viúva nem por todo o ouro do mundo', casou-se com uma por muito menos, por sessenta mil libras de dote! Lelio Giorgi ingenuamente lhe disse: 'Mas como?... Tu!...'; ele respondeu: 'Nesse momento não existem juntos

40 O excerto original é: "[...] il Mongeri però non ha saputo mostrarsi interamente sincero. Non ha detto: 'I fatti sono questi, e questo il risultato del rimedio: la pretesa superstizione popolare ha avuto ragione su le negazioni della scienza: il Vampiro è morto completamente appena il suo corpo venne cremato'. No. Egli ha messo tanti se, tanti ma nella narrazione delle minime circostanze, ha sfoggiato tanta *allucinazione*, tanta *suggestione*, tanta *induzione nervosa* nel suo ragionamento scientifico, da confermare quel che aveva confessato l'altra volta, cioè: che anche la intelligenza è affare d'abitudine e che il mutar di parere lo avrebbe seccato".

nem mesmo dois átomos do corpo do primeiro marido. Morreu faz seis anos', sem se dar conta de que, falando assim, contradizia o autor do trabalho científico *Um fingido caso de Vampirismo*, ou seja, ele mesmo.⁴¹ (CAPUANA, 1995, p. 13)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não restam dúvidas sobre o fato de que “Un vampiro”, embora centralizado pela enunciação do terror, vai além de uma simples e pura narrativa de medo, já que, como enfatizamos ao longo da nossa análise, um intenso debate (uma espécie de embate retórico) entre crença e descrença sobre os fenômenos naturais atravessa o texto como um todo, além de haver certos excertos nos quais uma enunciação mais bem-humorada é executada. Essa estilística versátil da obra é somente uma pequena amostra do que pode ser encontrado na vasta bibliografia de Capuana. Este decerto “defendia um narrador *scienziato-dimezzato*, ou seja, um cientista partido ao meio, meio cientista meio escritor” (GASPARI, 2007, p. 323-324), mas entendemos que sintetizar as letras capuanianas com esse tipo de classificação é uma prática reducionista por parte da crítica literária.

Capuana, ao contrário, para além de um mestre realista, escreveu textos diversos, dentre contos e romances, e com estilos completamente diferentes, como já foi apontado. Mas, muitas vezes, as obras-primas de um escritor ofuscam uma parte da sua

41 A passagem original é: “Il più curioso è che non si è mostrato più coerente come uomo. Egli che proclamava: ‘Non sposerei una vedova per tutto l’oro del mondo’ ne ha poi sposata una per molto meno, per sessantamila lire di dote! E a Lelio Giorgi che ingenuamente gli disse: ‘Ma come?... Tu!...’, rispose: ‘A quest’ora non esistono insieme neppure due atomi del corpo del primo marito. È morto da sei anni!’, senza accorgersi che, parlando così, contraddiceva l’autore della memoria scientifica *Un preteso caso di Vampirismo*, cioè se stesso”.

bibliografia, e esse foi justamente o destino dos textos fantásticos e de outros estilos trabalhados pelo mesmo autor. Algo de semelhante, aliás, sucedeu com Giovanni Verga, visto que a sua fase antecessora ao *verismo* foi simplesmente esquecida após a publicação de *capolavori* como *Os Malavoglia* e *Mastro Don Gesualdo*. Fusaro⁴² (2013, p. 1), com sensatez, resume o que representa, na verdade, a literatura capuaniana:

De fato, o seu *corpus* constitui um caldeirão de experimentações literárias, em grande parte ligadas ao fascínio testado nos conflitos das disciplinas científicas – física, química, biologia, fisiologia, anatomia, medicina, etc. –, com uma particular predileção para a medicina, para a psicologia e para aquelas que então lhe pareciam as ciências do futuro: aquelas ocultas (teosofia, magnetismo, espiritualismo). (FUSARO, 2013, p. 1)

Ainda que timidamente, somente nos últimos tempos é que alguns estudos mais concentrados em um Capuana para além do *verismo* têm sido publicados na Itália (no Brasil parece não existir ainda); Coletta (1995) e Fusaro (2013), citados neste trabalho, são alguns dos melhores exemplos. A pequena quantidade de estudos de um Capuana não *verista* é surpreendente se levarmos em consideração o grande número de contos de sua autoria que escapam de uma catalogação realista/*verista*.

“Un vampiro”, um texto fantástico sob a pena de um mestre realista, é apenas uma pequena amostra do que pode ser oferecido

42 O texto original é: “Infatti il suo corpus costituisce un crogiolo di sperimentazioni letterarie, in gran parte legate al fascino provato nei confronti delle discipline scientifiche – fisica, chimica, biologia, fisiologia, anatomia, medicina, ecc. –, con una particolare predilezione per la medicina, la psicologia e quelle che allora gli apparivano come le scienze dell’avenire: quelle occulte (teosofia, magnetismo, spiritismo)”.

pelo talentoso autor siciliano, um experimentador das narrativas literárias. Tal qual observamos com a dinâmica do personagem Mongeri, que distribui hipóteses sobre o caso que vivencia e que se aproxima do mesmo para estudá-lo mais de perto, com mais cuidado e com mais detalhes, é importante não nos limitarmos exclusivamente àquilo que é mais superficialmente apontado pela fortuna crítica de Luigi Capuana, já que precisamos escavar o que existe de mais profundo e oculto na sua bibliografia. É apenas diante dessa prática que expandiremos as nossas premissas acerca do escritor e traremos luz à sua própria obra, a nosso ver ainda mal iluminada em âmbito mundial. No momento da nossa análise, somente é necessário termos cautela para que não sejamos orgulhosos e covardes como foi Mongeri nas suas avaliações posteriores.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Ana Paula Freitas de. Giovanni Verga e a Construção do Verismo. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 15, n. 14, p. 46-65, 2010.
- BARTHES, Roland. O Efeito de Real. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Editora Brasiliense, p. 158-165, 1988.
- BATALHA, Maria Cristina. Literatura Fantástica: algumas considerações teóricas. *R. Let. & Let.* Uberlândia-MG: UFU, v. 28, n. 2, p. 481-504 jul./dez., 2012.
- CAPUANA, Luigi. *Verga e D'Annunzio*. Bologna: Cappelli, 1972.
- CAPUANA, Luigi. Il dottor cymbalus. In: CAPUANA, Luigi. *Racconti di Luigi Capuana*. Roma: Salerno editrice, p. 102-110, 1974.
- CAPUANA, Luigi. Profili di donne. In: CAPUANA, Luigi. *Racconti di Luigi Capuana*. Roma: Salerno editrice, p. 3-74, 1974.
- CAPUANA, Luigi. *Giacinta*. Roma: Editori Riunite, 1980.
- CAPUANA, Luigi. Un vampiro. In: CAPUANA, Luigi. *Un vampiro*. Firenze: Passigli Editore et al., p. 3-13, 1995.

- CAPUANA, Luigi. L'acciaio vivente. In: CAPUANA, Luigi. *Le aeronavi dei Savoia. Profantascienza italiana (1891-1952)*. Milano: Casa Editrice Nord, p. 212-223, 2001.
- COLETTA, Cristina Della. Teoria Realista e Prassi Fantastica: "Un Vampiro" di Luigi Capuana. *MLN*, Baltimore: John Hopkins University Press, v. 110, n. 1, , p. 192-208, 1995.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. São Paulo: Nova Alexandria, 2007.
- FLAUBERT, Gustave. Um coração simples. In: FLAUBERT, Gustave. *Três contos*. São Paulo: Editora 34, 2019.
- FUSARO, Edwige Comoy. *Luigi Capuana scrittore di fantascienza?* Aula ministrada durante o Seminário "Luigi Capuana". Rhur-Universität de Bochum, 2013.
- GASPARI, Silvana de. Luigi Capuana e o Narrador Verista. *Fragmentos*. Santa Catarina: UFSC, n. 33, p. 319-329, 2007.
- GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa*. São Paulo: Vozes, p. 255-274, 1972.
- GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- HITCHCOCK, Alfred. O prazer do medo. In: GOTTLIEB, Sidney, (Org.). *Hitchcock por Hitchcock: coletânea de textos e entrevistas*. Rio de Janeiro: Imago, p. 144-149, 1998.
- JAMES, Henry. *A outra volta do parafuso*. São Paulo: Penguin Classics, 2011.
- MOISÉS, Massaud. Verismo. In: MOISÉS, MASSAUD. *DICIONÁRIO de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, p. 464-465, 2002.
- ROAS, David. A ameaça do fantástico. In: ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Editora Unesp, p. 29-74, 2014.
- TODOROV, Tzvetan. A Gramática da Narrativa. In: TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*. São Paulo: Perspectiva, p. 135-146, 2006.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- VERGA, Giovanni. *Mastro Don Gesualdo*. Rimini: Rusconi Libri, 2004.
- VERGA, Giovanni. *I Malavoglia*. Torino: Einaudi, 2014.

15

O MOTIVO LITERÁRIO DA PERDA DA SOMBRA NO CONTO FANTÁSTICO “A SOMBRA” DE HANS CHRISTIAN ANDERSEN¹

Antonia Marly Moura da Silva
Francisco Edson Gonçalves Leite

Recebido em 01 out 2023.

Aprovado em 25 fev 2024.

Antonia Marly Moura da Silva

Possui Pós-Doutorado em Letras pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Portugal (2017), e Doutorado em Letras/Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (2001). É Professora aposentada da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), atuando voluntariamente como docente permanente no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem/PPCL e como colaboradora no Programa de Pós-Graduação em Letras/PPGL, ambos desta instituição. É professora visitante na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), atuando no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem/PPGEL desta instituição. É Membro do Grupo de Estudos da Literatura e suas Interfaces Críticas (GELINTER/UERN) e membro do Grupo Estudos sobre o Romance (UFRN).

E-mail: antonia.marly2013@gmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3232000415474975>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2939-0626>.

¹ Título em língua estrangeira: “The literary motif of the loss of the shadow on the fantastic short story ‘The Shadow’ by Hans Christian Andersen”.

Francisco Edson Gonçalves Leite

Possui doutorado em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras/PPGL da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). É docente da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), líder do Grupo de Estudos da Literatura e suas Interfaces Críticas (GELINTER/UERN), e membro do Grupo de Estudos Críticos da Literatura (*GECLIT/UERN*) e do Grupo de Estudos sobre o Romance (*UFRN*).

E-mail: franciscoedson@uern.br.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4873193353701048>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3187-7254>.

Resumo: O ser humano tem imputado à sombra um forte poder simbólico e, ao considerá-la como uma parte vital de si mesmo ou como correlativa da alma, assume a condição de duplo do homem, dando origem a uma série de tabus e crendices que povoou o imaginário humano em diversas culturas. Na literatura, a sombra tem-se mostrado um importante signo, possibilitando, dentre outros aspectos, a representação da clássica dualidade humana. Nesta perspectiva, este trabalho objetiva analisar as configurações do duplo no conto fantástico “A sombra”, (1835) de Hans Christian Andersen que aborda, na construção da trama ficcional, o motivo literário da perda da sombra. Do ponto de vista teórico, este trabalho filia-se aos postulados sobre identidade, visto que aborda uma das facetas pelas quais o duplo é representado na literatura, e aos estudos sobre a literatura fantástica. A análise da referida narrativa de Andersen permite afirmar que a perda ou a ausência de sombra, fenômeno insólito por natureza, é fruto de uma cisão e problematiza a identidade da personagem, quando esta é confrontada com seu duplo. É, pois, através dessa alquimia secreta que os escritores, artífices da palavra, mantêm a literatura e, especificamente, o motivo da perda da sombra, vivos e pulsantes.

Palavras-chave: Fantástico. Duplo. Sombra. Conto. Andersen.

Abstract: Human beings have attributed a strong symbolic power to the shadow and, when considering it as a vital part of themselves or as a correlative of the soul, they assume the condition of man's double, giving rise to a series of taboos and beliefs that have populated the human imagination in different cultures. In literature, the shadow has been shown to be an important sign, enabling, among other aspects, the representation of classic human duality. From this perspective, this paper aims at analyzing the configurations of the double in the fantastic short story "The Shadow", (1835) by Hans Christian Andersen, which addresses, in the construction of the fictional plot, the literary motif of the loss of the shadow. From a theoretical point of view, this work is affiliated with the postulates about identity, as it addresses one of the facets through which the double is represented in literature, and with studies on fantastic literature. The analysis of Andersen's aforementioned narrative allows us to affirm that the loss or absence of shadow, an unusual phenomenon by nature, is the result of a split and problematizes the character's identity, when he is confronted with his double. It is, therefore, through this secret alchemy that writers, craftsmen of the word, keep literature and, specifically, the motif of the loss of the shadow, alive and pulsating.

Keywords: Fantastic. Double. Shadow. Short story. Andersen.

INTRODUÇÃO

Questões relacionadas à identidade dos sujeitos têm sido objeto de representação pela literatura ao longo dos séculos. A partir do Romantismo, observa-se um renovado interesse por essa temática, revelando, progressivamente, as nuances de um sujeito em crise. Por estarem intrinsecamente relacionadas à problemática da identidade, as representações do duplo na literatura seguem

essa mesma tendência, pois se inserem nesse debate maior sobre a construção das identidades ao longo da história. Entretanto, o interesse pelo duplo é bem mais antigo e apresenta-se, desde sempre, como uma inquietação humana frente a uma questão fundamental para o sujeito. A possibilidade de duplicação pode revelar-se, por um lado, como um alívio para o sujeito, diante do medo da destruição representado pela morte; por outro, como uma angústia, por romper com a ideia de unicidade, quando o sujeito vê sua personalidade duplicada. Esses dois sentimentos extremos diante do ato contemplativo com o outro revelam, antes de tudo, a contradição e a ambivalência que estão inscritas no cerne dessa problemática. Isso, irremediavelmente, afeta a subjetividade das personagens envolvidas, causando, via de regra, uma crise de identidade.

Convém ressaltar que a temática do duplo não é exclusiva da literatura. Suas representações estão presentes em várias mitologias, como a grega, na qual são emblemáticos os mitos de Narciso e de Hermafrodito; na filosofia, principalmente em Platão e na tradição metafísica que é tributária do platonismo; na religião, especificamente a cristã, na qual o ato cosmogônico da criação é permeado pelo duplo. Apesar disso, a literatura aparece como um lugar privilegiado de manifestação do duplo, resgatando, sob as mais variadas formas, muitos desses discursos. Seja pela via da oralidade ou da escrita, a literatura é um dos ramos que tem mostrado, ao longo do tempo, uma infinita capacidade para plasmar esses diferentes discursos sobre o duplo, que continuamente se reinventam e se atualizam. Conforme Lamas (2002, p. 45), o tema do duplo “[...] há muito está presente na literatura mundial, representando os

eternos antagonismos humanos e as dicotomias da existência, exacerbadas no contexto contemporâneo”. Entretanto, é com o movimento romântico que o mito do duplo é transformando num motivo literário clássico, ao qual diversos autores, em especial o alemão Hoffmann, passaram a recorrer de forma sistemática para abordar a questão da construção da identidade em suas obras: “[...] a constituição do duplo como motivo literário tem lugar no final do século XVIII, ponto de inflexão em que se condensam velhas tradições e se começa a elaborar um modelo canônico que influirá em todas as suas formulações posteriores”² (LÓPEZ, 2006, p. 17, tradução nossa). Assim, o mito do duplo é transformado, pela literatura, em um motivo literário fértil, que, embora assuma diferentes configurações ao longo da história da literatura universal, mantém em sua essência o questionamento sobre a identidade e a unidade do sujeito.

O Romantismo consagrou o termo *Doppelgänger*, cunhado pelo alemão Jean Paul em sua novela *Siebenkäs*, publicada em 1796, para se referir às narrativas que tematizavam a questão da duplicidade. Entretanto, outros nomes são comumente usados para se referir a fenômenos de desdobramento da personalidade, como “alter-ego”, “sósia”, “o outro” e “segundo eu”.

Enquanto motivo literário, o duplo se caracteriza pela coexistência, em um mesmo espaço ficcional, de duas ou mais encarnações de uma mesma personagem, ou seja, o sujeito “[...] se contempla a si mesmo como um objeto estranho graças a uma

2 No original: “[...] la constitución del doble como motivo literario tiene lugar en las postrimerías del siglo XVIII, punto de inflexión en que se condensan viejas tradiciones y comienza a elaborarse un modelo canónico que influirá en todas sus formulaciones posteriores” (LÓPEZ, 2006, p. 17).

espécie de autoscopia”³ (LÓPEZ, 2006, p. 18, tradução nossa). Desse modo, o desdobramento, conforme afirmam Jourde e Tortonese (2005), nunca é puramente abstrato, pois requer coabitação ou separação de corpos, semelhanças visíveis ou, no mínimo, simetrias físicas. Ademais, a personagem estabelece uma relação complexa com seu duplo, que varia da complementariedade à oposição: “O Duplo surge frequentemente como uma imagem que possui, simultaneamente, aspectos miméticos, complementares e opostos relativamente à personagem original” (OLIVEIRA, 2008, p. 127). Lamas (2002) enumera uma série de mecanismos que, no imaginário humano, se presta à representação do duplo, como a sombra, a imagem no espelho, o retrato, o reflexo, a alma, os gêmeos, o sócia, o anjo da guarda, o fantasma, o animal, a máscara e o disfarce.

Com o intuito de apresentar uma melhor compreensão sobre as formas pelas quais o duplo tem se manifestado ao longo da tradição literária, vários autores propuseram tipologias que buscavam classificar, de acordo com determinadas especificidades, o fenômeno em questão. São apresentadas, aqui, duas dessas tipologias, consideradas pertinentes para o desenvolvimento deste trabalho.

Bargalló (1994) apresenta uma tipologia em que o duplo literário é classificado, segundo sua origem, em três categorias distintas: fusão, cisão e metamorfose.

No primeiro caso, acontece, em um indivíduo, a fusão de dois seres originalmente diferentes. Essa fusão pode ser “[...] o resultado de um processo lento de mútua aproximação até alcançar a identificação [...] ou pode produzir-se de maneira imprevista e

3 No original: “[...] el individuo se contempla a sí mismo como un objeto ajeno gracias a una suerte de autoscopia” (LÓPEZ, 2006, p. 18).

repentina, como se se tratasse de uma aparição [...]”⁴ (BARGALLÓ, 1994, p. 17, tradução nossa). O duplo por cisão acontece quando, de um único indivíduo, surgem “[...] duas personificações do que originariamente não existia mais que uma [...]”⁵ (BARGALLÓ, 1994, p. 17, tradução nossa). Por fim, no duplo por metamorfose, um indivíduo transforma-se física ou psicologicamente em outro ser.

Jourde e Tortonese (2005) propõem uma tipologia que estabelece dois tipos de duplo: subjetivo e objetivo. No primeiro caso, o protagonista (que é também muito frequentemente um narrador-personagem) é confrontado com seu próprio duplo, ou seja, vivencia uma experiência de desdobramento de si mesmo. Conforme salienta Cecilia (2011, p. 25), o duplo subjetivo “[...] instaura a desintegração da instância unificadora da consciência do eu individual, tanto como sujeito (frente a si mesmo) quanto como objeto (frente aos demais)”⁶ (tradução nossa). Nesses casos, o duplo é representado através de “[...] sombras, reflexos, retratos que reificam o sujeito, inscrevendo-o no mundo das coisas”⁷ (JOURDE; TORTONESE, 2005, p. 93, tradução nossa). Caso o duplo subjetivo se manifeste fisicamente no mundo da diegese, fala-se de duplo subjetivo externo; contrariamente, se o duplo subjetivo não assume uma configuração física exterior, restringindo-se à psicologia da personagem, fala-se de duplo subjetivo interno. No segundo caso,

4 No original: “[...] el resultado de un proceso lento de mutua aproximación hasta alcanzar la identificación [...] o puede producirse de manera imprevista y repentina, como si se tratara de una aparición [...]” (BARGALLÓ, 1994, p. 17).

5 No original: “[...] dos personificaciones del que originariamente no existía más que una [...]” (BARGALLÓ, 1994, p. 17).

6 No original: “[...] plantea la desintegración de la instancia unificadora de la conciencia del yo individual, tanto como sujeto (frente a sí mismo) que como objeto (frente a los demás)” (CECILIA, 2011, p. 25).

7 No original: “[...] ombres, reflets, portraitsréifient le sujet,l’inscriventdans le monde des choses” (JOURDE; TORTONESE, 2005, p. 93).

o do duplo objetivo, a personagem é confrontada com o duplo que se afigura como cópia idêntica de outra personagem. Dessa forma, o duplo objetivo “[...] instaura principalmente a problemática da relação entre o sujeito e o mundo frente ao qual se situa (e não a problemática do sujeito frente a si mesmo)”⁸ (CECILIA, 2011, p. 28, tradução nossa). O duplo objetivo, em muitos casos, gera-se como “[...] resultado das obsessões que dominam a mente ou a consciência do sujeito preceptor chegando até o delírio e a loucura [...]”⁹ (CECILIA, 2011, p. 29, tradução nossa).

Ciente das variadas formas que o duplo literário pode assumir nas representações artísticas, este trabalho interessa-se por uma maneira de manifestação muito peculiar desse fenômeno: trata-se das narrativas em que o duplo é representado através do motivo literário da perda da sombra. Esse tema tem sua origem na tradição popular europeia e foi utilizado por Aldalbert von Chamisso em sua emblemática narrativa “A maravilhosa história de Pedro Schlemihl”, publicada em 1814. Essa narrativa influenciou a criação de diversos outros textos em diferentes épocas, nos quais a personagem se vê, numa situação insólita, separada de sua sombra, o que problematiza, em maior ou menor grau, a identidade das personagens e leva-as ao confronto com outras facetas do eu.

É sabido que a sombra é “[...] indissociável do, coexistente e simultânea ao objeto que ela duplica” (STOICHITA, 2011, p. 170). Essa proximidade levou muitas sociedades tradicionais a considerarem a sombra como manifestação e corporificação da

8 No original: “[...] plantea principalmente la problemática de la relación entre el sujeto y el mundo frente al cual se sitúa (y no la problemática del sujeto frente a sí mismo)” (CECILIA, 2011, p. 28).

9 No original: “[...] resultado de las obsesiones que dominan la mente o la conciencia del sujeto preceptor llegando hasta el delirio y la locura [...]” (CECILIA, 2011, p. 29).

alma e, portanto, o duplo do homem: “Uma série de investigações relacionadas ao folclore mostrou, sem dúvida alguma, que os homens primitivos consideram seu misterioso duplo, a sombra, como a real essência da alma” (RANK, 2014, p. 102). Este misticismo atribuído à sombra transformou-a num poderoso símbolo, como reconhece Hendricks: “A sombra há muito tem sido investida de poder e significado ligados à tradição e cultura. Consequentemente, a sombra tem sido usada como metáfora na religião e na literatura”¹⁰ (2005, p. 1, tradução nossa).

Stoichita (2011), em seu livro *A short history of the shadow*, propõe uma análise mais geral da sombra, inscrevendo-a na origem da história de toda representação ocidental. Em sua análise, esse autor reconhece que a sombra está presente não apenas no mito platônico sobre a origem do conhecimento, mas de igual modo na origem da representação artística. Da análise desses dois mitos, Stoichita conclui que:

O que é bastante aparente em ambos os textos é que o propósito primeiro de basear a representação na sombra foi possivelmente o de transformá-la num recurso mnemônico; o de fazer uma ausência tornar-se presente. Neste caso, a semelhança da sombra (*similitudo*) com o original desempenha um papel crucial. Outra possível função provém do fato de que a imagem/sombra é a imagem de *alguém*; ela, ao mesmo tempo, se assemelha e *pertence* à pessoa de cuja imagem é.¹¹ (2011, p. 15, grifo do autor, tradução nossa)

10 No original: “The shadow has long been vested with power and meaning linked by tradition and culture. Consequently, you need not explore or search long before you find numerous ways the shadow has been used as a metaphor in religion and literature” (HENDRICKS, 2005, p. 1).

11 No original: “What is fairly apparent from both texts is that the primary purpose of basing a representation in the shadow was possibly that of turning it into a mnemonic aid; of making the absent become present. In this case the shadow’s resemblance

Dessa análise, duas características principais da sombra podem ser apreendidas: sua capacidade mnemônica, ou seja, de tornar presente o que está ausente; e sua relação de pertencimento a alguém. Além disso, Stoichita (2011) destaca que a tradição platônica embasa toda uma reputação negativa atribuída à sombra na história da representação ocidental, o que, de certo modo, justifica o pouco estudo a ela dedicado ao longo dos séculos.

A literatura tem-se mostrado, ao longo dos anos, um campo do saber em que vários discursos sobre a sombra se entrecruzam, formando uma pluralidade de narrativas em que tal temática ganha vida. Para Parreño “[...] a sombra tem proporcionado à literatura algumas de suas invenções mais memoráveis, mais inquietantes e sutis”¹² 2005, p. 9, tradução nossa). A relação entre a sombra e o duplo, há muito tempo reconhecida pelo homem, é largamente utilizada durante o Romantismo, precipitando a criação de diversas narrativas em que o motivo da sombra configura o fio norteador da trama. Nessas narrativas, prevalece a dimensão fantástica, em que a sombra, de mera entidade física, passa à condição de duplo de personagens em narrativas que extrapolam os limites do real: “Em sua dimensão fantástica, [a sombra] deixa de ser uma mera projeção corporal para se converter em uma entidade que cobra vida própria, um duplo necessário e perigoso ao mesmo tempo para o ser humano”¹³ (LÓPEZ, 2006, p. 91, tradução nossa).

(*similitude*) to the original plays a crucial rule. Another possible function stems from the fact that the image/shadow is *somebody's* image; it both resembles and *belongs* to the person whose image it is” (STOICHITA, 2011, p. 15, grifo do autor).

12 No original: “[...] la sombra ha proporcionado a la literatura algunas de sus invenciones más memorables, más inquietantes y sutiles” (PARREÑO, 2005, p. 9).

13 No original: “En su dimensión fantástica, [la sombra] deja de ser una mera proyección corporal para convertirse en una entidad que cobra vida propia, un doble necesario y peligroso a la vez para el ser humano” (LÓPEZ, 2006, p. 91).

Em seu livro *O corpo impossível*, Moraes (2002) reconhece duas variantes do motivo literário da perda da sombra, a saber: (1) a ênfase no encontro e na confrontação com o duplo; e (2) a perda da sombra pelas personagens. Sobre essa segunda variante, Moraes (2002, p. 101) acrescenta: “Uma das particularidades dessa variante reside no fato de que, embora a sombra seja, também neste caso, a extensão de alguém, ela acaba por tornar-se uma entidade independente ao separar-se de seu protótipo”. O conto selecionado para análise vincula-se a segunda variante do motivo apresentada por Moraes (2002), em que se verifica a perda da sombra e o consequente confronto da personagem com seu duplo. Ao tematizar o referido motivo, a narrativa coloca em evidência a identidade dos sujeitos, flagrando momentos de crise e abrindo espaço para a representação do duplo.

As representações do duplo na literatura, via motivo literário da perda da sombra, ancoram-se, inegavelmente, numa arquitetura textual em que a figuração do insólito é possibilitada pelo discurso fantástico. Vários estudiosos da literatura vêm dedicando-se a pesquisas sobre a relação entre o duplo e o fantástico em obras literárias de diferentes épocas.

A maioria dos teóricos concorda que o surgimento da literatura fantástica se deu na Europa, no século XVIII, como resultado de condicionamentos histórico-sociais e concepções filosóficas específicas. Tal afirmação é duplamente importante: em primeiro lugar, traça a historicidade do fantástico, situando seu surgimento num dado momento histórico; em segundo, reconhece a determinação social do fantástico, uma vez que seu surgimento ocorreu e evoluiu no seio de uma sociedade com características específicas.

A sociedade europeia do século XVIII reuniu, segundo Roas (2011), as condições necessárias para o florescimento de uma literatura singular, que rompe com os modelos tradicionais de representação vigentes à época. Nessa sociedade oitocentista, caracterizada pelo predomínio da razão e da ciência como formas de compreender e explicar o mundo, há cada vez menos espaço para o inexplicável e o sobrenatural. O racionalismo atua, portanto, como um centro de gravidade, irradiando sua força sobre os diferentes aspectos da vida humana. É sob esse pano de fundo que brota uma literatura inteiramente oposta à onda de racionalismo imperante na sociedade, ao trazer para o plano principal da representação o insólito: “[...] a emoção do sobrenatural, expulsada da vida, encontrou refúgio na literatura”¹⁴ (ROAS, 2011, p. 17, tradução nossa).

Roas (2001) considera o romance gótico inglês como a primeira experiência do fantástico na literatura. O romance gótico de Horace Walpole, *O castelo de Otranto*, publicado originalmente em 1764, marca o surgimento de uma tradição romanesca em que o sobrenatural e o inexplicável ocupam lugar de destaque.

Com o Romantismo, o fantástico alcança maturidade. Opondo-se ao racionalismo, a literatura envereda pelos meandros da subjetividade egoica, ao explorar as facetas ocultas e misteriosas do ser humano. Ademais, o Romantismo promove uma paulatina aproximação entre o contexto social do leitor e a diegese literária, de modo a inscrever o sobrenatural em situações corriqueiras da vida social. Essa engenharia narrativa procura engajar o leitor nos fatos representados, visando a criar, a um só tempo, os

14 No original: “La emoción de lo sobrenatural, expulsada de la vida, encontró refugio en la literatura” (ROAS, 2011, p. 17).

sentimentos de familiarização e de estranhamento característicos do fantástico.

Apesar da proliferação de estudos e da abundância de perspectivas teóricas, alguns pontos aparecem como centrais quando se trata da literatura fantástica. Roas (2014) reconhece que a confrontação entre o real e o impossível é o ponto nodal para o qual a maioria das definições sobre o fantástico, em maior ou menor grau, convergem. Nesse caso, a realidade crível torna-se fundamental para que o fantástico se aloje, como bem observam Roas (2001, 2011, 2014), Calvino (2004) e Cortázar (2006). Ademais, grande parte dos estudiosos do fantástico procuram traçar a especificidade dele, diferenciando-o de categorias vizinhas, como o estranho, o maravilhoso e o realismo fantástico, por exemplo.

As teorizações mais recentes sobre o fantástico procuram focalizar o conflito que se estabelece na trama narrativa entre as noções de realidade e irrealidade. Roas (2014) comunga dessa ideia, ao afirmar que o relato fantástico questiona a percepção que se tem da realidade, através do jogo incessante entre real e irreal, lógico e ilógico, racional e irracional. Esse jogo se estabelece pela inserção do sobrenatural e do inexplicável na realidade, os quais, por se contradizerem às leis e normas que regem a vida social, tornam-se ameaças para a estabilidade da sociedade. É esse confronto entre duas realidades irreconciliáveis que causa o efeito característico do texto fantástico no leitor: “O relato fantástico coloca o leitor diante do sobrenatural, não como evasão, mas, pelo contrário, para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança frente ao mundo real”¹⁵ (ROAS,

15 No original: “El relato fantástico pone el lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión, sino, muy al contrario, para interrogarlo y hacerlo perder la seguridad frente al mundo real” (ROAS, 2001, p. 8).

2001, p. 8, tradução nossa). É a partir disso que Roas estabelece a diferença entre o fantástico e o realismo maravilhoso, uma vez que neste último não se verificam o enfrentamento e o confronto entre dois planos de realidade.

A concepção do fantástico de Roas (2001) é extremamente dependente da noção de realidade que, indubitavelmente, se liga ao contexto sociocultural em que a narrativa se insere, visto que tal noção de realidade é determinada social e culturalmente: “[...] necessitamos contrastar o fenômeno sobrenatural com a nossa concepção do real para poder qualificá-lo como fantástico. Toda representação da realidade depende do modelo de mundo de que uma cultura parte”¹⁶ (ROAS, 2001, p. 14-15, tradução nossa). Entretanto, o autor reconhece que, principalmente no contexto da modernidade e da contemporaneidade, trabalhar com o conceito de realidade é problemático, porque relativizado e subjetivado.

[...] a realidade deixou de ser uma entidade ontologicamente estável e única, passando a ser contemplada como uma convenção, uma construção, um modelo criado pelos seres humanos (até um simulacro, como diria Baudrillard). Torna-se evidente que já não se pode conceber (reconstruir) um nível absoluto de realidade, um critério definitivo ou infalível dela. (ROAS, 2014, p. 86)

Apesar disso, em cada sociedade, os membros compartilham um modelo de realidade mais ou menos estável, no qual estão inclusas as leis, as normas e as convenções que distinguem o real do irreal. É a partir dessa concepção convencionalizada de realidade

16 No original: “[...] necesitamos contrastar el fenómeno sobrenatural con nuestra concepción de lo real para poder calificarlo de fantástico. Toda representación de la realidad depende del modelo de mundo del que una cultura parte” (ROAS, 2001, p. 14-15).

que o leitor, ao ler um texto, interpreta os fatos como possíveis ou impossíveis, confronto do qual emerge o efeito fantástico. Assim, pode-se afirmar que a literatura fantástica se apoia no que está fora do aceitado socioculturalmente.

Nesse sentido, é necessária a participação ativa do leitor na determinação do fantástico: “[...] necessitamos pôr em contato a história narrada com o âmbito do real extratextual para determinar se um relato pertence a dito gênero. O fantástico [...] dependerá sempre do que nós consideramos como real, e o real depende diretamente daquilo que conhecemos”¹⁷ (ROAS, 2001, p. 20, tradução nossa). Assim, o fantástico carece de um leitor cooperativo, que ponha em contato e contraste sua realidade extratextual com a intratextual, de modo a avaliar a verossimilitude dos eventos narrados. A teoria de Roas requer, pois, um leitor participativo, na medida em que o efeito do fantástico será resultado do confronto entre o real e o irreal a partir da perspectiva de um sujeito situado numa dada cultura. Portanto, essa concepção de leitor e sua importância para a criação do efeito fantástico diferem substancialmente do que é postulado por Todorov (2008), que o concebe apenas como uma função implícita ao próprio texto.

Ademais, a inexplicabilidade do acontecimento insólito, que instaura a ruptura na ordem cotidiana, gera um efeito prático e característico no leitor: o sentimento de medo. Enquanto Todorov (2008) exclui de suas explanações o medo, por considerá-lo não específico do fantástico, Roas (2014) considera-o como seu efeito

17 No original: “[...] necesitamos poner en contacto la historia narrada con el ámbito de lo real extratextual para determinar si un relato pertenece a dicho género. Lo fantástico [...] va a depender siempre de lo que consideremos como real, y lo real depende directamente de aquello que conocemos” (ROAS, 2001, p. 20).

fundamental. Esse sentimento de medo advém, precisamente, da ruptura no cotidiano que o evento inexplicável provoca, levando o sujeito a questionar e problematizar a maneira natural e habitual com que lida com os eventos do dia a dia. Para Roas, a desestabilização de noções convencionalizadas é o objetivo do fantástico, e o medo é seu efeito fundamental: “E diretamente ligada a essa transgressão [da realidade], a essa ameaça, aparece outro efeito fundamental do fantástico: o medo” (ROAS, 2014, p. 135).

Para Lovecraft, o medo é uma emoção que acompanha o ser humano desde os primórdios da humanidade: “A emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga de medo é o medo do desconhecido” (LOVECRAFT, 1987, p. 1). Considerando que a literatura fantástica lida essencialmente com o desconhecido e o inexplicável, Lovecraft postula que o medo é o que constitui e diferencia o fantástico de outras categorias estéticas.

O tipo de medo que Lovecraft associa ao fantástico (ou à literatura de horror, como ele denomina) consiste em um medo cósmico que se diferencia qualitativamente do meramente físico, este último associado ao poder de suscitar o horror pelo apelo a imagens de “sacrifícios secretos”, “ossos ensanguentados” ou “formas amortalhadas”, citando os exemplos sugeridos pelo próprio Lovecraft. Não se trata, portanto, apenas da repulsa que o horror físico desencadeia, mas da criação de uma atmosfera que envolva as personagens num contexto misterioso, sufocante e inexplicável.

Sendo assim, este trabalho objetiva analisar as configurações do duplo no conto “A sombra”, de Hans Christian Andersen,

narrativa que tem como marca o motivo literário da perda da sombra pela personagem. Nesse sentido, busca-se discutir como o conto selecionado se apropria de tal atributo para problematizar a construção da identidade da personagem, compreendendo como o fazer artístico atualiza esse motivo. Por fim, partindo da já reconhecida ligação entre o duplo e o fantástico, procura-se estabelecer um paralelo entre a representação do duplo, através da temática da perda da sombra, e do fantástico, a partir do entrecruzamento de tais instâncias ficcionais.

“A SOMBRA” (1847), DE HANS CHRISTIAN ANDERSEN

Hans Christian Andersen nasceu em 2 de abril de 1805, na cidade dinamarquesa de Odense, vindo de uma família humilde (filho de um sapateiro e uma lavadeira). Aos 11 anos, perdeu o pai e, dada sua condição social, foi obrigado a abandonar a escola. Graças à amizade que desenvolveu com a família Jonas Collin, conseguiu retomar os estudos e ingressou na universidade de Copenhague, em 1828.

Andersen demonstrou, desde cedo, interesse pela escrita, produzindo poemas e peças. Em 1829, publicou seu primeiro livro, *Viagem a pé do canal de Holmen à Ponta Leste de Amager*. Suas primeiras produções não foram bem recebidas pela crítica da época, o que, porém, não o impediu de continuar produzindo relatos de viagens e ficções frutos de suas incursões por diversos países da Europa. Em 1835, lançou sua primeira coletânea de contos, intitulada *Contos narrados para crianças*. Em 1844, ano em que publicou sua segunda coletânea de contos, Andersen retirou do título a expressão “para crianças”, pois o autor rechaçava “[...]”

a ideia de ser reconhecido como um autor de contos infantis; antes, preferia ser visto e valorizado como um poeta” (OLIVEIRA, 2009, p. 64). Isso parece, de certo modo, irônico, pois Andersen ficou mundialmente conhecido graças a suas produções no âmbito da literatura infantil.

Escreveu, ao todo, 156 contos, sendo sua vivência e a vida das pessoas que o rodeavam as principais fontes de inspiração (RISCADO, 2004). Isso explica, até certo ponto, a predileção desse autor por temáticas que desnudam as relações de poder na sociedade, numa clara simpatia pelos pobres e desfavorecidos, possivelmente resultado da infância e juventude humildes: “O foco principal dessas histórias está baseado no confronto desigual entre os poderosos e os fracos, nas atitudes pessoais de cada um, nas vicissitudes da vida, na compaixão e no arrependimento” (OLIVEIRA, 2009, p. 65).

Entretanto, Riscado (2004) reconhece na contística de Andersen um processo de evolução e amadurecimento, afastando-se, paulatinamente, dos temas populares “[...] para desenvolver um estilo, cada vez mais pessoal e único, em que as suas vivências afloram constantemente [...]” (RISCADO, 2004, p. 141). Aqui, Andersen parece se aproximar do conto literário, que ganhava cada vez mais importância como gênero na Dinamarca do século XIX. O conto “A sombra”, aqui analisado, confirma esse avanço, na junção do popular com o literário para a criação de uma obra singular.

De qualquer forma, Andersen permanece, na atualidade, como um célebre autor e contador de histórias. Suas narrativas continuam a despertar no imaginário humano o deleite que originalmente provocaram no público do século XIX: “Suas histórias têm sido o

deleite de nossas crianças por três gerações, e sua popularidade entre nós aumenta ao invés de diminuir com o passar do tempo”¹⁸ (BAIN, 1895, p. 5, tradução nossa).

O conto “A sombra” foi publicado em 1847, na obra *New Fairy Tales, Second Volume*. É narrado em terceira pessoa e apresenta as desventuras de uma personagem que se vê transformada, ironicamente, em sombra de sua própria sombra. A narrativa inicia relatando a exuberância dos países quentes e as pessoas “cor de caju” que neles habitam. O sábio, personagem central do enredo, vinha dos países frios e, por isso, não estava habituado ao clima quente: “O sábio dos países frios, ainda jovem, julgava-se dentro de uma fornalha acesa; começou a emagrecer e ficou com uma sombra muito exígua. O sol punha-o doente. Só se sentia verdadeiramente vivo depois do Sol-pôr” (ANDERSEN, 1983, p. 203). A vida, em toda a sua expressividade, cores e movimentos, manifestava-se plenamente apenas após o pôr do sol, quando as pessoas saíam às varandas das casas e às ruas:

Tudo se enchia de animação. Os sapateiros, os alfaiates, toda a gente se espalhava pelas ruas; uns falavam, outros cantavam, todos passeavam; rolavam carruagens, passavam burros que faziam tilintar os guizos; ao som dos salmos, os mortos iam a enterrar; os garotos lançavam petardos, bimbalhavam os sinos das igrejas, numa palavra, as ruas animavam-se. (ANDERSEN, 1983, p. 204)

Entretanto, aos olhos do sábio, uma casa contrasta com o ambiente de euforia e agitação despertado pelo pôr do sol: trata-

18 No original: “His stories have been the delight of our children for three generations, and their popularity among us increases rather than diminishes as time goes on [...]” (BAIN, 1895, p. 5).

se da casa em frente à sua morada. Apesar dos sinais de que poderia existir habitante naquela residência — “[...] na varanda as flores vicejavam, sinal de que eram regadas” (ANDERSEN, 1983, p. 204) —, nem o sábio nem vizinhos dispunham de informações detalhadas sobre seu morador: “O dono da casa onde morava afirmou-lhe não saber o nome do morador da casa fronteiriça; nunca ninguém vira qualquer morador e, quanto à música, toda a gente a considerava fastidiosa” (ANDERSEN, 1983, p. 204). Esse fato atrai a atenção do sábio, que se vê diante de uma incógnita: quem seria esse vizinho misterioso, esse outro que aguça a tal ponto a sua curiosidade? Para seu desespero, a casa do vizinho permanecia inacessível ao sábio, fazendo as perguntas e inquietações se multiplicarem em sua mente.

Certa noite, uma situação em particular chama atenção do sábio. Está ele na varanda e tem por trás de si uma vela que ilumina o ambiente. Dada sua posição, seria natural que sua sombra se projetasse para a varanda do vizinho. Diante dessa situação, o sábio vislumbra a seguinte possibilidade, evidentemente num tom de brincadeira:

Julgo que a minha sombra é a única habitante daquela casa em frente: é ver como ela está sentada ali no meio das flores, junto da porta! O que ela devia fazer era entrar, ver o que se passa lá dentro e vir depois contar-me tudo. Anda, entra, vai (ordenou, brincalhão), mostra que serves para alguma coisa. Entra! (ANDERSEN, 1983, p. 205)

A sombra, até o momento, ainda responde aos movimentos de seu dono: “[...] o sábio levantou-se e a sombra fez o mesmo. Voltou-se e a sombra voltou-se também” (ANDERSEN, 1983, p. 205). Nessa noite, a última ação do sábio é recolher-se ao seu leito.

Nesse momento, a narrativa torna-se ambígua. Ao que parece, o movimento da sombra de “[...] entrar, pela porta entreaberta, na casa vizinha” (ANDERSEN, 1983, p. 205), concomitante à ação do sábio de entrar no quarto e puxar a cortina, representa o momento em que se opera uma cisão no sujeito, quando a sombra se separa do corpo físico que a projeta. Entretanto, apenas no dia seguinte, o sábio se apercebe de sua ausência de sombra: “Mas então que é feito de minha sombra? Terá ela abalado ontem e ainda não regressou? Seria caso digno de lástima” (ANDERSEN, 1983, p. 205). A princípio, ele adota uma postura cautelosa: “Resolveu não dizer nada a ninguém” (ANDERSEN, 1983, p. 206).

À noite, o sábio retorna à varanda e arma o mesmo estratagema da noite anterior, posicionando-se em frente à luz da vela para forçar a projeção da sombra. Apesar disso, a sombra não regressa, o que o entristece. Para sua sorte, cresce no sábio uma nova sombra: “[...] nos países quentes, as coisas crescem rapidamente e, passados oito dias, para sua grande satisfação, percebeu que, sempre que andava ao sol, lhe crescia uma sombra aos pés” (ANDERSEN, 1983, p. 206). A princípio, a perda da sombra não traz qualquer implicação mais séria para o sábio, pois uma outra sombra cresce no lugar daquela que sumira, resolvendo momentaneamente o problema. Passadas três semanas, o sábio já é novamente portador de uma sombra “jeitosa” e decide regressar às terras do Norte “[...] convencido de que ali lhe bastava metade da sombra” (ANDERSEN, 1983, p. 206).

Certo dia, o sábio é surpreendido por visitante incomum: “[...] um homem altíssimo e magríssimo, muito bem vestido e com muito bom aspecto” (ANDERSEN, 1983, p. 206). O sábio não reconhece a

fisionomia desse visitante, que estava a bater a sua porta. Este, por sua vez, apressa-se logo a esclarecer sua condição:

Eu já suspeitava de que não ia reconhecer-me – respondeu o cavaleiro. – Já reparou? Transformei-me em corpo; tenho carne e uso roupas. Não reconhece a sua velha sombra? Já estava a julgar que eu não regressava. Tenho sido bafejado pela sorte; estou rico e tenho fortuna bastante para o resgate. (ANDERSEN, 1983, p. 206-207)

Aqui, há uma situação inusitada: a sombra, mera projeção de um ser físico, adquire corporeidade e substância física, ao se separar de seu eu original. A vida autônoma, que a partir da cisão passa a ser um atributo da sombra, posiciona-a perante o mundo como um ser com identidade própria e definida. A separação é vista, pela sombra, como uma possibilidade de libertação, resultado de um processo de amadurecimento: “Eu, por meu lado, tenho seguido todos os seus passos desde a infância. Quando me senti maduro para seguir o meu próprio caminho, foi o senhor que me pôs a andar e eu fui bem-sucedido” (ANDERSEN, 1983, p. 207). Observa-se que a sombra que regressa em forma de homem tenta se colocar em uma posição de igualdade em relação ao sábio: a configuração daquela como uma personalidade autônoma e bem-sucedida corrobora esse entendimento. A sombra sai, portanto, de uma posição de inferioridade e submissão para assumir papel ativo na construção de sua própria vivência, seguindo caminhos diferentes e exitosos. Entretanto, a ausência de sombra ainda é uma marca de falta de humanidade que persegue a sombra recém-liberta. A ânsia por preencher essa falta será, como se verá adiante, uma das forças motivadoras da ação dessa personagem.

Embora a sombra se alce ao mundo como uma individualidade, ela ainda compartilha com o sábio uma enormidade de experiências subjetivas anteriores ao momento da cisão. Isso faz com que ainda exista entre os dois uma ligação afetiva significativa: “Tive desejos de o visitar antes de morrer e aproveitar para ver a minha pátria. O amor à pátria nunca morre” (ANDERSEN, 1983, p. 207).

A sombra, agora em forma de homem, aproveita o encontro para perguntar ao sábio se lhe deve alguma coisa: “Diga quanto devo – insistiu o homem. Não me agrada dever nada a ninguém” (ANDERSEN, 1983, p. 207). O sábio responde negativamente em relação à dívida e trata a sombra como um “velho amigo”, o que denota o clima de amistosidade entre os dois.

A partir da intimidade que o sábio mantém com sua ex-sombra, pergunta-lhe sobre o que esta vira na casa do antigo vizinho no país do Norte. Ela, habilmente, impõe ao sábio a seguinte condição, que assume contornos de um pacto: “Hei de contar tudo, mas com uma condição: de que nunca dirá a ninguém, aqui na cidade, que fui a sua sombra. A minha intenção é casar-me; tenho meios para sustentar a família e até para mais” (ANDERSEN, 1983, p. 207). Nesse fragmento, observa-se claramente a intenção da sombra de reafirmar sua condição humana, adotando comportamentos condizentes com o que se espera de um homem na sociedade. Ela sabe que apenas o sábio é capaz de denunciar sua antiga condição e arruinar seus planos de construir uma vida social estável. O sábio aceita a proposta, e a sombra discorre sobre o que experienciara na casa vizinha:

Adivinhe quem é que vivia nos aposentos do vizinho – começou a primeira sombra. Era uma

pessoa encantadora, era a Poesia. Estive lá três semanas, mas três semanas que valeram por três mil anos. Li todos os poemas existentes, sei-os todos de cor. Graças a eles, vi tudo e sei tudo. (ANDERSEN, 1983, p. 208)

A sombra descreve para o sábio, de maneira genérica e pouco específica, sua estadia na casa do vizinho, o que lá vira e aprendera, além de destacar momentos que considera decisivos para seu sucesso e para a formação de sua personalidade: “Repito que vi tudo. E o senhor, se lá tivesse entrado, não passaria a ser homem; mas eu sim. Aprendi a conhecer minha verdadeira natureza, os meus talentos e o parentesco que me liga à Poesia. Quando vivia consigo, não pensava em tais coisas” (ANDERSEN, 1983, p. 209). Assim, para a sombra se constituir como uma individualidade, foi necessário não apenas a separação em relação ao seu dono, mas também momentos de convivência íntima consigo, de aprendizado e de maturação vividos após a cisão. Além disso, a sombra já situa aqui o sábio numa categoria subumana, quando afirma que ele, diferentemente dela, jamais passaria a ser homem mesmo que percorresse o mesmo caminho.

Esse período é, inclusive, descrito pela sombra como uma etapa difícil, mas decisiva, quando afirma: “Estava já maduro quando recebi a sua [do sábio] ordem de partir, mas o senhor ia-se logo embora e deixava-me quase nu. Breve senti vergonha por me ver num tal estado; precisava de roupa, de botas, de todo aquele verniz que faz o homem” (ANDERSEN, 1983, p. 209). Evidentemente, a sombra aqui não se refere apenas aos ornamentos e indumentárias que constituem o homem, mas, por meio de uma metáfora, a todo o conjunto de vivências e experiências que torna o homem um

ser social. É essa a nova perspectiva da vida e a nova visão que a separação proporciona à sombra ao adotar uma existência errante:

Subia e descia ao longo das paredes, espreitava pelas janelas e pelas claraboias, via o que se passava nos salões e nas águas-furtadas. Observei o que ninguém mais observou, o que ninguém viu ou pode ver. [...] Vi coisas inimagináveis nas casas dos homens, das mulheres, dos pais e dos filhos. Vi o que pessoa alguma devia saber mas todos anseiam por saber: o mal do próximo. (ANDERSEN, 1983, p. 209-210)

Dessa forma, a sombra vivencia uma gama de situações que, em sua plenitude, englobam o conhecimento do bem e do mal. A posse desse conhecimento vasto se torna uma arma a seu favor, usada para alcançar os objetivos traçados. A sombra consegue estabelecer uma vida estável pessoal e financeiramente, é temida e respeitada por todos os locais por onde passa e cortejada pelas mulheres. Em suma, ela consegue individualizar sua posição no mundo e assume a condição de humano que tanto almejava.

Enquanto a sombra conta sobre o período em que se libertou do sábio, seu processo de amadurecimento e desenvolvimento, a pequena sombra que jazia ao pé do sábio ouve atentamente a conversa, imaginando também quando e como poderia se libertar daquele senhor: “Esta [a pequena sombra do sábio] ficou muito sossegada a ouvir, impaciente por saber qual a maneira de se libertar e de ser senhora de si” (ANDERSEN, 1983, p. 208). Essa passagem, que adiciona um teor cômico ao relato, é digna de nota porque demonstra, desde sempre, os desígnios e a intenção oculta de libertação cultivados pela atual sombra do sábio.

A sombra transformada em homem parte para um destino não informado pelo narrador e, um ano após, retorna para o convívio do sábio, encontrando-o em um momento pouco feliz de sua vida. Ele estava a escrever sobre a verdade, a beleza e o bem, temas filosóficos de natureza transcendental, mas se decepcionava com a pouca atenção dada pelas pessoas aos seus escritos. Aproveitando-se desse ensejo, a sombra faz ao sábio uma proposta que, a princípio, o desnorteia: “Olhe para mim, veja a minha gordura. É o que interessa. O senhor não conhece o mundo. Aconselho-o a fazer uma viagem. Mais: como tenho intenção de viajar, este Verão, pode acompanhar-me, na qualidade de sombra. Gostaria muito. Pago eu a viagem” (ANDERSEN, 1983, p. 210). Surpreso, o sábio a recusa de início. Porém, com o passar do tempo, seu aspecto só piora, chegando ao ponto de as pessoas dizerem-lhe: “O senhor tem todo o aspecto duma sombra” (ANDERSEN, 1983, p. 211). Isso o afeta, e a sombra, aproveitando-se da situação, não desiste da empreitada: “Pago eu a viagem: o senhor descreve-me o que vê e vamos divertir-nos muito. Seja razoável, aceite a oferta; viajaremos como velhos colegas” (ANDERSEN, 1983, p. 211). O sábio cede à pressão e acaba se tornando a sombra da sombra:

Puseram-se a caminho. A sombra era dono e senhor e o homem passou a ser sombra. Iam sempre pegados um ao outro, um atrás e outro à frente, consoante a posição do Sol. A sombra tinha artes para ocupar sempre a posição nobre e o sábio não se melindrava. Tinha bom coração [...]. (ANDERSEN, 1983, p. 211)

Observa-se nitidamente nesse fragmento a inversão de papéis entre o sábio e a sombra. Disso resulta também a inversão na relação de poder: o sábio passa a ser subjulgado pela sombra. A

cisão anteriormente imposta a ambos gera uma condição de não pertencimento mútuo, criando-se, portanto, uma dinâmica inusitada entre a sombra e o ser. Esse momento é emblemático na narrativa porque demarca o processo de inferiorização ao qual o sábio é submetido, verificado não apenas pela inversão da relação hierárquica, mas, linguisticamente, pela recusa da sombra do tratamento pelo pronome “tu” sugerido pelo sábio:

Como sábio que é, deve saber que a natureza é estranha. Há pessoas que não podem tocar num papel pardo sem se magoarem, outras arrepiam-se quando ouvem friccionar um prego numa vidraça; quanto a mim, tenho essa sensação quando alguém me trata por tu, dá-me a impressão de me arrastar como no tempo em que era a sua sombra. Já vê que não se trata de orgulho mas de sentimento. Não posso permitir que me trate por tu, mas vou tratá-lo por tu a si; faço assim metade da sua vontade. (ANDERSEN, 1983, p. 211-212)

Para compreender o significado e a simbologia dessa passagem, é necessário ter em mente que a tradução utilizada para essa análise é uma edição portuguesa do texto de Andersen. Sendo assim, é preciso interpretar as nuances de sentido que o pronome de tratamento “tu” tem no contexto português.

Lešková (2012) assinala que o tratamento por “tu” no português europeu envolve questões centrais de familiaridade e de superioridade de quem o emprega. Geralmente, é utilizado em relação a pessoas íntimas e próximas. O fato de a sombra recusar ser tratada por “tu” indica clara intenção de distanciamento em relação ao sábio, que agora se vê rebaixado à condição de sombra. Esse tratamento assimétrico sinaliza também nítida postura de

superioridade desta em relação àquele: “Eu [o sábio] trato-o por senhor e ele [a sombra] trata-me por tu” (ANDERSEN, 1983, p. 212). A palavra “senhor” serve para mostrar a relação de subordinação, de respeito e de formalidade requerida pela sombra ao seu antigo dono, enquanto o vocábulo “tu” usado pela sombra denota intimidade e informalidade.

Vale destacar que essa não é a única passagem em que a sombra recusa o tratamento pelo pronome “tu”. Após libertar-se do sábio e retornar em forma de homem, a sombra já havia sugerido que não se sentia confortável com esse tratamento, indicando tentativa de distanciamento e independência: “Não se trata de vaidade minha; mas, como homem livre e sabedor que sou, não falando já nos bens de fortuna que possuo, é meu desejo não ser tratado por tu” (ANDERSEN, 1983, p. 208). Essa disparidade no uso dos pronomes de tratamento entre o sábio e a sombra, com vistas a construir uma hierarquia, também é observado na versão do conto em inglês. Nesta língua, os pronomes utilizados são *thou* e *you*.

Conforme observa Walker (2003), o uso pelo falante do pronome *thou* para se referir ao seu interlocutor demonstra a superioridade daquele em relação a este: “[...] o uso do *thou* pelos poderosos para abordar os socialmente inferiores é o uso compartilhado por todos os tipos de textos [analisados] [...]”¹⁹ (WALKER, 2003, p. 339, tradução nossa). Por outro lado, o pronome *you* é considerado um uso mais neutro, ao não implicar superioridade ou qualquer outro fator emocional (WALKER, 2003).

Conforme combinado, os dois personagens dão início à viagem e chegam a uma estação de águas com poderes supostamente

¹⁹ No original: “[...] the use of *thou* by the powerful to address social inferiors is the use shared by all the text types [...]” (WALKER, 2003, p. 339).

medicinais. Nesse local, encontram numerosas pessoas estrangeiras e, dentre elas, uma princesa, que possuía a doença de ter a vista muito aguda. Ao ver os dois visitantes, a princesa imediatamente percebe a “doença” da sombra que se tornara homem: “Ao que me dizem, veio a banhos para fazer crescer a barba, mas a verdadeira causa da viagem é a privação de sombra” (ANDERSEN, 1983, p. 212). Astutamente, a sombra responde à princesa, conseguindo contornar a situação e manter as aparências:

Vossa Real Alteza, felizmente, está melhor – respondeu a sombra. Padecia de ver claro demais, mas vejo que sarou, pois não percebeu ainda que eu tenho sombra e uma sombra extraordinária. Vê a pessoa que me segue continuamente? Não é uma sombra vulgar. Da mesma forma que às vezes se dá aos criados, como libré, pano melhor e mais fino do que o da respectiva roupa, assim eu vesti a minha sombra como se de gente se tratasse. Fui ao ponto de lhe dar uma sombra. Apesar de pagar isso caro, gosto de ter coisas que os outros não têm. (ANDERSEN, 1983, p. 212)

A princesa agrada-se da sombra transformada em homem e, à noite, dança com ela no salão de baile, quando é surpreendida, dessa vez, pela destreza na dança e o vasto conhecimento daquele suposto cavalheiro. A princesa imediatamente se vê atraída por aquele homem, mas, cautelosa e ajuizada, interroga-se: “É um homem instruído, e isso é ótimo; ótimo é que dance bem; mas possuirá conhecimentos profundos? É o mais importante. Vou fazer-lhe perguntas” (ANDERSEN, 1983, p. 213). Com essa resolução, a princesa começa a interrogar a sombra, perguntando “[...] coisas tão difíceis que nem ela [a princesa] sabia dar as respostas” (1983,

p. 213). Sem saber as respostas para as perguntas, a sombra arditosamente monta um estratagema que acaba dando certo: “Sabia essas coisas quando era criança – respondeu a sombra – e tenho até a certeza de que a minha sombra, aquela que está além à sombra, sabe responder a tudo sem dificuldade” (1983, p. 213). Surpresa com a proposta, a princesa é ainda advertida pela sombra: “Aquela sombra [o sábio] sente tal orgulho em pertencer a um homem que, para ela ficar bem disposta, condição necessária para responder certo, é necessário tratá-la como se trata um homem” (ANDERSEN, 1983, p. 213). Assim procede a princesa, que tem as respostas para todas as suas perguntas. Diante disso, toma a decisão de desposar o homem cuja sombra era tão sábio. Ao chegarem ao reino da princesa, a sombra propõe o seguinte acordo para o sábio:

Ouve, meu amigo: atingi o auge da felicidade e do poderio e vou dar-te uma prova da minha bondade. Ficarás no meu palácio, irás sempre ao meu lado no coche real e receberás cem mil moedas anuais. Mas ponho uma condição: deixarás que toda a gente te chame de sombra. Nunca dirás a quem quer que seja que já foste homem e, uma vez por ano, quando eu me mostrar ao povo, na varanda iluminada pelo sol, tu dormirás aos meus pés na tua qualidade de sombra. Ficou acordado que vou casar com a princesa e as bodas são esta noite. (ANDERSEN, 1983, p. 214)

Evidentemente, o sábio não aceita o acordo e promete desmascarar as atitudes da sombra: “Não posso consentir; eu vou denunciar-te à princesa e ao país todo. Quero dizer a verdade: sou um homem e tu não passas de uma sombra vestida” (ANDERSEN, 1983, p. 214). Entretanto, a sombra impede que o sábio interfira

em seus planos, encarcerando-o sob o pretexto de que este havia enlouquecido: “Acabei de resolver um problema terrível. A minha sombra enlouqueceu. Imagina que se convenceu de que é homem e de que a sombra sou eu” (1983, p. 215). A princesa acredita na história contada pela sombra transformada em homem e esta sugere que se tire secretamente a vida do sábio travestido de sombra. A princesa casa-se com a sombra em uma cerimônia luxuosa: “À noite, toda a cidade foi iluminada, soou o canhão; entoaram-se hinos e cânticos. A princesa e a sombra apareceram na varanda e o povo, inebriado de alegria, gritou três vezes *viva!*” (ANDERSEN, 1983, p. 215, grifo do autor). Quanto ao sábio, “[...] nada viu e nada ouviu, porque tinha sido morto” (1983, p. 215).

Apesar de o conto de Andersen apresentar uma perspectiva nova no tratamento do motivo literário da perda da sombra, ele dialoga abertamente com o texto de Chamisso, que é, inclusive, referido textualmente: “Sentiu despeito, não tanto por a sombra se ter sumido quanto por saber a história dum homem sem sombra, história que nos países frios toda a gente conhece. Se ele acaso, ao voltar para a sua terra, contasse o caso, acusá-lo-iam de plágio sem qualquer motivo” (ANDERSEN, 1983, p. 205-206). Contudo, a narrativa de Andersen apresenta a singularidade de uma sombra que se liberta de seu eu original e adquire existência autônoma. Como se isso não fosse suficiente, a sombra é bem-sucedida em sua vida independente e, usando de sua esperteza, consegue que o sábio, o seu eu original, rebaixe-se e assumo o papel de sombra, transformando-se na sombra de sua sombra. Essa inversão na hierarquia é levada ao extremo, quando a sombra, para se casar com a princesa e usufruir dos privilégios que sua nova posição lhe

proporcionaria, decide encarcerar e matar o sábio, que se recusara a continuar desempenhando o papel de sombra. Ironicamente, o sábio, detentor de conhecimento e sabedoria inigualáveis, não consegue visualizar as intenções maléficas da sombra, deixa-se usar por ela e ser tragado por ardilosas armadilhas.

Nesse conto, o tema da duplicidade se manifesta por meio da relação incomum entre o sujeito e sua sombra. Desse modo, a sombra é considerada como duplo da personagem que, na narrativa, acaba ganhando existência autônoma, revelando um comportamento independente entre sombra e corpo, conforme a classificação de Parreño (2005). A relação entre os dois pode ser configurada como ambígua, pois a sombra liberta-se de seu eu original, mas parece manter uma dependência para com ele: a sombra retorna uma primeira vez, quando se apresenta como sombra transformada em homem e, um ano após, regressa novamente, quando consegue convencer o sábio a se tornar sua sombra para uma viagem a uma estação de águas medicinais. Essa inversão na hierarquia homem *versus* sombra é levada às últimas consequências: a sombra não apenas manda matar seu eu original, mas, surpreendentemente, consegue sobreviver a esse evento catastrófico, desfazendo, então, o laço de dependência originalmente existente entre eles. Sendo assim, a sombra atinge um grau de humanidade nunca antes visto, ocupando um lugar socialmente reservado aos seres humanos. De acordo com a tipologia de Bargalló (1994), ocorre um duplo por cisão: o corte imposto ao sujeito acaba por gerar duas individualidades com pensamentos autônomos. Segundo a tipologia de Jourde e Tortonese (2005), o duplo se configura subjetivo, pois o desdobramento acomete a personagem principal da narrativa, e

externo, uma vez que a sombra adquire uma existência autônoma e uma corporeidade que lhe possibilita integrar o convívio humano.

Nesse conto, o fenômeno da duplicidade é propiciado por uma atmosfera fantasiosa criada pelo narrador. Reconhecidamente um autor de contos de fadas e narrativas maravilhosas, Andersen faz uso do sobrenatural e da fantasia como recursos que ancoram a ação das personagens. O conto parte do acontecimento insólito em que a sombra se separa de seu dono, adquirindo vida autônoma. Inegavelmente, a história apresenta elementos característicos das narrativas maravilhosas, como personagens tradicionais que desempenham funções específicas no texto. Ademais, o conto demonstra, ao mesmo tempo, uma forte ligação com o popular, pois a perda da sombra integra o imaginário dos povos europeus, e com o literário, pois se vincula a uma tradição inaugurada pela emblemática narrativa de Chamisso de personagens sem sombra.

Embora dialogue com essa tradição maravilhosa, o conto de Andersen foge um pouco à regra por apresentar um final pouco convencional, em que o sábio, personagem principal, é levado à morte por sua ação imprudente de aceitar tornar-se sombra de sua própria sombra. O evento principal da perda da sombra permanece inexplicável na narrativa, contrapondo-se, portanto, à ordem racional cotidiana. Sendo assim, a referida narrativa pode ser enquadrada no escopo de textos fantásticos que fazem uso do sobrenatural e da fantasia como elementos estruturantes do enredo.

CONCLUSÃO

Aristóteles (2008), em sua *Arte poética*, já reconhecia como natureza essencial da literatura representar mimeticamente o mundo

através de recursos e técnicas linguísticas específicas e próprias da ficção. A literatura, conjuntamente a outras manifestações artísticas, integra o campo da produção cultural humana e tem-se prestado, historicamente, a representar o mundo, através da abordagem dos mais diferentes temas de interesse humano, refletindo as preocupações, as inquietações e as paixões cultivadas em cada momento histórico. Nesse cenário, um tema que sempre logrou um estatuto diferenciado e privilegiado foi a identidade, inscrito nas mais diversas formas de representação literária, das mais antigas até as contemporâneas. Sendo assim, cada época reagiu de forma diferente diante da clássica pergunta “quem sou eu?”, e as respostas a este questionamento, variadas e provisórias, refletiram a tentativa de apreender o sujeito na angustiante e complexa relação consigo mesmo, com os outros e com o mundo.

No Romantismo, a temática da identidade ganhou especial destaque, uma vez que os conflitos passaram a incidir de maneira mais flagrante sobre a constituição subjetiva das personagens, provocando, via de regra, uma crise interior. Inserido nesse debate maior sobre a identidade, as representações do duplo vão do homogêneo ao heterogêneo (BRAVO, 1998), o que demonstra, a um só tempo, uma paulatina fragmentação da personalidade e a interiorização dos conflitos. Esse cenário torna-se possível principalmente após os frequentes questionamentos sobre a subjetividade, quando se perde a ilusão da personalidade una do Renascimento, e depois da florescência de estudos sistemáticos sobre a mente humana, notadamente a Psicanálise e a Psicologia.

O duplo, como figura arcaica que é, inscreve-se historicamente em diferentes discursividades, como a filosofia, a religião e a

mitologia, encontrando na literatura campo profícuo para sua manifestação. Não por acaso, as representações do duplo literário recuperam muitos desses discursos, criando uma rede intertextual extremamente produtiva e significativa. Isso faz também com que o tema do duplo se renove e se atualize, num constante movimento entre apropriações metafóricas, evoluções e rupturas que mantêm a literatura viva e pulsante. Seguindo tal linha de pensamento, optou-se por estudar uma variação do motivo do duplo muito particular que Moraes (2002) denomina de motivo literário da perda da sombra. Sobre a noção de sombra recai uma série de simbolismos, tabus e lendas herdados de sociedades e crenças primitivas. Frazer (2012) afirma que a sombra, para muitas sociedades, era uma parte vital do humano, e Rank (2014) aponta a correlação da sombra com a alma humana. Inspirado por muitos desses discursos, o motivo da sombra adquire na literatura força e poder metafórico significativos. A sombra é, a um só tempo e irredutivelmente, “símbolo do mal e da morte, do duplo, da alma e do espírito, do transitório e do irreal, do castigo, da ignorância, do abrigo. Noite em miniatura, abreviação da escuridão, mas também um dedo que aponta para o dia, um yin-yang cósmico que gira sem parar”²⁰ (PARREÑO, 2005, p. 9). Além de resgatar esse simbolismo, o motivo literário da perda da sombra permite também o diálogo produtivo com a literatura fantástica. O próprio Parreño (2005) considera que a sombra acabou por se transformar em símbolo da fantasia. Nesse sentido, a perda ou a ausência de sombra inscreve-se na narrativa como o acontecimento

20 No original: “Símbolo del mal y de la muerte, del doble, del alma y del espíritu, de lo pasajero y lo irreal, del castigo, de la ignorancia, del cobijo. Noche en miniatura, abreviatura de la oscuridad, pero también dedo que señala el día, yin-yang cósmico que gira sin cesar” (PARREÑO, 2005, p. 9).

insólito que, contrário à racionalidade, promove o questionamento da realidade imediata, abrindo caminho para a representação do inexplicável e do impossível.

Constatou-se que a perda ou ausência da sombra na narrativa analisada é um acontecimento capital que problematiza de maneira muito incisiva a identidade da personagem. A separação entre corpo e sombra é fruto de uma cisão imposta ao sujeito, desmembrando o que antes era concebido como uno. Como consequência dessa separação, a personagem é confrontada com seu duplo, através do jogo especular em que o outro funciona como alteridade da personagem. Desse modo, observa-se que a sombra é alçada à condição de duplo, estabelecendo relações com o sujeito que vão da complementaridade à oposição. Neste conto, a significação da sombra extrapola o aspecto meramente físico para assumir um sentido psicológico, ou seja, um estrato da personalidade humana, conforme definição de Jung (2008). Nessa acepção, a sombra está em franca oposição ao sujeito, formada pelos conteúdos reprimidos e excluídos da mente consciente durante o processo de formação de ego. Desse modo, a sombra paira sobre o ser ficcional como uma ameaça, pois parte dos conteúdos que a formam foi reprimida justamente por se opor às regras e às normas da vida em sociedade, capazes de desestabilizar o sujeito. A sobreposição da sombra à personalidade pode resultar na aniquilação do sujeito, como é representado no conto “A sombra” de Andersen.

A partir da leitura do conto, percebe-se que o fazer artístico atualiza o motivo literário da perda da sombra constantemente, o que permite vislumbrar a atemporalidade do duplo via motivo literário da perda da sombra, que se presta à representação de

sujeitos em crise, desencadeando um processo de reflexão sobre o ser e o estar no mundo. A perda da sombra inscreve a dualidade no âmago do sujeito, mas a busca pela reintegração dela à personagem simboliza uma tentativa, mesmo que idealizada, de reconstrução de uma unicidade perdida durante a cisão.

Por fim, foi possível estabelecer um paralelo entre a evolução da representação do duplo, via motivo literário da perda da sombra, e do fantástico, a partir do entrecruzamento de tais instâncias ficcionais. No conto analisado, o acontecimento insólito e inexplicável da perda da sombra foi ancorado em um discurso narrativo característico do fantástico. De maneira geral, a realidade da personagem é fraturada por um fenômeno incomum não explicado a partir dos códigos de realidade disponíveis e de um ponto de vista racional, instaurando o ilógico e o absurdo no cerne da trama narrativa. Via de regra, o confronto com o desconhecido e com aquilo que está além da compreensão humana racionalizada provoca desconforto (ROAS, 2014). Desse modo, pode-se afirmar que, historicamente, o motivo da perda da sombra, como na narrativa analisada, é indissociável do fantástico: na verdade, o fantástico, com seus meios e suas técnicas específicas, dá o suporte necessário para que o evento da perda da sombra provoque o efeito desejado de imprevisibilidade e estranheza. Entretanto, é possível observar que a narrativa em análise tende a destacar a visibilidade do evento insólito, caracterizando-se como um fantástico visionário (CALVINO, 2004).

Diante disso, percebe-se que a configuração do duplo, via motivo literário da perda da sombra, se processa por meio de apropriações metafóricas e ressignificações que o tema adquire ao

longo dos anos, sempre em estreita conexão com o fantástico, que o torna possível. Desse modo, ao mesmo tempo que a narrativa recupera marcas tradicionais do motivo da perda da sombra, numa relação intertextual e dialógica com outras produções discursivas (literárias e não literárias), há também atualização e renovação do motivo, visto que cada narrativa, original e única, realiza-se dentro de um horizonte cultural que demanda adequações e variações, na tentativa de representar a crise identitária vivenciada pelos sujeitos em cada momento histórico.

REFERÊNCIAS

- ANDERSEN, H. C. A sombra. In: GOMES, M. J. (Org.). *Contos dos homens sem sombra*. Lisboa: Editorial Estampa, p. 203-215, 1983.
- ARISTÓTELES. *Poética*. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- BAIN, R. N. *Hans Christian Andersen: a biography*. London; New York: Lawrence And Bullen; Dodd, Mead And Company, p. 5, 1895. Available at: <http://lcweb2.loc.gov/service/gdc/scd0001/2005/20052004005ha/20052004005ha.pdf>. Accessed on: 25 Feb. 2018.
- BARGALLÓ, Juan. Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis. In: BARGALLÓ, Juan. (Ed.). *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Ediciones Alfar, p. 11-26, 1994.
- BRAVO, N. F. Duplo. In: BRUNEL, P. (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, p. 261-293, 1998.
- CALVINO, Italo. Introdução. In: CALVINO, Italo. (Org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 6-14, 2004.
- CECILIA, J. H. Introducción. *Cedille: revista de estudios franceses*, Santa Cruz de Tenerife: Universidad de la Laguna, v. 2, p. 9-15, 2011. Disponible en: <https://cedille.webs.ull.es/M2/01herrero1.pdf>. Acceso en: 20 mar. 2017.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, p. 175-180, 2006.

FRAZER, James. *The golden bough: a study in comparative religion*. New York: MacMillan and Co, 2012.

HENDRICKS, William J. *The Shadow as a Metaphor for Power*. Minneapolis College of Art and Design Minneapolis, 2005.

JOURDE, Pierre; TORTONESE, Paolo. *Visages du doublé: un thème littéraire*. Paris: Armand Colin, p. 93, 2005.

JUNG, Carl Gustav. *O eu e o inconsciente*. 21. ed. Petrópolis: Vozes, p. 49-115, 2008.

LAMAS, Berenice Sica. *Lygia Fagundes Telles: imaginário e a escritura do duplo*. 296 f. Tese (Doutorado em Letras) — Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/1848/000310382.pdf?sequence=1>. Acesso em: 30 out. 2009.

LEŠKOVÁ, Jana. *As formas de tratamento em Português Europeu*. 2012. 73f. Dissertação (Mestrado) — Departamento de Romanistiky-Portugalská, Faculdade de Filosofia, Universidade Palackého V Olomouci, Olomouc, 2012. Disponível em: https://theses.cz/id/lfal0x/diplomov_prce.pdf. Acesso em: 25 fev. 2018.

LÓPEZ, R. M. *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*. 2006. 663 f. Tese (Doutorado em Literatura Espanhola) — Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 2006. Disponible en: http://www.tesisenred.net/TESIS_UAB/AVAILABLE/TDX-1013106-110206/rml1de1.pdf. Acesso em: 11 ago. 2010.

LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural na literatura*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

MORAES, E. R. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, p. 93-106, 2002.

OLIVEIRA, S. M. Pactos de sombra desde o estranho caso de Peter Schlemihl. In: CORREIA, Carlos João; GABRIEL, Markus (Coord.). *Arte, metafísica e mitologia: Colóquio Luso-Alemão de Filosofia*. Braga: Tipografia Abreu, Sousa & Braga, p. 127, 2008.

OLIVEIRA, Véra Beatriz Medeiros Bertol de. *A representação da criança nos contos de Hans Christian Andersen: o desvelar de um paradigma*. 2009. 150 f. Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-graduação em Letras, Centro de

Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2009. Disponível em: <http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/vbmboliveira.pdf>.

Acesso em: 25 fev. 2018.

PARREÑO, José María. Introducción. In: PARREÑO, José María (Ed.). *Cuentos de sombras*. Madri: Siruela, p. 9-22, 2005.

RANK, Otto. *O duplo: um estudo psicanalítico*. Porto Alegre: Dublinenses, p. 102, 2014.

RISCADO, Leonor. Hans Christian Andersen: da Dinamarca para o mundo. *Abz da leitura: orientações teóricas*. Lisboa: Casa da Literatura, p. 1-9, 2007. Disponível em: http://magnetesrvk.no-ip.org/casadaleitura/portalpha/bo/abz_indices/000712_HC.pdf. Acesso em: 20 fev. 2018.

ROAS, David. La amenaza de lo fantástico. In: ROAS, David (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, p. 7-44, 2001.

ROAS, David. *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, p. 17, 2011.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Editora Unesp, p. 86-135, 2014.

STOICHITA, Victor I. *A short history of the shadow*. Londres: Reaktion Books, p. 15-170, 2011.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, p. 15-170, 2008.

WALKER, T. You and thou in Early Modern English dialogues: patterns of usage. In: TAAVITSAINEN, I.; JUCKER, A. H. (Ed.). *Diachronic perspectives on address term systems*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, p. 309-342, 2003.

16

**NEM BRUXAS NEM FADAS:
PARADIGMAS E RUPTURAS NA CONSTRUÇÃO
DE PERSONAGENS FEMININAS EM
DISTOPIAS CONTEMPORÂNEAS¹**

Valdinei José Arboleya
Clarice Lottermann

Recebido em 24 abr 2023.

Aprovado em 22 fev 2024.

Valdinei José Arboleya

Doutor em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná, 2023.

Professor de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira na Faculdade Assis Gurgacz.

Membro do grupo de pesquisa Confluências da Ficção, História e Memória na Literatura, pesquisando na linha de pesquisa Linguagem literária e interfaces sociais.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/7395411295911812>.

E-mail: vjarboleya@hotmail.com.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0721-9702>.

Clarice Lottermann

Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (2006).

Professora do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná.

Membro do grupo de pesquisa Confluências da Ficção, História e Memória na Literatura e nas Diversas Linguagens e do GT Leitura e Literatura Infantil e Juvenil, da ANPOLL.

¹ Título em língua estrangeira: "Neither witch, nor fairy: paradigms and ruptures in the female characters construction in contemporary dystopic".

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0139220248275195>.

e-mail: clalottermann@hotmail.com.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-6184-8297>.

Resumo: Este estudo focalizou uma análise acerca de personagens femininas nos romances distópicos contemporâneos *O conto da Aia* (1985) e *Os testamentos* (2019), de Margareth Atwood, focando, de modo especial, na personagem Tia Lydia por entender que ela representa uma inovação em termos de concepção e atuação no centro de ação da narrativa no que se refere às questões como as concepções ideológicas que levaram a reduplicações de papéis de gênero. A arquitetura dessas narrativas apresenta inovações ao introduzir elementos não presentes na literatura distópica, anterior ao século XX, o que situa Atwood como uma autora propositiva dessa forma literária. Isso se dá, sobretudo, porque, muito mais do que uma postura de contestação, há uma voz autoral que reformula as vozes narrativas femininas, confluindo para a promoção de uma voz-consciência, tal qual a concebe Spivak (2010).

Palavras-chave: Distopia. Papéis de gênero. Patriarcado. Personagem feminina.

Abstract: This study focused on an analysis of female characters in the contemporary dystopian novels *The handmaid tales* (1985) and *The testaments* (2019), by Margareth Atwood, focusing in particular on the character Aunt Lydia, understanding she represents an innovation in terms of conception and action at the novels with regard to issues such as the ideological conceptions that led to the roles gender reduplication. These narratives present innovations by introducing elements absent from dystopian literature prior to the 20th century, which places Atwood as a great author of this literary form. This is mainly since these novels are marked by an authorial voice that reformulates

female narrative voices, leading to the promotion of a conscience-voice, as conceived by Spivak (2010).

Keywords: Dystopia. Gender roles. Patriarchy. Female character.

INTRODUÇÃO

Atualmente, as narrativas distópicas vêm aquecendo o mercado editorial e promovendo novos autores e obras dentro desse gênero. Em comum, são conhecidas por ressignificarem as relações de poder em cenários pós-apocalípticos, apresentando sociedades marcadas pela censura, pelo totalitarismo e pela rígida hierarquização e delimitação de papéis sociais.

Considerando essas marcas indissolúveis, este estudo busca oferecer um questionamento acerca da composição das personagens femininas em narrativas desse filão, escritas por mulheres. O mote da análise aqui pretendida parte do princípio de que, recorrentemente, as personagens femininas de distopias clássicas, como *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley, *1984*, de Jorge Orwel, e *Fahrenheit 451* se mantêm em um papel coadjuvante ou meramente figurativo e o universo feminino é sempre uniformizado e idealizado no sentido de representar uma mulher totalmente submissa e condicionada pelo sistema em que se encontra. Em contrapartida, nas distopias contemporâneas, há uma mudança em curso no que toca à composição e à atuação das personagens e isso é efetivado ao alçar as mulheres à condição de narradoras e protagonistas em um cenário de transformações socioculturais e político-ideológicas. Entretanto, não se trata da recondução das personagens femininas ao papel de heroínas

à imagem clássica das epopeias, mas, conforme propõe Lukács (2000), como indivíduo tipicamente humano e, portanto, problemático, que busca se encontrar em meio ao caos. Em paralelo, redesenha-se a ideia de uma narradora que se apresenta com a voz-consciência (SPIVAK, 2010).

Na abordagem aqui desenvolvida, compreende-se que as narrativas distópicas contemporâneas conseguem captar os movimentos sociais de combate às reduplicações ideológicas de papéis de gênero ao criarem ficções nas quais o universo feminino não é uniformizado. Tal condição é efetivada, sobretudo, pela voz autoral, já que são textos escritos por mulheres ou, como ressalta Rago (2000), são escritas que engendram uma marca da especificidade feminina, tendencialmente emancipatória. É com esse olhar que esse texto procura entender a personagem Tia Lydia que aparece em *O conto da Aia* (1985) e *Os testamentos* (2019), de Margareth Atwood. No primeiro romance, essa personagem aparece de forma quase figurativa, colaborando para reforçar o cenário cruel de tipificação feminina em Gilead, nação fictícia em que se passa a trama, e retorna como protagonista no segundo romance, oferecendo uma reviravolta em termos de enredo e de formação de personagem, sobretudo, no que tange às concepções ideológicas da cultura falocêntrica patriarcal que levaram a reduplicações ideológicas de gênero e a uma categorização binária que Hérítier (2002) classifica como valência diferencial dos sexos.

Nas narrativas distópicas, há uma crítica ao contemporâneo e um alerta para o futuro, pois para Claeys (2017), a arquitetura formal desses textos demonstra uma grande habilidade de retomar problemas do passado e de realocá-los no presente em uma nova

conjuntura, mas que, como no passado, apontam para o perigo iminente do cerceamento das liberdades individuais e da perda de direitos. Dentre os romances que permitem refletir como aspectos do passado e elementos das sociedades tradicionais podem apontar para a formação de novos ordenamentos sociais tirânicos e fundamentalistas estão os romances aqui analisados, cuja arquitetura narrativa apresenta inovações, por introduzir elementos não presentes na literatura distópica anterior ao século XX, o que situa Atwood como uma autora propositiva dessa forma literária. Seus romances apresentam um alerta acerca dos modelos de pensamento unificadores e totalitários e destacam a importância da luta por direitos sociais, sobretudo, no que diz respeito à mulher.

As narrativas em análise revelam mudanças em relação aos elementos da narrativa, sobretudo pela presença de mulheres protagonistas, as quais precisam ser lidas à luz da voz autoral que conduz o processo criativo: a voz das mulheres que lutam por direitos no pós-guerra.

A MULHER QUE FALA: ENTRELAÇANDO FATO E FICÇÃO

A revisão da personagem feminina em narrativas de teor marcadamente político e ideológico se apresenta como uma estratégia de problematização e de desconstrução da ideia de que há um lugar subalterno destinado à mulher nas sociedades patriarcais. Isso contribui para ressignificar o espaço feminino, seja do ponto de vista da narrativa ou do protagonismo da ação. Narrativas que engendram esse debate no texto ficcional evidenciam uma estética que coloca em xeque os engessamentos sociais criados a partir da cultura de colonização e do discurso

colonial, o qual, segundo Bhabha (1998, p. 106) é marcado pela “dependência do conceito de “fixidez” na construção ideológica da alteridade.” Ao negar essa fixidez, a estética pós-colonial nega a rigidez na delimitação de papéis sociais, a lógica das organizações sociais e o modo estereotipado de olhar para a alteridade, criando narrativas que nascem de deslocamentos, questionando lugares comuns e fornecendo uma crítica à modernidade.

Para Spivak (2010), a estereotipagem e o silenciamento são problemas a serem reformulados e solucionados tanto na crítica quanto na produção literária em si e as distopias contemporâneas de autoria feminina oferecem um bom caminho para tanto, em especial, porque esse foi, durante muito tempo, um lugar tipicamente masculino. Zolin (2021) reforça que colocar em evidência a produção literária feminina e a crítica literária feminista é uma atividade que contribui para a desconstrução dos discursos de opressão e de discriminação e para o desnudamento de estilos, temas e práticas literárias nas quais as representações femininas não se reduzem à reprodução dos tradicionais papéis de gênero ideologicamente reduplicados. Trata-se, portanto, de evidenciar a perspectiva sociocultural das mulheres, engajando múltiplos rostos, interesses e demandas e apresentando personagens femininas que “protagonizam as narrativas escritas por mulheres, narrando suas próprias histórias, trazendo a lume as questões que lhes povoam o imaginário, as angústias que lhes marcam o cotidiano e as identidades” (ZOLIN, 2021, p. 296).

Trata-se, em essência, de evitar reduplicações de gênero e estereótipos e as narrativas distópicas praticada por romancistas mulheres se configura como instrumento de resistência à medida

que incorpora novas representações femininas nas tramas, bem como novos entendimentos acerca dos papéis de gênero como se observa nas produções de Margareth Atwood.

A ATWOOD DE *O CONTO DA AIA*: DENÚNCIA EM FORMA DE ARTE

Propõe-se, aqui, analisar a produção escrita de Atwood como resultado de uma crítica pós-colonial que rejeita a reprodução da matriz colonizadora no que tange ao discurso patriarcal de determinação dos papéis sociais, emancipando os tipos de dominação e desmistificando o conceito romantizado de colonização. Entende-se que essas narrativas permitem uma reflexão acerca das heranças do processo colonizador, contudo, faz-se necessário enfatizar o que não reflete um discurso decolonial, dada a condição nortecêntrica da autora. Trata-se de narrativas que provocam deslocamentos comuns no discurso pós-colonial por ser esse também o papel da voz autoral de Atwood.

As personagens centrais da autora, na quase totalidade de suas obras, são mulheres brancas, de classe média e trabalhadoras, contudo, a reflexão que se pretende traçar amplia essa categorização ao questionar o papel subalterno que seria destinado às mulheres na sociedade. Evidentemente que não se trata de aceitar esse “padrão” de personagens como representante universal do sofrimento das mulheres subjugadas pela cultura do patriarcado, sobretudo, porque latinas, indígenas, negras e periféricas, por exemplo, não podem ter suas insistentes lutas por direitos planejadas por um modelo branco de representação. No entanto, o que se busca é analisar como alguns elementos comuns a todas as lutas dos movimentos feministas são simbolicamente recriados nas narrativas em estudo.

Compartilha-se assim, do pressuposto de que a literatura é um constructo cultural e um modo de perpetuar relatos sociais que evidenciam espaços de luta, lugares de fala, jogos de poder e modos de vida e é por essa razão que deve ser produzida sob outros olhares que não apenas o do colonizador. Entre aqui, a necessidade de a mulher ocupar o espaço da expressão artística enquanto sujeito promotor do discurso, criando um espaço pós-colonial em que as margens (vozes femininas) e o centro (vozes masculinas) negociam o direito de se manifestar por meio da linguagem. Nesse movimento, ocorre o que Spivak (2010) denomina como contra-narrativa, na qual o subalterno deixa a subalternidade e passa a falar por si mesmo, haja vista que “a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina. Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2010, p. 66-67).

É esse lugar de contra-narrativa que parece ser ocupado pela autora no contexto das distopias, dentre as quais *O conto da Aia* e *Os testamentos*, que abordam com maior profundidade a representação e a apropriação do corpo feminino e o acesso das mulheres ao poder político e econômico. São distopias em cujas tramas pode-se delinear uma representação social historicamente resgatável e assustadoramente próxima daquilo que se desenha no presente em boa parte do mundo: o medo do discurso tradicional religioso fundamentalista retomar o controle corporativo e substituir o poder do Estado, subordinando e explorando a população e delimitando um modo de ser mulher que não corresponde à contemporaneidade.

Ao evidenciar o posicionamento político e ideológico de Atwood no texto, o que se pretende é, de fato, ler suas narrativas como fruto de uma autora engajada, de seu tempo, que se articula em seu lugar de fala e utiliza a literatura como instrumento para criar um espaço de expressão e de representação próprios. É por isso, então, que “a explicação da obra é sempre procurada ao lado de quem a produziu, como se, de uma maneira ou de outra, a obra fosse uma confissão, não podendo representar outra coisa que não a confidência” (COMPAGNON, 2001, p. 50).

A fortuna crítica de *O conto da Aia* é fortemente marcada pelo tema do feminismo e coloca em pauta um alerta acerca de um movimento que ganhava força na década de 1980, nos Estados Unidos da América: o efeito *backlash* (FALUDI, 2001). Trata-se uma forma de reação com forte teor político e ideológico acerca de temas considerados polêmicos, como a ascensão dos direitos das mulheres. Esse movimento tecia um discurso pernicioso contra as conquistas femininas, impulsionando um movimento cultural que condenava moral e socialmente qualquer mulher que não se comportasse dentro de um padrão ideal de retidão e honestidade, um discurso que “enfeita-se pomposamente com um halo de verdade e proclama que as mesmas iniciativas que levaram a mulher a uma posição superior foram responsáveis pela sua ruína” (FALUDI, 2001, p. 17).

No clima da década de 1980, o que Atwood faz é justamente replicar esse discurso em uma sociedade fictícia, potencializando o que já existia para mostrar em que poderia se tornar. Em essência, é um alerta para os problemas que podem advir de uma conduta fundamentalista e conservadora para toda uma sociedade, mas

especialmente para as mulheres. Como reforça Booker: “o conto da Aia é uma reação ao crescente poder político da direita religiosa americana na década de 1980, projetando um futuro de pesadelo em que tais forças estabeleceram o controle do governo” (1994, p. 162, tradução nossa).

O entendimento moral que sustentava esse pensamento que Atwood denunciava era tendenciosamente religioso, amplamente encontrado nas sociedades bíblicas patriarcais e ainda hoje presente em países como Afeganistão em que, a despeito de toda a luta, a mulher era entendida como ser desprovido de qualidades intelectuais e, portanto, dependente do homem em tudo o que se referisse à economia, à política e à vida social. Hérítier (2002) vê a matriz dessa compreensão a partir do conceito de valência diferencial dos sexos e explica sua origem nas sociedades patriarcais antigas como fruto de uma inversão de valores que desqualificou a mãe criadora para entronizar o pai provedor, tomando como parâmetro a diferença sexual.

Na sociedade fictícia de Gilead, a população vivencia um “encolhimento” devido a um contexto climático e ambiental tóxico que levou ao declínio acentuado da fertilidade humana: poucos homens e mulheres são férteis e são raras as que conseguem gestar e parir filhos saudáveis, sem anomalias genéticas ou que não sejam natimortos. Nessa sociedade, todos os bens pertencem ao governo e uma mulher fértil se torna um dos maiores bens, devido ao poder de procriar os filhos da nação. Contudo, longe de valorizá-la, o que se preza é o corpo reprodutor, o que coloca a mulher como “objeto” que só pode ser utilizado por homens que ocupem posições políticas importantes e que possam adquiri-la

para gerar para si e sua esposa um filho que não poderiam ter de outra forma.

Na trama, essas mulheres são denominadas Aias e vivem como propriedades do governo, desempenhando a função política de reproduzir filhos, embora não tenham o direito de serem mães, apenas de procriar. Para controlar esse processo, essas mulheres são “educadas” e classificadas para que possam ser identificadas à distância: têm o corpo coberto por uma veste vermelha e a cabeça coberta por uma toca branca, de modo a ocultar qualquer marca de sensualidade e, ao mesmo tempo, demarcá-las, classificá-las e reeducá-las para desempenhar satisfatoriamente esse papel. Na trama, a figura de Tia Lydia é essencial para isso e sempre aparece nessa narrativa em situações em que se evidencia as regras cruéis de Gilead quanto à apropriação do corpo feminino e a objetificação das mulheres.

Isso porque a narradora de *O conto da Aia* é Offred, uma aia que conhece Tia Lydia a partir de seu lugar de fala, como mulher subjugada que é ressocializada pelas Tias para se tornar um útero a serviço do Estado. A estrutura narrativa divide o romance em duas partes: na primeira, que ocupa 90% do texto, sobressai-se a narrativa em primeira pessoa, dessa Aia. Suas memórias são descritas com um forte cunho autobiográfico e com intensas digressões, narrando o momento histórico em que vive e as lembranças do passado, antes da ascensão do Estado teocrático e totalitário de Gilead.

Na segunda parte, denominada *Notas históricas sobre O conto da aia*, leitores e leitoras descobrem que a narração é a transcrição de gravações de áudios em fitas cassete, realizada por dois

acadêmicos. O que se lê é, então, “uma transcrição parcial das atas do Décimo Segundo Simpósio sobre Estudos de Gilead” (ATWOOD, 2017, p. 351), que foram apresentadas em um congresso acadêmico futurístico no dia 25 de junho de 2195. Trata-se de inovação narrativa pelo fato de colocar em evidência dois pares narrativos: o da Aia Offred, cuja natureza é descontínua e fragmentada, e o do professor James Darcy Pieixoto, da Universidade de Cambridge, que transcreveu o material com a ajuda do professor Knotly Wade.

Essa forma de construção do texto narrativo cria uma espécie de moldura da narrativa central, a da Aia, e revela dois elementos importantes que devem ser analisados à luz das discussões sobre o papel feminino que foram apresentadas até aqui: o primeiro se reporta ao fato de que se cria uma forma literária que dialoga com elementos contemporâneos que vinham ganhando força no final do século XX, quando o romance foi escrito: o recurso de testemunhos orais utilizados para reconstituir violações de direitos humanos. Tecendo uma abordagem histórica da relação entre o uso de fontes orais e os direitos humanos, Canabarro e Strücker (2019) recordam que essa prática ganhou força na segunda metade do Século XX, por meio da utilização de entrevistas gravadas.

Desse modo, a referência às fitas apenas reforça a presença de uma voz autoral atenta a seu tempo e crítica à medida que percebe a importância de olhar para o passado, revisitando a memória, para entender o presente e os riscos que se desenham no futuro, que é, neste caso, o alerta que se corporifica em Gilead. Para Bernd (2013), a memória é o elemento que pode conduzir à liberdade no sentido de permitir a construção de uma identidade individual e coletiva. Analisando a questão sob o ponto de vista do que é individual e

do que é coletivo, Halbwachs (1990), reforça que a memória é um fenômeno social que se manifesta de forma coletiva, individual e histórica. A memória social é a de um grupo que perpetua uma história vivida, a histórica é uma forma de conhecimento do passado que é exterior ao domínio da experiência vivida e a individual será sempre um modo de olhar a história coletiva. Nesse percurso: “a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente e, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada” (HALBWACHS, 1990, p. 71).

O segundo elemento importante a ser analisado à luz das discussões sobre o papel feminino decorre do primeiro, visto que se reporta ao lugar da memória e as manipulações que podem surgir neste percurso, e retoma a questão da voz que fala por si mesma, da contra narrativa. Ao compreender a estrutura narrativa, pode-se ficar com a sensação de que o principal, senão único narrador do romance é o Professor Pieixoto, o que leva a uma incômoda impressão de que a voz masculina ainda prevalece sobre a feminina e que o romance não apresenta uma inversão do papel de protagonistas e de vozes narrativas.

Contudo, uma leitura mais atenta da conjuntura da obra, desvela outros aspectos sob essa forma de narrar: primeiramente, é preciso considerar que, de fato, a forma com que o Professor Pieixoto é apresentado pela Professora Maryann Crescent Moon, do Departamento de Antropologia Caucasiana da Universidade de Denay, parece evocar a presença de uma autoridade que coloca em xeque a validade da narrativa anterior, o que se deve a vários fatores

encadeados: o primeiro deles é o título da palestra “Problemas de Autenticação com Relação à *O conto da aia*” (ATWOOD, 2017, p. 352) que deixa entrever a ideia de que o relato de Offred poderia não ser autêntico, argumento também relacionado às dificuldades encontradas para lidar com o sotaque, as referências desconhecidas e os arcaísmos. Em segundo lugar, deve-se analisar a grande crítica por trás de uma pequena passagem: a forma como a plateia reage, com aplausos e congratulações, a cada uma das piadas machistas do professor em pleno ano de 2195, o que funciona diacronicamente como um gatilho de reflexão: se atitudes não forem tomadas para reverter a cultura falocêntrica de dominação, o contexto de apropriação e exploração do corpo feminino não se alterará em futuro algum, seja utópico ou distópico. Por fim, é preciso considerar que o dolorido relato de Offred integra um material de trinta fitas cassetes cujo conteúdo foi organizado do modo como os pesquisadores julgaram mais apropriado, séculos após o relato ter sido proferido. Tudo isso é intensificado pelo modo como batizam o relato “*The handmaid’s tale*” que é, segundo o texto, uma homenagem a *The Canterbury tales*, de Chaucer, e que se apresenta, propositalmente, como um deboche, dada a proximidade fonética entre “*tale*”, conto, e “*tail*”, rabo, no sentido original da Língua Inglesa, partes íntimas. Assim, o relato íntimo da Aia, na fala desses homens, parece ser comparado a um relato erótico no sentido que o termo sugere pejorativamente em inglês, gracejo que é recebido pela plateia com aplausos e risos. Além disso, a própria existência de Offred acaba reduzida a de um simples objeto histórico que, da forma e no tempo em que é apresentado, parece soar mais como uma frugalidade da história cultural do que uma experiência social e política.

Entre digressões e a apresentação do material, o professor dá detalhes do caso e se atém a dados que até então, apenas se supunha acerca de Offred. Sabe-se, então, pelas notas históricas, que é uma mulher norte-americana, branca, de 33 anos que não deixa nenhuma referência a seu nome real:

Ela parece uma mulher instruída tanto quanto se poderia dizer que qualquer pessoa diplomada por uma faculdade norte-americana da época fosse instruída (*Risos, alguns gemidos*). Mas as classes trabalhadoras brancas, como se costuma dizer por aqui, eram repletas de mulheres como ela, de modo que isso não ajuda em nada. Ela não achou conveniente oferecer seu nome original e de fato todos os registros oficiais dela teriam sido destruídos por ocasião de sua entrada no Centro de Reeducação Raquel e Lea. (ATWOOD, 2006, p. 359)

Todas as outras revelações históricas que o professor Pieixoto faz são construídas entre a narrativa histórica e a pilhéria, o que leva à imagem de um homem machista, que minimiza a importância dos relatos de Offred e esse é o ponto central do segundo elemento, acima apontado: embora o título “Notas históricas” pareça funcionar como um gatilho de verdade, ainda continua sendo ficção e uma ficção criada por uma mulher com um propósito bem definido: fazer o leitor perceber como o efeito da cultura patriarcal de dominação masculina opera. Ao criar esta situação narrativa, Atwood demonstra a conjuntura social, cultural e política do momento em que estava escrevendo, aqui analisada à luz do conceito de *backlash* e o risco iminente que uma forma conservadora e patriarcal de pensar representaria para as mulheres naquele contexto, daí ser uma escrita inovadora.

A sustentação de tal argumento se pauta no fato de que a narrativa de Offred não deve ser lida de forma deslocada, como a idealização de um “ato de resistência” tão ofuscante que oculte o peso negativo e misógino desvelado na segunda parte. É preciso analisar o conjunto dessas narrativas revelando o que de fato são, uma distopia em que as memórias do sofrimento de uma mulher são editadas por dois homens e que parece terminar com um fim duplamente trágico: primeiro porque a voz que fecha a narrativa é masculina e segundo porque o leitor termina sem saber o que, de fato, aconteceu a Offred.

Do ponto de vista assumido na discussão ora ensejada, o grande trunfo narrativo de *O conto da Aia* reside no fato de que as memórias de Offred também vão revelando fissuras do sistema no cerne da suposta sociedade patriarcal perfeita: ela passa a viver um jogo de encontros proibidos com seu Comandante durante a noite, forjados e ocultados com ajuda do Anjo, o motorista Nick, ao ponto de se tornar, como ela mesma se vê, sua amante: “o fato é que eu sou amante dele. Homens no poder sempre tiveram as amantes, por que as coisas haveriam de ser diferentes justamente agora? As combinações e arranjos não são os mesmos, é verdade” (ATWOOD, 2017, p. 195). Depois é inserida num jogo de encontros com o Nick forjados e ocultados por Serena Joy e tem sua vida completamente objetificada por essas pessoas.

Na trama, será Nick quem salvará Offred, embora ela imagine ter sido entregue aos Olhos. Tanto suas palavras finais “e assim eu entro, embarco na escuridão ali dentro; ou então na luz” (ATWOOD, 2017, p. 347) quanto as de Pieixoto: “teria a nossa narradora chegado ao mundo exterior em segurança e construído uma nova vida para si

mesma? (ATWOOD, 2017, p. 366) apontam para um final entreaberto, que encontrará a plena voz da contra narrativa em *Os testamentos*, pela mão da personagem aparentemente simples, Tia Lydia.

TIA LYDIA E A ESCRITURA DE UM NOVO TESTAMENTO: POR TRÁS DE UM GRANDE HOMEM...

Após mais de 30 anos da publicação de *O conto da aia*, Margaret Atwood lança *Os testamentos* (2019), como segundo livro da mesma saga. Embora retome e explique elementos fragmentados do primeiro romance, em *Os testamentos*, a trama não volta a apresentar o desfecho de personagens cujo fim deixa um grande suspense. Contudo, longe de significar uma perda, há um ganho narrativo nessa nova trama, que dá voz a personagens novas que permitem conhecer Gilead sob um novo ponto de vista, quinze anos após sua ascensão.

O nó narrativo da trama é introduzido por um novo elemento: a retirada clandestina de um bebê da república de Gilead, a Bebê Nicole, a bebê de Offred, que conseguiu escapar. A saída de uma filha de Gilead deixa explícitas as fissuras do Estado que o romance publicado em 1985 prenunciou, bem como a certeza de que há agentes infiltrados no regime teocrático. Tal percepção enxerta na narrativa confabulações, segredos e descobertas de um modo mais explícito do que aquele que se encontra em *O conto da Aia*, aspectos que vão sendo revelados por três narrativas distintas que compõem o romance e que vão amarrando fragmentos de memórias acerca do passado de cada uma das personagens e do modo como estas interpretam o tempo em que estão vivendo.

As três narrativas que compõem o romance se cruzam ao final: a de Tia Lydia, que escreve o *Hológrafo de Ardua Hall*, coadjuvante em

O conto da Aia, e personagem central em *Os testamentos*; a de Agnes, identificada na trama como *Testemunha 369A*, filha de um importante Comandante, que narra sua trajetória de dentro de Gilead, onde cresceu, e a de Daisy, a *Testemunha 369B*, uma adolescente do Canadá que cresceu ouvindo as histórias sobre Gilead.

O entrelaçamento dessas três narrativas contribui para apresentar pontos de vista diferentes acerca de um mesmo sistema e acrescenta níveis mais profundos à trama. Essas narradoras, uma idosa e duas jovens, têm experiências de vida distintas e conhecem Gilead a partir de focos também distintos: Tia Lydia vivenciou a queda da democracia e a ascensão do sistema, por isso sua narrativa é mais densa, podendo ser interpretada à luz das considerações de Benjamin, para quem “o narrador pode recorrer ao acervo de toda uma vida: uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia” (1985, p. 221). Tal experiência é inacessível a Agnes, que nasceu dentro do sistema já instaurado e, diferentemente de Tia Lydia, não tem memórias de um tempo anterior, narrando sua trajetória a partir daquilo que cresceu entendendo como verdade. Daisy, por fim, conhece o sistema como uma expectadora e o avaliará de fora e, posteriormente, de dentro dele, o que não a tornará uma especialista, mas uma personagem movida pelos arroubos da juventude, coerentemente com seu foco narrativo.

No conjunto, essa tríade narrativa apresenta visões particulares e lugares distintos, bem como pontos de vista, angulações, focos narrativos e focalizações diferentes. Para Genette (1995), a focalização pode ser interna ou externa. A externa leva o leitor a conhecer ações, entender os fatos de modo mais objetivo

e a interna faz com que a narração dos fatos seja envolvida por emoções, sentimentos e pensamentos do personagem em foco. É o caso das narrativas em análise, nas quais o foco narrativo enquadra a história de um determinado ângulo, ampliando o nível de significação do narrado para uma focalização intradieética e homodieética, ou seja, “um narrador do segundo grau que conta a sua própria história” (GENETTE, 1995, p. 247). Tal narrador enxerta suas experiências ao contexto do narrado, complementando os fatos com impressões pessoais e utilizando monólogos interiores que não seguem a lógica do tempo cronológico, mas os impulsos pessoais que dão ênfase ao fluxo de consciência. É exatamente isso que se nota no conjunto dessas três vozes narrativas.

Em *Os Testamentos*, as regras sociais e os mandamentos que regem as relações interpessoais em Gilead já estão consolidados, tornando-se hábitos que a nova geração de meninas não questiona, parecendo prenciar o definitivo nivelamento das mulheres à condição de submissas e impensantes e controle de seus corpos e sua sexualidade. No entanto, o que se assiste é uma reviravolta do caso que nasce pelas mãos das mesmas mulheres que pareciam impotentes.

Considerando a questão do medo da sexualidade feminina e da necessidade de manter a mulher sob controle, Dottin-Orsini (1996), olhando para a sociedade francesa do fim do século XX, associa essa tendência ao discurso falocêntrico da mulher como fatal, irresistível e por isso mesmo, perigosa. Parece ser exatamente essa mulher fatal — não porque é sexualmente irresistível, mas porque se reveste de um poder de articulação — que a estrutura narrativa de *Os testamentos* deixa entrever: a forma como cada

relato é iniciado e os interditos que são habilmente deixados nos fluxos de pensamento de cada narradora colaboram para manter um ambiente de tensão, marcado por segredos urdidos que são aos poucos esclarecidos, ampliando uma sensação de mudança que é vagamente sugerida no final de *O conto da Aia*.

A arquitetura formal do texto revela-se, ao final, semelhante a do romance anterior, quando associa o conjunto de relatos como parte do material apresentado pelo Professor Pieixoto no “Décimo Terceiro Simpósio em Estudos Gileadeanos”, no ano de 2197, agora presidido pela Professora Maryann Crescent Moon, que galgou posições acadêmicas ao ponto de criticar as falas anteriores do professor, acerca das quais ele se desculpa: “levei a sério seus comentários sobre minhas piadinhas no Décimo Segundo Simpósio — admito que algumas delas não foram lá de muito bom gosto — e vou me empenhar em não ofendê-la novamente” (ATWOOD, 2019, p. 436). Nota-se que não há um pedido de desculpas às mulheres enquanto gênero, mas à pessoa da professora Maryann, o que se revela o início de uma mudança em curso. É importante destacar também, o sobrenome de Maryann, que significa lua crescente. A fase da lua desempenha um papel metafórico central no que concerne à atuação feminina: as mulheres, até então invisíveis como a lua nova, passam a ter alguma visibilidade como a lua crescente, ocupando um espaço maior, contudo, ainda longe do espaço que seria ocupado pela lua cheia.

Essa mesma mudança também aparece na estrutura narrativa, pois sabe-se, desde o início, que as três narrativas são relatos de testemunhas — mulheres que assumem a voz narrativa — já que a apresentação do romance deixa claro o que se encontrará no

texto e de que lugar falam as mulheres. Isso impacta, inclusive, no discurso de apresentação do professor Pieixoto, ao final do romance, quando o leitor se defronta com o relato do papel efetivo de três mulheres no processo de derrocada de Gilead.

Além disso, o entrelaçamento dessas três narrativas coloca em evidência o argumento já enunciando na análise de *O Conto da Aia* quanto à complexidade do universo feminino na trama, no qual se movimentam mulheres astutas, que percebem o entorno e agem a partir dele. Tal percepção revela um complexo quadro de relações sociais que, embora seja estruturado a partir dos ditames do Antigo Testamento, não se limita a uma simples transposição, posto que interesses particulares redefinem as ações e as personagens, que não são cópias mimetizadas das sociedades patriarcais.

No romance, as mulheres, embora estejam indiscutivelmente subjugadas, não compõem um grupo coeso de sofredoras caladas que aceitam tudo sem agir, posto que vivem e se movimentam em um universo que não é idealizado, no qual há rivalidades e disputas com as quais se envolvem, tanto entre si, quanto de si para com o sistema que as reprime. É isso que se depreende a partir da fala de Tia Lydia, quando, reportando-se diretamente ao leitor em um de seus relatos, ressalta que:

A essa altura você já deve estar se perguntando como evitei ser expurgada pelos maiores — se não nos primeiros dias de Gilead, pelo menos quando o regime amadureceu e se tornou um mundo onde é cada um por si. Àquela altura, uma série de ex-notáveis havia sido enforcada no Muro, pois aqueles no pináculo da hierarquia se precavam para que nenhum ambicioso viesse a lhes tomar o lugar. Talvez você presuma que, sendo mulher, eu estivesse

especialmente vulnerável a ser descartada feito joio do trigo, mas você estaria errado. Simplesmente por ser mulher, eu estava fora da lista de usurpadores em potencial, pois nenhuma mulher jamais poderia tomar assento no Conselho dos Comandantes, então, nesta frente, ironicamente, eu estava segura. (ATWOOD, 2019, p. 71)

Não oferecer risco ao sistema por ser mulher (por ser vista como impotente e ignorante) é o que permitirá a Tia Lydia agir contra ele, atuando dentro dele. Além disso, sua ambição não era a de ocupar um lugar no conselho, mas de destruí-lo, o que amplia sua densidade psicológica, agindo de modo sutil, mas certo. Analisando a questão da sutileza feminina no estabelecimento de estratégias de manipulação e controle do ponto de vista da psicologia social, Rocha-Coutinho (1994, p. 143), observa que “os estereótipos indicam que as mulheres devem agir como se não estivessem tentando controlar, quando na realidade elas o estão fazendo.” Em decorrência, ao não se enunciarem de forma direta, todas as suas ações são tomadas como manipulativas e, em decorrência, como tipicamente femininas.

Essa forma de navegação social parece ser potencializada em Tia Lydia, fazendo com que leitores e leitoras releiam suas atitudes em *O conto da Aia* e percebam como é complexa, multifacetada e não apenas o estereótipo da mulher carrasca. Essa sutileza no agir é tipificada como algo negativo e condenável que a cultura machista caracterizou como condição inerente à mulher fatal, uma mulher objeto de desejo “naturalmente destinada à falsidade e à crueldade, à mentira pronta e as mãos manchadas de sangue” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 14). Essa mulher perigosa seria tanto mais

ameaçadora quanto mais conhecimento tivesse, pois, segundo o entendimento da cultura catequética do Antigo Testamento, toda a atenção da mulher deveria ser dedicada ao marido, aos filhos e à casa com o intuito de garantir que a mulher não se fiasse a questões financeiras e econômicas.

Em outras palavras, a leitura de *O Conto de Aia* narra de forma explícita a tirania e a vileza do sistema personificadas na figura cruel das Tias, deixando a latente sensação de que são mulheres cruéis e alienadas, que participaram da criação das regras culturais de Gilead. Contudo, essa imagem vai sendo desconstruída a partir das primeiras páginas de *Os Testamentos*, quando se pode ver o que a vida nessa sociedade significa para elas e como tudo começou. O Hológrafo da Ardua Hall — hológrafo é, literalmente um testamento escrito pela mão da testadora — apresenta como o sistema se edificou, o que essas Tias eram antes da ascensão de Gilead, como foram escolhidas e como é viver em Ardua Hall.

O Ardua Hall é o espaço de formação das Tias e de formatação de um pensamento educacional que seria ensinado nas escolas de Gilead como lei maior: fazer as mulheres cumprirem a obrigação do Plano Divino de gerar filhos para a nação, a qualquer custo, daí o sistema das Aias. No romance, quinze anos após a fundação do Regime já há Tias novas se formando, contudo, todo o sistema gira em torno de quatro figuras exponenciais: Tia Lydiá, Tia Elizabeth, Tia Vidala e Tia Helena, as quatro mulheres às quais foi atribuído o dever de ler e escrever as regras das escrituras do Antigo Testamento para ensinar as novas Tias a lerem e a escreverem e ter certo “poder” em Gilead.

Dentre as Tias, o papel e a função articuladora de Tia Lydia é o mais importante: ela é a única personagem de *O conto da Aia* presente no centro de ação da narrativa de *Os Testamentos*, cujo conjunto de capítulos permite analisar toda a conjuntura de Gilead. À medida que se avança na trama, descobre-se uma mulher que tenta promover a justiça, como a juíza que ela fora antes do golpe, mesmo que a custa da aplicação de castigos desnecessários e cruéis. Essa mulher age sub-repticiamente no sentido de debelar o sistema, perfilando um plano arquitetado e executado durante anos. Ao se apresentar ao leitor e à leitora buscando demonstrar como conseguiu sobreviver ao sistema e no sistema, ela ressalta:

Existem outros três motivos para minha longevidade política. Em primeiro lugar, o regime precisa de mim. Eu controlo o lado feminino do empreendimento deles com um punho de ferro dentro de uma luva de couro sob uma luva de tricô, e mantenho tudo em ordem: feito um eunuco num harém, estou em posição única para fazê-lo. Em segundo, sei demais sobre os líderes — sujeira demais — e eles não sabem muito bem o que eu posso ter feito a partir disso em matéria de documentação. Se me mandarem para a forca, será que essa sujeira poderia vir a ser vazada? Eles podem muito bem desconfiar de que tomei precauções para o caso de algo acontecer, e estariam corretos. Em terceiro lugar, eu sou discreta. Cada uma desses homens eminentes sempre sentiu que seus segredos estão a salvo comigo. (ATWOOD, 2019, p. 72)

Depreende-se desse trecho dois importantes elementos da constituição da personagem e da compreensão de sua angulação narrativa. O primeiro está ligado ao fato irônico de que a grande

educadora personificada em Tia Lydia não é casada, o que parece contradizer a lógica do sistema, contudo mais do que considerar sua sexualidade, ressalta-se o peso do papel que exerce ao agir como um eunuco, ou seja, como homem castrado que guarda as mulheres do perigo que são os homens e que assegura que todas atuem no espaço da casa e nunca no externo. O segundo, está relacionado ao fato denunciado de que a queda do sistema virá a partir daquilo que ela organiza e documenta.

Tia Lydia tem um papel fundamental à medida que, no movimento de sujeição pela força, ao mesmo tempo em que constrói a ordem, trabalha para a sua desagregação, o que é percebido nos muitos interditos que ela deixa em seus fluxos de pensamento, como é icônico o recorte a seguir:

Então abri a porta trancada e me enfurnei pelos Arquivos das Linhagens Genealógicas, com suas pastas sigilosas. É essencial registrar quem tem parentesco com quem, *tanto oficialmente, quanto de fato*: devido ao sistema das Aias, o filho de um casal pode não ser biologicamente descendente da mãe de elite, porque uma Aia desesperada tem chances de tentar engravidar seja lá como puder. É nossa função informar, porque o incesto deve ser prevenido; já está bom de Não bebês. Também é função do Ardua Hall guardar este conhecimento ciosamente: os arquivos são o coração do Ardua Hall. (ATWOOD, 2019, p. 43, grifos nossos)

Os grifos elucidam dois pontos importantes para a compreensão do sistema e da atuação de Tia Lydia: o primeiro remete ao fato de que o oficial, nem sempre será o real, pois o movimento realizado pelas lideranças políticas de Gilead trabalha para criar um referencial

identitário e construir uma memória oficial a partir de seu interesse, o que implica a extinção de arquivos e a propagação de outros que atendam ao interesse do grupo no poder. Para Le Goff (1990) esses arquivos estão sempre à mercê dos governantes, que “podem controlar esta memória tão estreitamente como os novos utensílios de produção desta memória, nomeadamente a do rádio e a da televisão” (LE GOFF, 1990, p. 477). Assim, o que Tia Lydia faz é manter o que é oficial e o que é fato, condição que leva ao segundo grifo: os arquivos são o coração do Ardual Hall, mas ela é cérebro. Tanto que a produção de seus testamentos é realizada em uma biblioteca, em meio à literatura universal proibida, local do qual ninguém poderia desconfiar, tampouco frequentar:

Uma vez isolada, retirei meu manuscrito em gestação de seu esconderijo, um retângulo oco no interior de um de nossos livros sob censura máxima: *Apologia pro vita sua: Uma defesa da própria vida*, do Cardeal Newman. Ninguém mais lê aquele tomo tão pesado, sendo o catolicismo uma heresia e praticamente um irmão do vodu, de forma que dificilmente devem espiar aqui dentro. Ainda assim, se alguém espiar será uma bala na cabeça para mim; uma bala prematura, porque ainda estou longe de estar pronta para partir. Se e quando eu partir, planejo fazê-lo com um estrondo bem maior do que esse. (ATWOOD, 2019, p. 44)

É exatamente isso que ela tece ao longo de toda sua longa jornada: um estrondo maior que envolverá a figura mais icônica de Gilead: a Bebê Nicole. Nesse ponto, é importante ressaltar como a personagem transita de uma imagem austera e cruel, no primeiro romance, para uma figura curiosa, ardilosa e, gradativamente, heroica no sentido épico, no segundo romance.

O ato de escrever, de ocultar seus escritos e de ocultar dos líderes políticos aquilo que registra contra eles pode ser lido como uma metáfora moderna do mito de Penélope, que tece para se manter viva. No mito, Penélope, mulher de beleza incomparável e de conduta ilibada, casou-se com Ulisses e quando ele partiu para a guerra, resistiu aos pedidos de casamento e às investidas de outros homens alegando estar empenhada em tecer uma mortalha para o dossel funerário de Laertes, pai de seu marido, comprometendo-se a escolher um novo marido dentre os pretendentes quando a obra estivesse pronta. Contudo, tecia durante o dia, aos olhos de todos e à noite, secretamente destecia.

No caso em análise, Tia Lydia, tecia escondida, à noite, a mortalha do sistema, desmascarando-o para o futuro. O ato de tecer, no caso de Penélope e de Tia Lydia, não pode ser lido como uma simples metáfora da mulher que espera até que algo aconteça, mas da mulher que trama, que amarra os pontos com um propósito específico e por isso mesmo, sutil e manipulador, retomando aqui o argumento de Rocha-Coutinho (1994) de que se valer de estratégias sutis de controle é o único caminho deixado à mulher. Em suas palavras: “esta forma de controle indireto não é apenas uma das formas de controle abertas às mulheres, mas, mais do que isso, a principal forma de controle que a sociedade permite que elas usem” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 143).

Problematizando essa questão ao olhar para a condição das mulheres na América Latina, Sarlo (2005), enfatiza que a estratégia feminina para abrir novos caminhos e conquistar novos espaços se constituiu historicamente muito mais como uma reforma do que propriamente uma revolução, dado que nunca houve um enfrentamento direto.

Nessa sutileza, Tia Lydia se desenha como a mulher subserviente perante os homens, tirana perante as meninas e humana em face do que tece para sobreviver dentro do sistema e tramar sua derrocada. Tais características a tornam uma personagem complexa, que negocia e se envolve em disputas de um modo diverso daquele que ensina nas escolas das meninas, como se depreende do trecho abaixo:

A tinta negra para desenho que venho usando está quase no fim: logo vou mudar para a azul. Requisitar um frasco dos suprimentos da Escola Vidala não deve apresentar dificuldades: eles têm aulas de desenho por lá. Nós, Tias, costumávamos conseguir canetas esferográficas no mercado paralelo, mas agora isso acabou: nosso fornecedor de New Brunswick foi preso, finalmente pego a se esgueirar mais uma vez por debaixo da cerca. (ATWOOD, 2019, p. 129)

É possível afirmar que Tia Lydia aprendeu a jogar com o sistema para sobreviver a ele. Essa habilidade é empregada para sobreviver ao Comandante Judd e se fazer um elemento indispensável para, superficialmente, garantir o sucesso do sistema e, subliminarmente o desarticular:

— Se tem de ser um círculo feminino à parte — disse eu — então deve ser separado de verdade. Dentro dele, o comando deve ser das mulheres. Exceto em caso de extrema necessidade, os homens não devem penetrar nos limites de nossas instalações, nem questionar nossos métodos. Seremos julgadas unicamente pelos nossos resultados. Embora, é claro, não seja nossa intenção deixar de notificar as autoridades quando e se for necessário. Ele me mediu de cima a baixo, depois abriu as mãos e mostrou as palmas.

— Carta branca — disse ele — dentro do razoável, e dentro do orçamento. Sujeito é claro, à minha aprovação final. (ATWOOD, 2019, p. 195)

Atwood parece compor uma personagem tipicamente humana ao demonstrar que as mulheres servis de Gilead, dentre as quais, as Tias seriam o maior exemplo de devoção a serviço de Deus e do Estado, também se envolvem em disputas de poder e, naquele contexto, vencê-las significava sobreviver ao sistema. Para tanto, além de saber lidar com os homens, era indispensável estar acima das outras mulheres e foi isso o que Tia Lydia percebeu, que precisava se sobrepor às demais Tias fundadoras: “apesar de nossa fingida harmonia, ou até fingida colegialidade, a hostilidade subjacente já estava se criando. Se aqui é um galinheiro, pensei, quero ser a galinha-alfa. Para isso, preciso estabelecer minha hierarquia dentro da lei do galinheiro” (ATWOOD, 2019, p. 195).

Assim, compreender a importância dessa personagem na trama implica entender o modo como ela navega socialmente para sobreviver ao sistema, movimentando-se a partir de um duplo jogo de interesses: o jogo dos fundadores, que conduz à formação de um sistema social rígido que Tia Lydia se vê obrigada a implementar, e o seu jogo, encampado ao longo de anos, como estratégia para solapar esse mesmo sistema que ajudou a erigir. A complexidade dessa personagem pode ser notada também, no modo como o universo feminino é desenhado na trama: quando olhado de fora, parece coeso, com mulheres desempenhando papéis sociais rigidamente delimitados, entretanto, quando observado a partir do olhar de Tia Lydia, o que se desvela é um universo feminino complexo, no qual as mulheres também se envolvem em disputas e no qual há rivalidades que se forjam e se estabelecem independentemente do domínio patriarcal.

A narrativa, como um todo, põe em evidência que o universo feminino não é uniforme e que há nele um constante cabo de guerra entre as mulheres. Tais disputas podem ocorrer à revelia do sistema patriarcal ou serem engehadas por ele como forma de minar as “tramas” dos grupos femininos. Ainda assim, Tia Lygia supera suas adversarias ao usar as disputas como forma de minar o sistema, isto é, ela joga se movimentando, na superfície, a partir dos interesses do sistema, e em profundidade, a partir do interesse de desarticulá-lo. Para isso, precisa minar também seu grupo feminino.

Nota-se uma mulher estrategista desde o início, que se constituirá como a grande heroína do romance. Em *O conto da Aia*, a protagonista é Offred como representante de todas as Aias, em *Os Testamentos*, a bebê Nicole é a protagonista enunciada mas, no conjunto da obra, Tia Lydia se revela como a personagem principal. Sua estruturação enquanto heroína integra, em um novo arranjo, todas as características do herói clássico que morre por uma causa: supera desigualdades sociais e de gênero para estudar, torna-se juíza e luta pelos direitos iguais. Entretanto, a despeito de tamanha luta, tem todos os direitos cerceados no golpe de Estado, é presa e torturada em um estádio de futebol e tratada de forma propositalmente desumanizadora e animalesca: “eles estavam nos reduzindo a bichos — bichos de cativeiro — à nossa natureza animal. Estavam esfregando a nossa natureza animal na nossa cara. Para que nos considerássemos sub-humanas” (ATWOOD, 2019, p. 159). Depois disso, é presa pelo Comandante Judd, seu algoz e inimigo, em uma solitária, interrogada e forçada a aceitar o papel de Fundadora Cultural de Gilead.

Tia Lydia se edifica como a mulher que, superficialmente, como forma de sobrevivência, se rendeu totalmente ao sistema, contudo,

subliminarmente, ao se render, ela engendra sua destruição, o que demonstra como é superior no jogo de articulação do mundo distópico no qual fora aprisionada. Assim, como Penélope, ela desmancha a malha masculina de perversidade tecida pelos novos patriarcas, denotando uma força muito grande de articulação e de caráter que se verifica na “justificativa” que dá para que Agnes e Becka coadunem com o plano, justificativa que é carregada de sentidos e significados:

— No começo, as metas de Gilead eram puras e nobres, todas nós concordamos com isso — disse ela. — Mas foram subvertidas e conspurcadas por egoístas com sede de poder, como tantas vezes já aconteceu no decorrer da história. Deve ser da vontade de vocês que isso seja corrigido. (ATWOOD, 2019, p. 360)

Em seu discurso, não deixa de evocar como corretos, aspectos que, de fato, ela nunca considerou como tal, o que revela seu grande poder de persuasão: ela sabe que lidava com meninas que não conheceram outra visão além daquela da educação recebida em Gilead e que, por mais que os arquivos lidos tivessem demonstrado à própria Agnes que “prestar falso testemunho não era a exceção, era o costume. Por baixo de seu verniz de virtude e pureza, Gilead estava podre” (ATWOOD, 2019, p. 328), ainda assim não venceria se incitasse um motim. O que se depreende dessa forma de agir é o estímulo a cultivar nessas meninas o pensamento de que construir uma Gilead purificada das corrupções que a corroem por dentro é uma tarefa que depende da ação de mulheres, já que os homens, representantes naturais da política, da economia e da civilidade apenas se enredaram em jogos de poder.

Conforme argumentado até aqui, não se pretende criar uma dualidade masculino-feminino no que tange à participação em jogos de poder, pois isso incorreria em simplificar o universo feminino e tratar todas as mulheres como sujeitos de pensamento uniforme. Entender, como enunciado anteriormente, a grande virada no protagonismo das distopias implica entender a complexidade do universo feminino, que não pode ser reduzido a personagens planas. Inclui-se aqui, também, a ressignificação do herói na figura de Tia Lydia, o qual, como argumenta Lukács (2000), consegue compreender o abismo existente entre seu mundo interior e o mundo externo e organizar a vida sem parar de lutar, pois precisa continuar vivendo num mundo hostil e saber lidar com pessoas cujos valores são diversos dos seus.

Esse herói se move a partir de uma melancolia de saber que “a confiança absoluta e pueril na voz interior da vocação se rompe ou diminui, mas de que também é impossível extrair do mundo exterior [...] uma voz que indique sem equívocos o caminho e determine os objetivos” (LUKÁCS, 2000, p. 87). Parece ser exatamente essa a situação de Tia Lydia.

Em suas palavras finais — “que outros mais jovens se empenhem nessa bravura. Ainda que talvez não tenham escolha sobre isso, já que a eles faltam meus privilégios” (ATWOOD, 2019, p. 432) — Tia Lydia parece incorporar o chamado a um levante juvenil, o que não deixa de ser também, uma observação da voz autoral: perceber o feminino como elemento capaz de desestruturar o poder e de reestruturá-lo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como protagonista, a importância de Tia Lydia na trama reside no peso de seu papel para debelar o universo distópico em que se encontra, o que a qualifica como grande referencial da prática de tecer por baixo dos panos, pois Gilead cai pelas mãos de uma mulher que aparentemente parecia servir ao sistema.

Tal característica, como já analisado, não aparece em *O Conto da Aia*, romance em que Tia Lydia é coadjuvante e sempre é apresentada de forma unilateral, reforçando o estereótipo de “poder” e disciplina que marca o segmento a que pertence. Isso, no entanto, deve-se ao foco narrativo de Offred, que desconhece toda a trajetória de formação das Tias, o que retoma o argumento de que há diferentes pontos de vista e distintas formas de resistência que se desenham ao longo da trama e que desvelam diferentes formas de sentir a distopia.

O modo de navegação social de Tia Lydia permite uma associação imediata com o argumento de Sarlo (2005) de que, na história das mulheres, os espaços foram conquistados muito mais por meio de uma conduta reformista do que revolucionária, isto é, foram conquistados à base de uma transformação silenciosa: “essa peculiaridade pode explicar a estratégia que consiste no movimento duplo de conquistar espaços e reassegurar aos homens que seus privilégios e sua hegemonia não estejam em jogo em cada movimento” (SARLO, 2005, p. 172).

Assim, a atuação de Tia Lydia na trama deve ser lida sempre a partir de um duplo movimento, enquanto ela age dando a entender ao alto comando de Gilead e a suas subordinadas que faz tudo o

que lhe é determinado, recolhe provas, mantém relações com o mercado paralelo, comunica-se com os movimentos de resistência e elabora todo o plano de saída da bebê Nicole e da queda do regime em Gilead. A narrativa de Tia Lydia revela o quão improvável seria obter a coesão para tecer um plano coletivo em meio a um contexto em que a tirania segmenta e opõe as mulheres entre si, por meio de castas, todas subjugadas, mas em níveis distintos, ou seja, evidencia a ausência de sororidade no espaço de ação. Em tais condições, agir sorrateiramente, por meio de ardis e sem contar com as demais Tias termina por se revelar não como mero desejo individual, embora deixe entrever um gosto pela desforra, mas como prática consciente de alguém que sabe que para levar seu plano adiante teria que submeter a própria vida, como de fato acontece.

No conjunto, sua forma de agir a coloca como elemento central da narrativa, reconfigurando o entendimento cultural do patriarcado de que as mulheres deveriam ser sempre delicadas, caprichosas, solícitas, emocionais e, especialmente, passivas. Isto é, devem se assumir como seres fracos a quem restaria apenas estratégias sutis e manipulativas, vistas como tipicamente femininas. Esses estereótipos, como observa Rocha-Coutinho (1994), foram construídos pela própria cultura patriarcal, pois espera-se que, pela sua condição social “elas sejam menos diretas e mais sutis do que os homens” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 143).

Na atitude de Tia Lydia o que se vê é uma manipulação desses estereótipos, que são incorporados para demonstrar aceitação, mas mobilizados segundo seus próprios interesses para transformar o espaço em que se encontra. Essa personagem, portanto, não combate com um armamento bélico e explosivo, mas

silencioso e incisivo: ela escreve para deixar provas. A escrita, neste caso, revela-se como elemento de constituição do artil feminino exatamente de modo contrário ao determinado por Gilead: as mulheres não poderiam ler e escrever, mas é a escrita de uma mulher que fundamentará as provas contra o sistema. Seus escritos serão analisados futuramente no décimo terceiro simpósio de estudos Gileadeanos, comprovando que as fissuras abertas por ela no sistema foram significativas em termos de mudanças.

Importa destacar que, para tanto, Tia Lydia precisou, muitas vezes, atuar como carrasca, executando as punições que ela mesma ajudou a elaborar e, em tal percurso, como deixa entrever a narrativa de Offred em *O conto da Aia*, ela foi cruel, demonstrando-se totalmente dedicada à missão de Gilead. No entanto, como assinalado anteriormente, a transição da narrativa de Offred para a da própria Tia Lydia permite confirmar o que se evidencia com todas as demais personagens: o ser humano não é bom ou mal o tempo todo e sua ação ao longo da trama deve ser lida para além da ambivalência bem *versus* mal.

A análise dessa personagem neste estudo busca elucidar a tirania masculina imposta às mulheres e os modos de navegação social dentro desse contexto. Assim, é imprescindível que se tenha em mente que o carrasco não pode ser o único culpado pelas maldades cometidas contra a pessoa que pune: sua atitude é abominável, mas ela segue ordens. Sob essa chave de compreensão, as Tias se configuram como instrumentos do trabalho masculino e encontram no artil feminino pequenas brechas para resistir a isso.

Evidentemente que esse movimento não é marcado por um final feliz, o que se deve à própria natureza da distopia. As protagonistas

das distopias aqui estudadas devem ser analisadas a partir de uma transcontextualização de seus papéis sociais, pois analisá-las com a intenção de encontrar elementos que apontem para a superação dos problemas sociais que marcam a condição feminina na contemporaneidade é esperar que a literatura cumpra um papel utilitário que ela não tem. Por outro lado, se o texto distópico aponta para o perigo de um futuro aterrador para homens e mulheres, parece significativo se apoiar nas leituras de narrativas desse filão para refletir sobre os meios de caminhar em busca da utopia perdida.

REFERÊNCIAS

- ATWOOD, Margaret E. *O conto da Aia*. Tradução de Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- ATWOOD, Margaret E. *Os testamentos*. Tradução de Simone Campos. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BERND, Zilé. *Por uma estética dos vestígios memoriais: releituras da literatura contemporânea das Américas a partir dos rastros*. Belo Horizonte: Fino Trato, 2013.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- BOOKER, M. Keith. *The dystopian impulse in modern literature: fiction as social criticism*. London: Greenwood Press, 1994.
- CANABARRO, Ivo dos Santos; STRÜCKER, Bianca (Orgs.). *Memória e direitos humanos: desafios contemporâneos*. Porto Alegre: Editora Fi, 2019.
- CLAEYS, Gregory. *Dystopia: A Natural History. A study of modern despotism, its antecedents, and its literary diffractions*. Translation of Vittorio da Gamma Talone. Oxford: Oxford University Press, 2017.

- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fontes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille. *A mulher que eles chamam de fatal: textos e imagens da misoginia fin-de-siècle*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- FALUDI, Susan. *Backlash: o contra-ataque na Guerra não declarada contra as mulheres*. Tradução de Mario Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Veja, 1995.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Laurent León Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.
- HÉRITIER, Françoise. *Masculino Feminino II: dissolver a hierarquia*. Lisboa: Instituto Piaget, 2002.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução de Bernardo Leitão *et al.* Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.
- LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.
- RAGO, Margareth. Epistemologia feminista: gênero e história. In: PEDRO, Joana; GROSSI, Miriam (Orgs.). *Masculino, feminino, plural*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000.
- ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias: intelectuais, arte, meio de comunicação*. Tradução de Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Editora da USP, 2005.
- SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina G. Almeida; Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.
- ZOLIN, Lúcia Osana. Um retrato do romance brasileiro contemporâneo de autoria feminina. *Revista Ártemis*. Paraíba: UFPB, v. 31, n. 1, p. 295-321, jan./jun., 2021.

17

**RECONFIGURING ARTHUR:
THE ARTHURIAN LEGEND AS PALIMPSEST IN
GUY RITCHIE'S *KING ARTHUR:
THE LEGEND OF THE SWORD* (2017)¹**

Ana Rita Martins
Diana Marques

Recebido em 23 out 2023.

Aprovado em 22 fev 2024.

Ana Rita Martins

Doutora em Estudos de Literatura e Cultura, Especialidade em Estudos Ingleses, 2022.

Leitora na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Investigadora no Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa (CEAUL); Membro do grupo de investigação Mensageiros das Estrelas; Diretora do Centro de Escrita, WILL Lab | Writing, Innovation, Learning & Language Laboratory (CEAUL-ULICES/FLUL). ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1754-9342>.

Email: anaritasilva@e-letras.ulisboa.pt.

Diana Marques

Doutora em Estudos de Literatura e Cultura, Especialidade em Estudos de Literatura e da Cultura de Expressão Inglesa, 2020.

Professora Auxiliar Convidada na Universidade Aberta. Investigadora no Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa; Membro do grupo de investigação Mensageiros das Estrelas.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0316-7925>.

E-mail: diana.marques@uab.pt.

¹ Título em língua estrangeira: "Reconfigurando Artur: a lenda arturiana como palimpsesto no filme *King Arthur: legend of the sword* (2017), de Guy Ritchie".

Abstract:The Middle Ages have been a source of interest to audiences around the world nearly since the period ended until modern times. While many themes, stories and characters have been reimagined and recreated, or, in other words, ‘palimpsested’, no other has held as much sway as King Arthur, ‘the once and future king’, around whom a constellation of equally celebrated characters aligned and remain as one of the most widely acknowledged medieval legacies in the modern world. Focusing on cinema in particular, this study aims at analysing one of the most recent film adaptations of the Arthurian legend to the big screen, *King Arthur: Legend of the Sword* (Dir. Guy Ritchie, 2017), to understand how films and audiences engage in the process of scraping, erasing, and re-writing Arthur in the twenty-first century.

Keywords: Arthurian legend. Medievalism. Palimpsest. Arthuriana. Cinema.

Resumo: A Idade Média tem sido uma fonte de interesse para o público em todo o mundo quase desde o fim do período até à contemporaneidade. Embora muitos temas, histórias e personagens tenham sido reimaginadas e recriadas, ou, por outras palavras, ‘palimpsestadas’, nenhuma outra teve tanta influência quanto a do Rei Artur, ‘o antigo e futuro rei’, em torno do qual uma variedade de personagens igualmente célebres se alinhou e continua, ainda hoje, a constituir um dos legados mais emblemáticos da Idade Média. Com foco no cinema em particular, este estudo tem como objetivo analisar uma das mais recentes adaptações cinematográficas da lenda arturiana para o grande ecrã, *King Arthur: Legend of the Sword* (Realizador Guy Ritchie, 2017), para compreender como os filmes e o público se envolvem no processo de raspar, apagar e reescrever Artur no século XXI.

Palavras-Chave: Lenda Arturiana. Medievalismo. Palimpsesto. Arthuriana. Cinema.

MEDIEVALISM AS A PALIMPSEST OF THE MIDDLE AGES

In its original sense, a palimpsest refers to the act of erasing a text by scraping it out of the manuscript page, so the page can be reused for another document. This practice was recurrent in the Middle Ages because parchments made of lamb, calf, or goat skin were not readily available and were expensive. The word ‘palimpsest’ comes from the Greek compound word ‘παλίμψητος’ which can be translated as ‘scraped again’, and in medieval times it indicates the act of scraping, rubbing, or even washing a text from a parchment. This process of erasing a text from a manuscript started in Antiquity and was first used on papyrus, which could be used several times in this fashion (DECLERCQ, 2007, p. 7). In the Middle Ages, documents also went through the process of erasure, or even destruction, and “[...] medieval manuscripts that have been palimpsested — their original inscription rubbed or washed away to provide a fresh writing surface [...] —” (CHAI-ELSHOLZ, 2011, p. 1) are often found. The process of recovering original ancient texts started in the nineteenth century with the use of harsh chemicals that often damaged the pages of the manuscripts. However, in the first decade of the twentieth century, Benedictine monk Raphael Kögel developed a non-destructive technique based on the use of ultraviolet illumination in photography to show the hidden script. Nowadays, better results can be obtained in the recovery of an unknown text with the development of digital imaging (DECLERCQ, 2007, p. 9-10).

The idea of scraping, erasing, and re-writing the text of a manuscript can also be applied as a concept to literature. In his seminal work *Palimpsests: Literature in the Second Degree* (1982),

Gerard Genette states that a palimpsest is a text that has been rewritten over an earlier text, with traces of the earlier text still visible or detectable beneath the surface. His exploration constitutes an example of what Genette calls Open Structuralism, which explores the relationship between texts, and how they are rewritten and reread. In the foreword written by Gerald Prince, he states that “[r]ather than insisting on the ‘text itself’, its closure, the relations within it that make it what it is, he focuses on relations between texts, the ways they reread and rewrite one another, the ‘perpetual transfusion or transtextual perfusion’ of literature” (GENETTE, 1997, p. 4). Genette’s concept of palimpsests has been influential in literary theory, as it highlights how texts are interconnected and influenced by other texts and cultural artifacts. By viewing texts as palimpsests, literary critics and theorists can better understand the complex interplay between texts and the cultural and historical contexts in which they were produced.

In this work, Genette distinguishes between two types of palimpsests: ‘architextual’ and ‘hypertextual’. The architextual palimpsests refer to cases where a literary work explicitly refers to an earlier literary work: “The subject of poetics [...] is not the text considered in its singularity [...], but rather the architext or, if one prefers, the architextuality of the text [...]. By architextuality I mean the entire set of general transcendent categories [...] from which emerges each singular text” (GENETTE, 1997, p. 1). Thus, the architext acts as a hypotext, which is the earlier source text that serves as the basis for a new one. This new text is called hypertext because it draws on the hypotext in some way. Therefore, the hypertextual palimpsests refer to cases where an earlier text is present implicitly

or indirectly in a later text, through allusions, borrowings, or echoes. Bearing this in mind, Genette's concept of palimpsest can be used to describe literary texts that incorporate or reuse earlier texts, such as intertextual references, adaptations, or rewritings.

Accordingly, Genette identifies five types of transtextual palimpsests. The first, he names *Intertextuality* in reference to the "[...] relationship of copresence between two texts or among several texts: that is to say [...] the actual presence of one text within another" (GENETTE, 1997, p. 1-2). This can be done through allusions, quotes, or even plagiarism. Genette also argues that all texts are intertextual in this sense, as they are influenced by earlier texts and cultural artifacts. The second type is *Paratextuality*, which corresponds to the elements that surround a text, such as the title, preface, footnotes, and book covers. These usually show a "[...] less explicit and more distant relationship that binds the text properly speaking, taken within the totality of the literary work" (GENETTE, 1997, p. 3). Paratextual elements might also be palimpsests because they can be altered or adapted over time to reflect changes in the text or cultural context. The third type he calls *Metatextuality*, which is how a text reflects upon or comments on its own status as a text, or on the status of other texts (GENETTE, 1997, p. 4). In other words, *Metatextuality* is a form of self-reflexivity in which a text becomes aware of its own status as a constructed object and of its relationship to other texts. This can take many forms that include, for example, a critical text on another text. The fourth type he identifies is *Hypertextuality*, which corresponds to texts that are directly derived from other texts, such as adaptations or translations, but are not commentaries (GENETTE, 1997, p. 5).

Thus, it means that a second text is directly derived from a previous one. According to Genette, this can be done in two ways: the first derivation can be “[...] of the descriptive or intellectual kind, where a metatext [...] ‘speaks’ about a second text [...]”, such as Aristotle’s *Poetics* mentioning Sophocles’ *Oedipus Rex* (1997, p. 5). The second way is when the hypertext does not mention the hypotext but it cannot exist without the former, in a process that Genette calls ‘transformation’. In this case, there is an evocation of the hypotext without a direct reference to it. An example of this is Virgil’s *Eneid* and James Joyce’s *Ulysses*, since both texts derive from the same hypotext, Homer’s *Odyssey*. Finally, the last type is the *Architextual* palimpsest, a generic or formal structure that underlies a text, such as the epic or the novel. This is the most abstract and implicit one because the relationship with the hypotext is,

[...] completely silent, articulated at most only by paratextual mention, which can be titular (as in *Poems*, *Essays*, *The Romance of the Rose*, etc.) or most often subtitled (as when the indication *A Novel*, or *A Story*, or *Poems* is appended to the title on the cover), but which remains in any case of a purely taxonomic nature. (GENETTE, 1997, p. 4)

In the context of Medievalism, hypertextuality is the most relevant type of palimpsest because Medievalism highlights the ways in which later texts are shaped by and transform earlier medieval texts and traditions. By engaging with and reimagining these texts, later authors create something new and original that builds on and subverts earlier works. But what is Medievalism?

According to Clare A. Simmons, the word ‘Medievalism’ was coined by John Ruskin in 1853 when describing his generation’s

enthusiasm for the Middle Ages (2014, p. 1). In fact, Medievalism originated in the Victorian period as a response to industrialization, advances in technology and population migration from the countryside to the cities, which led to the reassessment of society's traditional values. The Middle Ages emerged as an idealised period where the community was centred in the countryside and everyone shared an economic, political and social relationship with feudal characteristics (Simmons, 2011, p. 282). In this respect, Alice Chandler states that the Middle Ages appeared as a 'dream' of a specific social order to which the Victorians wanted to return and were invoked as a correction of the evils of the present. The more changes were made at a social level, the more the Middle Ages were seen as a golden age, in part historical and in part mythical (CHANDLER, 1971, p.1).

Thus, Medievalism refers to the re-imagination of the Middle Ages in later periods as a source of inspiration, nostalgia, and also as a way to reflect on contemporary issues. The concept was first discussed by Umberto Eco in his influential essay "Dreaming of the Middle Ages" (1973), in which he stated that people are still somewhat enamoured with the medieval period and that popular culture is how this renewed interest is disseminated. This preference for the Middle Ages is justified by the fact that it is considered the infancy of the modern man and it is where we search for our roots. For this reason, Eco affirms that most of the medievalist revisitations go from historical fiction to fantasy and science-fiction, because they appeal to a modern audience that is still fascinated with stories from the past (ECO, 1986, p. 61-62). After Eco, Leslie Workman also started to work on Medievalism,

developing one of the most well-known academic journals on the topic, *Studies in Medievalism*. And it is precisely in its first number that Workman proposes a definition of this concept linking it to the need to revive images of the medieval past: “In terms of these things medievalism could only begin, not simply when the Middle Ages had ended, whenever that may have been, but when the Middle Ages were perceived to have been something in the past, something it was necessary to revive or desirable to imitate” (WORKMAN apud. VERDUIN, 2009, p. 9).

More recently, Tison Pugh and Jane Weisl also stated that “The Middle Ages’ emerges as an invention of those who came after it; its entire construction is, essentially, a fantasy”, because the medieval past can be reshaped and its imaginary is still present today (2013, p. 1). Thus, it is necessary to recognise that most people do not know about the Middle Ages through direct contact with historical sources, but through ideas and images transmitted by popular culture which are fictionalized to address the values and issues of the period in which it is being recreated. Bearing this in mind, Pugh and Weisl came up with a widely accepted definition of Medievalism:

[...] [M]edievalism refers to the art, literature, scholarship, avocational pastimes, and sundry forms of entertainment and culture that turn to the Middle Ages for their subject matter or inspiration, and in doing so, explicitly or implicitly, by comparison or by contrast, comment on the artist’s contemporary sociocultural milieu. (2013, p. 1)

Therefore, Medievalism reveals more about the period in which the Middle Ages are being recreated than about the Middle Ages itself. Furthermore, it is possible to state that the concept of

Medievalism is a fluid and flexible one that embraces a variety of interpretations of the medieval period, adapting it to new audiences.

Another important author for the discussion of Medievalism is David Matthews who claims that there are several Medievalisms depending on the representation that each work makes of the Middle Ages, and names three different types of depiction: as it was, as it could have been, and as it never was. In the first case, Matthews refers to the attempts at realistic representations of the medieval period in order to faithfully recreate it (2015, p. 37). Works like Ken Follet's *Pillars of the Earth* (1989), and Philippa Gregory's *The White Queen* (2009) are examples of this. In the second type, the medieval period is recreated through legend. In this case, the work does not attempt to be historically accurate and it usually has a more fantastical undertone. The most obvious example of this is the constant revisitation of the Arthurian legend that is typically more connected to Fantasy than to actual history. However, Matthews states that: “[s]ometimes, legend is in the eye of the beholder: there is a small industry in books about the ‘real King Arthur’ which for some are history, for others, the purest legendary medievalism” (2015, p. 38). It is possible to find examples of this in Marion Zimmer Bradley's *The Mists of Avalon* (1993), in Mary Stewart's *Merlin Trilogy* (1970-79), and more recently in Tracy Deonn's *Legendborn* (2020). This is also true when it comes to retellings of the Arthurian legend on screen, with television series such as BBC's *Merlin* (2008-2012), Channel 4's *Camelot* (2011), and Netflix's *Cursed* (2020). Finally, the third type of Medievalism deals with the use of medieval themes and images that have a medieval appearance but are not medieval. The world of Tolkien's *The Lord of the Rings* (1954-1955) is

reminiscent of the medieval period in the sense that its themes and characters derive from medieval narratives, but the action takes place in a completely made-up world with its own set of rules and characteristics. This is also true for the *Star Wars* saga which has medieval narrative elements but is set in space, in a technological future (MATTHEWS, 2015, p. 38).

Accordingly, Medievalism can be viewed as a palimpsest of the medieval period in the sense that it is a layered, multi-dimensional phenomenon that reflects the ongoing interaction between different historical periods and cultural contexts. As the palimpsest is a manuscript from which the original text has been erased or obscured to be overwritten with a new one, so Medievalism is a cultural phenomenon marked by the presence of multiple layers of meaning, memory, and imagination that have been accumulated over time. In literature and the arts, medieval themes, motifs, and imagery are frequently reinterpreted and revised in different historical contexts. The medieval knight, for example, was portrayed as a symbol of chivalry, righteousness, heroism and romantic love in medieval romance, but it was also a target of satire and critique in Cervantes' *Don Quixote* (1605), a work that parodies medieval romances. In the Victorian era, the knight re-emerged as a nostalgic ideal of manhood that men sought to emulate, and medieval literature started to be celebrated as a source of national and cultural identity. An example of this is Sir Walter Scott's *Ivanhoe* (1820), which makes use of characteristics of the medieval romance but also of elements of the gothic aesthetic. As a result, it aroused a new interest in medieval figures such as Richard Lionheart and Robin Hood. By creating a credible medieval world, Scott gave his

readers an illusion of the historical Middle Ages, instead of a fictional one (CHANDLER, 1971, p. 12). Since the majority of the public came into contact with the medieval period through fiction, works like Scott's deeply influenced people's idealized notions of the period. According to Chandler: "This literary medievalism [...] helped in its turn to build up a generally accepted sense of what the Middle Ages had been like and established the past as an imaginative entity with a life of its own" (1971, p. 18).

Therefore, Medievalism can be regarded as a palimpsest of the Middle Ages because it reveals the layered and dynamic nature of cultural memory and the ongoing process of reinterpretation and reinvention of the past. But what about the Arthurian legend itself?

THE ARTHURIAN LEGEND AS A PALIMPEST

The Arthurian legend is comprised of a body of medieval texts, also known as the Matter of Britain, that are centred on the story of King Arthur. Arthur's historical origins are not clear but according to Pseudo-Nennius in his ninth-century *Historia Brittonum* (*History of the Britons*), Arthur was the military leader of the battle of Badon Hill (c. Sixth century), the paradigmatic battle of Arthurian myth, where the Britons defeated the Saxons. This description is repeated in the *Annales Cambriae* (*The Annals of Wales*), in the tenth century, as well as in Geoffrey of Monmouth's *Historia Regum Britanniae* (*History of the Kings of Britain*), written in the twelfth century, revealing that each work builds on what was written before.

Geoffrey of Monmouth's work in particular is one of the most important texts to the Arthurian legend because it adds many details that have become hallmarks of Arthur's story: his lineage as

the son of Uther Pendragon and Igraine; the presence of Excalibur as the weapon he wielded in the battle of Badon Hill; the Isle of Avalon and the character of Morgan Le Fay, both first mentioned in *Vita Merlini* (c. 1150); the battle of Camlaan where Arthur is mortally wounded by Mordred; and the creation of characters such as Merlin, Mordred and Guinevere. Thus, even in medieval texts, it is possible to ascertain that Arthurian stories were subject to processes of transformation and addition, while still inscribing themselves in an older tradition.

By the end of the twelfth century, Chrétien de Troyes expanded on these stories and wrote five Arthurian romances: *Erec et Énide* (c. 1170); *Yvain, ou Le Chevalier au lion* (c. 1170); *Cligès* (1176); *Lancelot, ou Le Chevalier à la charrette* (1181); and *Perceval, ou Le Conte du Graal* (1191). In these stories, he developed the character of Lancelot, as well as his affair with Guinevere; the Grail Quest; and Camelot as the name of Arthur's court. These aspects became important in the French medieval tradition, with the *Vulgate* (1210-1220) and *Post-Vulgate* (1230-1240) Cycles repeating some of these elements, while also adding more. These works focused mainly on the religious quest for the Holy Grail and on the affair between Lancelot and Guinevere, with Lancelot's son, Galahad, emerging as the knight who was ultimately able to attain the Holy Grail. However, they also explored the prophecies of Merlin, the many adventures of Arthur and his knights, and how Arthur obtained Excalibur from the Lady of the Lake, in a clear modification of its source from the Isle of Avalon. Still in the French tradition, Robert de Boron's *Merlin* adds the Sword in the Stone, the symbol of Arthur's legitimacy as sovereign of the English territory, which is also replicated in the

Vulgate Cycle. Thus, we can say that the textual body of the Matter of Britain grew significantly during the twelfth and thirteenth centuries, demonstrating that the Arthurian legend was dynamic and subject to many changes and reinterpretations.

In the fourteenth century, the evolution of Arthurian literature seemed to return to the British Isles with seminal works being written there, such as the chivalric romance *Sir Gawain and the Green Knight*, and in the fifteenth century Sir Thomas Malory's *Le Morte D'Arthur* (1485). Malory's work in particular offers a complete overview of the many traditions related to King Arthur's story, incorporating elements from the British and French traditions. What is more, as referred by Alan Lupack, Malory "[...] reshaped his originals, omitted much that was not relevant to his purpose, and even created new sections to advance his themes" (2007, p. 134).

Thus, the medieval Arthurian legend seems to be comprised of many hypertexts, although it is unclear whether there is one specific hypotext from which they all derive. What is clear is that they build on each other, adding new aspects while removing others, each of the texts heavily influenced by the cultural and social context of medieval Europe, including the chivalric code, courtly love, and Christian beliefs, as well as Arthur's Celtic origins. As the legend evolved, it was adapted to fit the changing cultural and social contexts of different eras, and the medieval sources now remain as the hypotexts of contemporary reworkings of the Arthurian legend, especially Malory's work. These literary works demonstrate a cultural memory that is flexible and subject to being rewritten and transformed, just like a palimpsest. In fact, when we talk about Arthurian literature, we are talking about

literary metaphorical palimpsests which, according to Chai-Elsholz's definition, "[...] are reinscriptions that implicitly or explicitly point to their own genealogy, whether in the title, through reuse of the names of characters in it, resemblance of plot, generic form or argument, and/or by referring to the (factual or imaginary) original or its author" (2011, p. 3).

The medieval Arthurian texts are related to each other in the sense that they layer upon each other and, therefore, may be considered palimpsests. And because the Arthurian legend offers so many possibilities of being rewritten, copied, or adapted, it is always in a "[...] process of 'becoming', not least because the possibilities of transtextuality are endless" (CHAI-ELSHOLZ, 2011, p. 3). Chai-Elsholz also writes about the process of "literary recycling" (2011, p. 4), which can be applied to the Arthurian legend as well, because every new version was not only adapted to fit new literary, cultural and historical contexts, but they also fuelled the imagination of those who would write and consume new versions of these stories. Thus, the Arthurian legend fits perfectly into what Gerald Prince called "the 'perpetual transfusion or transtextual perfusion' of literature" (GENETTE, 1997, p. 4), meaning that these texts are all rereadings and rewritten forms of each other, interconnected and influenced by one another.

This process ensured that the Arthurian legend never disappeared from the popular imagination and allowed audiences to feel a sense of nostalgia for the Middle Ages and to immerse themselves in these stories with magic, knights and quests that to this day still fascinate the masses. In the words of Higham: "Each Arthurian manifestation therefore reflects the way in which a

particular author and his or her audience thought to fashion their own conceptions of the past, so as to benefit their own positioning in the present” (2002, p. 3). Moreover, there are different versions of the same story even in medieval texts, as mentioned before. Each author adapts a text in a different way, adding or removing elements, and is faithful to their own historical and cultural context, opening the door for modern adaptations and re-workings of the legend, without concerns for historical accuracy, because “[h]ad Arthur’s position in history be clearer, the suspension of disbelief necessary to accommodate each different story line would have been more difficult” (HIGHAM, 2002, p. 8). On this point, we must note how remarkable it is that a character from whom so many have derived inspiration is also someone very little is known about as a historical figure. Although examining who the man behind the legend might have been falls outside the scope of this essay, it is worth noting that since actual, hard facts about him are so scarce Arthur has “bec[o]me an ideal blank slate on which succeeding ages [can] write their own versions of his legend” (ABERTH, 2003, p. 2).

As it is clear, the Arthurian legend is very malleable, but even medieval authors had to attest their authority by referencing more ancient texts, embedding the new work in an already established tradition. According to Jon Sherman: “Once embedded in the tradition, authors – medieval and modern – felt free to change and update these narratives, and it is perhaps this mutability that makes the legend of King Arthur as productive in the twenty-first century as it was in the twelfth and thirteenth” (2015, p. 85).

After the Middle Ages, there was a revival of medieval literature through the hands of Romanticism, Medievalism and the Gothic

Revival. The discovery and re-discovery of medieval texts that helped shape a sense of English identity and past made Medievalism one of the main characteristics of the nineteenth century and, consequently, the Middle Ages seemed to be everywhere: from the Gothic revival in architecture to the paintings of the Pre-Raphaelite Brotherhood, and the historical fiction of Walter Scott. The Arthurian legend was no exception to this reawakened interest and for the first time since the seventeenth century, Thomas Malory's *Le Morted' Arthur* was reprinted in 1816.

In literature, the author who most contributed to the importance of King Arthur in the Victorian period was Alfred, Lord Tennyson with *Idylls of the King* (1859-1885). In his work, Tennyson created a cycle of twelve poems that were published over almost three decades and which retell the story of King Arthur, the forbidden love between Guinevere and Lancelot, the Knights of the Round Table and the rise and fall of Camelot. However, although Tennyson was inspired by Malory and Monmouth's works, as well as by *The Mabinogion*,² he ended up adapting the Arthurian legend by adding, removing and transforming several elements in order to fit Victorian ideals and values. Tennyson's work is often considered an epic because it was created in a period during which several authors regarded the genres as a way of telling the (hi)story of a people, describing their most important moments, which in turn gave rise

² *The Mabinogion* is a collection of Celtic mythological stories from Wales that were compiled for the first time by Lady Charlotte Guest in three volumes, between 1838 and 1849. The tales narrated there are preserved in two medieval manuscripts known as *The White Book of Rhydderch* and *The Red Book of Hergest*, and they date back to a Celtic tradition of an oral nature, so their production does not coincide with the dates on which the manuscripts were registered. Included in these stories are several texts dedicated to Arthur, of which *Culhwch and Olwen* stands out for being the oldest Welsh tale in prose about Arthur.

to a common identity. Historical and mythical moments converge in these epics, perpetuated in subsequent generations, and whose power resides in the fact that people may see their true history in these narratives (TUCKER, 1991, p. 701). In fact, the nineteenth century was marked by the discovery and translation of epic works that gave the people a sense of national identity rooted in the Middle Ages. The importance of the epic genre had an impact on the literature of the time, raising questions about the way Victorian writers related to the past and this tradition:

When epic poets appeared at the turn of the nineteenth century, as they did in Britain by the dozen after decades in which the genre had slumbered, they built their massive poems on themes of cultural conflict and definition, and used the genre to mount a freshly urgent interrogation of their relation both to the national past and to the traditions of epic writing. (TUCKER, 1991, p. 701)

In *Idylls of the King* Tennyson builds an allegory of Victorian society through the Arthurian legend, in which Victorian ideals linked to chivalry converge in the figure of Arthur, and where the kingdom of Camelot ends up not succeeding due to Arthur's unrealistic view of the Knights of the Round Table and of Camelot itself. This aspect serves to criticise Victorian society that looked at the Middle Ages in an unrealistic, romanticized way, in search of implausible ideals, as they can hardly be applied to contemporary society.

Thus, Tennyson's work offers another example of how the Arthurian legend may be considered a palimpsest, by proposing a multi-layered narrative in which the author builds upon the existing

Arthurian tradition while adding his own interpretations. Moreover, characters are also reinterpreted, like Arthur himself, Guinevere, Lancelot and Gawain, and the story reflects the moral and social concerns of Victorian England. Tennyson uses the legend as a vehicle to explore themes of duty, honour, chivalry and the consequences of moral failings. What is more, his work offers a comment on contemporary political and historical issues by addressing the decline of chivalry in the face of modernity and industrialization, and thus reflecting the anxieties of his time.

Modern rewritings of the Arthurian legend, whether they be literary, cinematic or otherwise, continue this trend and in this constant rewriting of the Arthurian legend, we preserve traces of the past and keep a cultural memory alive by always reimagining and adapting it to contemporary audiences and sensibilities. The depiction of the Arthurian legend since the Middle Ages is a form of the practice of palimpsest, since it recovers an ancient story, rewrites it and, consequently, reshapes it too. The process of loss that is inherent to palimpsested manuscripts does not apply to the metaphorical palimpsest that is the Arthurian legend because it still lives on with every new reimagining and becomes a multi-layered narrative in which elements from previous versions are incorporated alongside the introduction of new elements, interpretations and themes.

‘I KNOW YOUR STORY’: KING ARTHUR & CINEMA

As noted earlier, people still seem to be enamoured with the Middle Ages, a statement that rings true once we consider the number of times the medieval period has been revisited,

reinterpreted, reenacted and reimagined. Yet, very few figures have attracted quite as much attention as Britain's 'once and future king', Arthur Pendragon. In fact, in one form or another, he can be found in nearly every century since the Welsh monk Nennius first mentions him in *Historia Brittonum*. Around him a constellation of equally celebrated characters aligned and remain popular to this day, making the Arthurian legend "perhaps the most globally recognized medieval inheritance of the post-medieval world, particularly in the region that grew out of the medieval Latin West" (COLDHAM-FUSSELL; EDLICH-MUTH; WARD, 2022, p. 1).

Spreading out from medieval chronicles to romances, the Arthurian tradition has become a rich tapestry of representations which have found expression not only in many languages but also in different media, highlighting these stories transposability while also showcasing their multi, trans and intertextual intersections across distinct modes and genres. Arthurian characters are often seen in contemporary renditions that cross temporal, geographic and generic borders and that both adapt and remake centuries-old narratives to suit present-day tastes, ideals and concerns in a seemingly never-ending hypertextual process of making the old (feel) new again. Throughout this process, Arthur, perhaps more than any other character, stands out and it is most often around him and his court that all adventures are either set or begin in.

The whys and wherefores of Arthur's enduring fame have been a source of intense debate with many suggesting that the character remains so popular because, on the one hand, he is able to embody almost any desire (HAYDOCK, 2008, p. 165) while, on the other, the fantastic tales devised around him "can adapt to almost any ideology

or cause with its universal themes, familiar story lines, enduring values, and archetypal characters and quests” (GORDON, 2021, p. 36). Therefore, the “rich resonance of the Arthurian legend arises in part out of its engagement with the enduring themes of human idealism and failure” (COLDHAM-FUSSELL; EDLICH-MUTH; WARD, 2022, p. 2) and so “the need for Arthur to ride yet again against the eternal foe is as eternal as the human failings that foment strife, and as long as we continue to yearn for a better world, so will Arthur’s return be assured” (THOMPSON, 1998, p. 11). In addition, since Arthur is also “a means to reflect about the nature and exercise of power,” he is particularly well-suited to disseminate political agendas (VARANDAS, 2014, p. 52-53), a purpose he has fulfilled since the ninth century. Finally, we believe the episodic and formulaic nature of medieval romance, which made the genre so well-liked in the Middle Ages, also plays a role in Arthur’s unique and lasting popularity, especially on screen.

The first surviving Arthurian film or, in other words, the first example of what Kevin J. Harty called cinema Arthuriana,³ which according to the author is “a form of medievalism” that attempts “to revisit or reinvent the medieval world for contemporary purposes” (HARTY, 2007, p. 7), is dated from 1904 when Thomas Edison commissioned Edwin Porter to adapt a version of Richard Wagner’s opera *Parsifal* (1882) to the screen. This first endeavour was hardly what we can call successful but merely five years later, in 1909, Albert Capellani directed *Tristan and Yseult*, a relatively well-received film, which was followed by Mario Caserini’s 1912

³ The term cinema Arthuriana was originally coined by Kevin J. Harty in 1987 in a brief filmography entitled “Cinema Arthuriana: A Filmography”.

screen version of *Parsifal* (HARTY, 2002, p. 8). While our goal is not to provide an in-depth list of all Arthurian films released in the last one hundred and twenty years,⁴ these brief references show how deeply-rooted the association between the Arthurian legend and cinema is.⁵ Furthermore, they help us understand why the episodic nature of medieval romance, so prevalent in the Arthurian corpus, has contributed to their attractiveness: the fact that stories about Arthur and his Knights can be told both in tandem within longer accounts or in shorter, relatively independent episodes means film directors and audiences can explore the imagined medieval spaces and places occupied by a myriad of characters in separate instalments. Finally, since engaging with the Arthurian myth implies engaging with a vast set of narratives and representations that extend beyond the Middle Ages, and not a single authoritative text, twenty-first century renderings have a substantial pool to draw from. Granting that multiplicity might be a drawback as much as an advantage, the fact that there are many diverse sources that can be scraped and re-written into individual pieces allows us to pick and choose storylines, themes, motifs, characters and places that suit our goals.

Notwithstanding, audiences seem to have grown used to seeing certain elements in Arthurian films, namely Arthur who remains the medieval character about whom more films have been made

4 For a comprehensive filmography of the cinematic adaptations of King Arthur released between 1904 and 2001, see Kevin J. Harty, *Cinema Arthuriana*, p. 252-301.

5 It is worth noting that the first film ever screened, a brief recording showing workers leaving the Lumière factory made by Louis and Auguste Lumière, was shown on December 28, 1895. Naturally, this means that the Arthurian myth has been a source for cinema since its very early stages and, therefore, has played a key role in the development of the seventh art.

(ABERTH, 2003, p. 1). Other characters are nearly always featured too, such as Lancelot, the embodiment of the (almost) perfect knight,⁶ but also Merlin, possibly one of the best-known magicians of all times,⁷ and Guinevere, Arthur's eternal queen who, along with Lancelot and Arthur, forms the Arthurian love triangle par excellence.⁸ The names of specific villains are frequently referred to as well: Morgan le Fay,⁹ a sorceress who is Arthur's half-sister and often the mother of his only son/nephew, Mordred, Arthur's archnemesis.¹⁰ Some themes are recurrent too, such as honour, loyalty, chivalry, courtly love, courage, but also national unity, as are magical objects like the Holy Grail or the sword Excalibur. The

6 Among others Lancelot makes an appearance in the following films: *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (Dir. Tay Garnett, 1949); *Camelot* (Dir. Joshua Logan, 1967); *Lancelot du Lac* (Dir. Robert Bresson, 1974); *Merlin and the Sword* (Dir. Clive Donner, 1985); *Lancelot, First Knight* (Dir. Jerry Zucker, 1995); *A Knight in Camelot* (Dir. Roger Young, 1998); *Merlin: The Return* (Dir. Paul Matthews, 2000); *The Kid Who Would Be King* (Dir. Joe Cornish, 2019).

7 In addition to Arthur, Merlin might well be one of the characters who features more often on screen. The wizard can be found in: *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (Dir. Tay Garnett, 1949); *The Sword in the Stone* (Dir. Wolfgang Reitherman, 1963); *Siege of the Saxons* (Dir. Nathan H. Juran, 1963); *Camelot* (Dir. Joshua Logan, 1967); *Merlin and the Sword* (Dir. Clive Donner, 1985); *A Knight in Camelot* (Dir. Roger Young, 1998); *Merlin: The Return* (Dir. Paul Matthews, 2000); *The Last Legion* (Dir. Doug Lefler, 2007); *Arthur and Merlin* (Dir. Marco van Belle, 2015); *Transformers: The Last Knight* (Dir. Michael Bay, 2017); *The Kid Who Would Be King* (Dir. Joe Cornish, 2019), to name but a few.

8 Guinevere is identified by name in the following films: *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (Dir. Tay Garnett, 1949); *Camelot* (Dir. Joshua Logan, 1967); *Lancelot du Lac* (Dir. Robert Bresson, 1974); *Merlin and the Sword* (Dir. Clive Donner, 1985); *Guinevere* (Dir. Jud Taylor, 1994); *Lancelot, First Knight* (Dir. Jerry Zucker, 1995); *A Knight in Camelot* (Dir. Roger Young, 1998); *Merlin: The Return* (Dir. Paul Matthews, 2000), etc.

9 Morgan le Fay's character can be identified in the following films: *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (Dir. Tay Garnett, 1949); *Merlin and the Sword* (Dir. Clive Donner, 1985); *Prince Valiant* (Dir. Anthony Hickox, 1997); *The Kid Who Would Be King* (Dir. Joe Cornish, 2019); *Merlin: The Return* (Dir. Paul Matthews, 2000); and others. She is also notorious for being the main character of the well-received TV series *The Mists of Avalon* (Dir. Uli Edel, 2001) based on Marion Zimmer Bradley's 1983 novel.

10 All the characters here mentioned are featured in the following films: *Knights of the Round Table* (1953, Dir. Richard Thorpe); *Excalibur* (1981, Dir. John Boorman); and *King Arthur* (2004, Dir. Antoine Fuqua), the latter excludes Mordred.

place where the action takes place is varied but Arthur's court in Camelot is repeatedly depicted or alluded to. It is in Camelot that the Round Table, another recurring object, is to be found and it is from Camelot that knights set off on their quests.

This is not to say that Arthurian films *must* include all these elements but to highlight how viewers often assume that on-screen adaptations will incorporate at least some of them. In a sense, these expectations are not different from the ones of medieval audiences who listened to romances being performed whether at courts or at gentry households and who would most likely have enjoyed the predictability of the narrative since they:

did not seek the novelty of plot, individualized character, verbal ambiguities, subtle allusions, or variation in theme and image so dear to Chaucer. [...] [Instead,] they expected to hear lyrics they already knew, performed to a memorable beat that allowed them to vocalize along with the performer. (HAHN, 2004, p. 230)

The same seems to apply to contemporary on-screen revisions. This is especially true if we consider that the last two decades have witnessed “a resurgence of the tendency for episodic and formulaic storytelling in cinema, and episodes, sequels, and prequels again became a popular form of narrative” (GORDON, 2019, p. 37). Given today's audiences' appetite for the familiar, as testified by the *Star Wars* franchise, for instance, it is clear the same applies to contemporary Arthuriana. The episodic and formulaic nature of many Arthurian romances works as an ‘adhesive paste’ holding the stories in place as their repetitiveness and predictability are no doubt a reason for their popularity. As a result, it is not surprising

that the Arthurian material we find on screen in the twenty-first century is a postmodern hypertextual palimpsest where only familiar characters, places, objects and core values remain. Audiences often feel they already know at least part of the story they are going to watch, a fact that is echoed in Guy Ritchie's 2017 film when Vortigern tells Arthur, "I know your story".

On this point, Kevin J. Harty argues that cinema Arthuriana has taken two essential forms: on the one hand, there are films that attempt to retell canonical Arthurian texts and, on the other, films that engage with what Eco called our dreams of the Middle Ages (HARTY, 2022, p. 488), which is precisely what we find in the latest cinematic instalments of the Arthurian legend. In fact, looking at *The Green Knight* (Dir. David Lowery, 2021), based on the anonymous poem *Sir Gawain and the Green Knight*, it seems to fall into the first form identified by Harty, while the earlier *King Arthur: The Legend of the Sword* (Dir. Guy Ritchie, 2017) fits the second. Despite their very different reception,¹¹ both films signal audiences' incessant taste for Arthurian tales. However, it is in the 2017 retelling that contemporary viewers find a greater number of new characters, themes and "a completely new sense of place and new story" (GORDON, 2019, p. 49). According to Harty, films that actively

11 Commercialised as an epic medieval fantasy film, *The Green Knight* was acclaimed by critics for its music, cinematography and acting, especially lead man Dave Patel who plays Sir Gawain, as well as for Lowery's screenplay and direction. *King Arthur: Legend of the Sword*, on the other hand, faced mostly negative professional reviews "in newspapers and online [which] suggest that on the whole, reviewers did not find this an adequately solemn or believable Arthur" (TAYLOR, 2018, p. 47). Furthermore, despite its very different scale, Lowery's film is the most lucrative of the two as it grossed 20,022,491 US dollars in worldwide box office against a production budget of 15,000,000 US dollars whereas Ritchie's film, whose production budget was 175,000,000 US dollars, was much less profitable reaching only 139,630,336 US dollars in worldwide box office (*The Numbers*).

participate in our own fantasied ‘dream(s)’ of Arthur “willfully ‘mess up’ the Middle Ages by picking and choosing random elements from the legend of Arthur to serve their plot lines” (HARTY, 2022, p. 488). For these reasons, and given the impossibility of addressing both films, we aim to focus our attention on Guy Ritchie’s motion picture and consider: what Arthur are we dreaming of when we watch *King Arthur: Legend of the Sword*?

‘FROM NOTHING COMES A KING’: GUY RITCHIE’S *KINGARTHUR: THE LEGEND OF THE SWORD* (2017)

Released in May 2017 and directed by the well-known English filmmaker, Guy Ritchie, *King Arthur: Legend of the Sword*¹² is a fantasy action-adventure film with a simple premise: to reveal one man’s journey from nothing to kingship while he fights against the oppressive forces of a corrupt system. The tagline ‘From nothing comes a king’, one of several slogans used to market the motion picture, implies the tale is a ‘rags-to-riches’ story that revolves around Arthur Pendragon (Charlie Hunman) who, after witnessing his parents’ brutal murder, is raised by prostitutes in the city of Londinium.¹³ Following a period of living in obscurity, Arthur is found by his power-hungry uncle, Vortigern (Jude Law), and must fight to reclaim his rightful place as heir to the throne of England. The narrative, however, does not begin – as it usually does not – with Arthur but with the events that take place in his childhood.

In the film’s first establishing aerial shot, audiences are made to gaze upon an unspecified location where a tall tower can be

12 A shorter version of the title, *Legend of the Sword*, will be used from this point onwards.

13 Londinium was the name given to the capital of Roman Britain (47 AD) during most of the Roman rule (43 AD to 410 AD), which makes this reference historically accurate even if the overall city structure depicted throughout the film is not.

discerned. Its top quickly ablaze, the scene cuts to a black screen where a few lines introduce the background against which the action takes place: “For centuries man & mage lived side by side in peace until the rise of the mage sorcerer Mordred. Turning his dark ambition against man, he marches on the last remaining stronghold... CAMELOT” (*Legend of the Sword*). These first few words serve to establish a familiar place, Camelot, which seems to be the last refuge of the free people of England, and a centuries-old rival, Mordred (Rob Knighton), who, albeit not Arthur’s son/nephew, retains his usual role as a villain. A series of long and medium shots interspersed with medium close-up shots show an army of knights fighting against giant elephants controlled by Mordred who also conjures balls of fire that annihilate part of Camelot’s defences.

This sequence of scenes immediately recalls Middle Earth’s Mûmakil or Oliphaunts, large creatures resembling elephants that are used in battle by the Haradrim people and feature quite prominently in Peter Jackson’s 2003 adaptation of J.R.R. Tolkien’s *The Return of the King* (1955). Even though the mighty beasts seem to be under a spell, an impression conveyed by a close-up shot revealing an elephant’s eye covered by an all-consuming bright fire, they serve the same purpose as the Mûmakil and confirm that Ritchie’s film is a hypertextual palimpsest where earlier texts, films and TV series are implicitly present. In this case, Tolkien’s *Lord of the Rings* universe is clearly called upon, which entails that this motion picture is not meant to be understood as an accurate representation of the medieval period but a fantastic portrayal, a medievalism engaged with what David Matthews called the Middle Ages as it never was (2015, p. 37). What is more, in depicting Mordred as

a sort of druidic conjurer, Ritchie invokes BBC's TV series *Merlin* (2008–2012) where Mordred (Asa Butterfield/Alexander Vlahos) is a young druid with supernatural powers destined to kill Arthur Pendragon (Bradley James). That, nevertheless, is not Mordred's role in Ritchie's film where, instead, he allies with Vortigern against the latter's brother, King Uther Pendragon (Eric Bana).

The first time the king of Camelot is introduced, it is not Arthur but his father, Uther, who is depicted. Owner of the mystical sword Excalibur, Uther wields the blade to fight Mordred unaided and easily disposes of the mage sorcerer, chopping his head off. Excalibur is without a doubt instrumental to Uther's victory as it seems to give him superhuman powers which in turn allow the king to become impervious to Mordred's spells. Although the full extent of the powers bestowed upon its owner will only be revealed when Arthur is an adult and finally draws sword from stone, it is clear this is no ordinary weapon. In fact, when Sir Bedivere (Djimon Hounsou), one of Uther's loyal knights, later recounts the origin of the sword he claims that Merlin (Kamil Lemieszewski) stole Mordred's staff and used it to forge Excalibur and destroy the ancient mage tower.¹⁴ The sword is then passed to the Lady of the Lake (Jacqui Ainsley) who binds it to the Pendragon bloodline. Thus, Ritchie is drawing in part from Arthurian tradition, since Excalibur is the name conventionally given to Arthur's magical sword, the one gifted to him by the Lady of the Lake, but not the one he draws from stone.

At this point, we must recall that swords played a very important role in medieval society. As Mike Loades asserts in *Swords and Swordsmen*:

14 Presumably this is the tower audiences see in the film's first scene.

They are symbols of rank, status and authority; the weapons upon which oaths were sworn, with which allegiances were pledged and by which honours were conferred. Swords represent cultural ideas and personal attributes. They stand for justice, courage and honour. Above all, swords are personal objects. Swords tell stories. (2010, p. 140-146)

In medieval societies, swords demonstrated the power and the high status of the ones who wielded them. They were associated with authority, kingship and sovereignty, and were personal objects that were often passed on to the next of kin. Throughout much of the Middle Ages, the sword was also regarded as a symbol of the divine royalty passed onto the king and embodied by him. Moreover, because the sword is one of the sovereign's personal objects, it serves to validate his claims to the throne, stands as an outward sign of his legitimate rule and represents the earthly aspect of the sovereign's divine power, namely his regal status in the battlefield (MARQUES, 2013, p. 61).

Medieval sources identify two swords that belong to Arthur: the sword in the stone and Excalibur.¹⁵The sword in the stone is deeply connected to the earth and symbolises the legitimacy of the king to govern it. Because Arthur is the only one who can withdraw it, the sword becomes a representation of his consecration and authority as the rightful king of England (MARQUES, 2013, p. 4). In this framework, it becomes clear that Arthur is part of the medieval insular literary tradition according to which the legitimate king is also the God-chosen monarch, the one who will bring peace and prosperity to the land and its people. Excalibur, on the other hand,

¹⁵ Over the last decades most on-screen retellings only mention one blade, that is, Excalibur, which has become a combination of the two weapons found in medieval texts.

is a weapon inherited from Celt heroes and its name seems to have been transmuted from blades found in older myths, namely *Caladbolg*, the sword wielded by Cú Chulainn, a warrior hero in the Ulster Cycle of Irish mythology, and *Caledfwlch*, Arthur's sword in early Welsh works, including the prose tale *Culhwch and Olwen* (MARQUES, 2013, p. 4). In *Historia Regum Britanniae*, Geoffrey of Monmouth calls Arthur's blade *Caliburnus* while, centuries later, Thomas Malory claims that Arthur's second sword, the one he receives from the Lady of the Lake, is called Excalibur.

However, despite drawing inspiration both from medieval Arthurian sources and from previous cinema Arthuriana, the 2017 film innovates too, namely in what concerns the blade's creation and ownership with Merlin as its maker and first owner. Furthermore, the Lady of the Lake magically binds Excalibur to the Pendragon bloodline so that they alone can harness its full power. This is indeed a new take on Excalibur, which is customarily not hereditary: Mordred, for instance, often as he may be portrayed as Arthur's sole offspring, is never heir to Excalibur; yet, in *Legend of the Sword* Arthur is the sword's true inheritor because he is Uther's only child, which implies that Vortigern will be able to master Excalibur if Arthur dies. In addition, this Excalibur is the literal embodiment of Arthur's sovereignty because it is incorporated in the body of his father, Uther. Ritchie's Excalibur is also very much a sword of power but, unlike other versions, it grants its rightful proprietors' special gifts, turning them into superman figures. This feature is made evident in two specific sequences: the first takes place in 'Kung-Fu' George's (Tom Wu) medieval dojo in Londinium and the second is set in Camelot where Arthur must fight against Vortigern's soldiers

and then Vortigern himself to regain his lawful place as king and stop his uncle's evil sorcery.

After being forced to draw sword from stone, Arthur is faced with the fact that he is Uther Pendragon's lost son and heir to the throne of England. He is the "born King" (*Legend of the Sword*), the only one standing between the usurper Vortigern and his dark ambitions. However, to brothel-raised Arthur it is neither easy to accept his royal lineage nor to forsake the only life he knows as an organised crime boss. When he finally accepts there is no way to escape Vortigern, his connection to the sword awakens memories of the night of his parents' murder. His resistance towards Excalibur, voiced by the Mage (Astrid Bergès-Frisbey) who tells him, "You are resisting the sword. The sword isn't resisting you" (*Legend of the Sword*), is related to the emotional trauma caused by witnessing Igraine and Uther's gruesome death and throughout the film Arthur relives that night and repeatedly hears his father's last words, "Run, son" (*Legend of the Sword*). Even though Arthur attempts to follow his father's command, Vortigern relentlessly seeks to destroy Arthur and everything he holds dear. His uncle's evil springs Arthur into action and leads him, along with his newly formed gang, to orchestrate an assassination attempt. Their failure precedes the first aforementioned fight scene where Arthur wields Excalibur in George's dojo and the power of the sword is unleashed.

In a sequence of scenes where Ritchie resorts to a multitude of shots including long, medium and close-up shots with sharp angles from above and below at vertiginous speed, Arthur grips Excalibur with both hands and harnesses some of its power for the first time. Much like Uther had done before, Arthur is able to single-handedly

defeat Vortigern's soldiers who break into the dojo where young men train in gladiator-style conditions. The men are no strangers to Arthur and call him "boss" which serves to underscore his status as Londinium's kingpin, the head of the city's organised crime. Once Excalibur has been drawn, its power causes a blinding mist that engulfs the characters; the dizzying shots that follow mix fast and slow motion, providing different angles and perspectives. Although the whole sequence is hard to track, it is obvious that the sword has made its bearer stronger and faster than any other man. The mystical power of the Mages flows from the blade to the glowing pommel and onto Arthur who is transformed into a superman. Several medium close-up shots reveal Arthur's eyes have changed and his irises are charged with a powerful, blue-coloured life-force. The blows delivered are so formidable that they hit even the soldiers who are far up on rooftops. Finally, a 360-tracking shot shows a tired Arthur who is just as surprised at the outcomes of wielding Excalibur as the rest of his gang, except maybe Bedivere.

Despite brandishing the sword with relative success, Arthur cannot prevent the death of one of his childhood friends, Back Lack (Neil Maskell), and the capture of an ally, Rubio (Freddie Fox). The succession of losses leads Arthur to reject Excalibur which he throws into a lake only to be caught by the Lady of the Lake who, try as he might to escape, manages to pull Arthur underwater and issues a warning: "Let me show you what your uncle will do if you do not accept this sword. Only you can prevent this" (*Legend of the Sword*). At the same time Arthur hears the Lady of the Lake's forewarning, he is transported to Londinium now burned to the ground. Arthur, thus, emerges as a saviour, the

only defender of the innocent and the voiceless, which is to all intents and purposes his actual role despite the illegal activities he is involved with. Arthur is shown to stand up for the oppressed and the marginalised, like the prostitutes who raised him and that he protects. In this sense, Ritchie's *Legend of the Sword* calls upon values long associated with King Arthur and his Knights, such as integrity, honour and courage. Yet, because Arthur is given a new social and geographical place in medieval society, Ritchie also engages with very contemporary concerns too and "negotiate[s] modern anxieties about power distribution, status, identity, and social values" (TAYLOR, 2018, p. 58).

Furthermore, the scene with the Lady of the Lake is symbolically rich for it invokes the literary Arthurian tradition according to which Arthur obtains the sword from her. In Thomas Malory's *Le Morte D'Arthur* the author recounts this moment, revealing how Arthur is led to Excalibur by Merlin:

So they rode tyll they com to a laakethe which was a fayrewatir and brode. And in the myddisArthure was ware of an arme clothed in wchygtsamite, that helde a fayreswerde in that honed. "Lo!" saydeMerlion, "yondirys the swerde that I spoke off." So with that they saw a damsel goynge upon the laake. (2004, p. 37; emphasis added)

A staple of the Arthurian imagery, shots of the sword held above water by a female handhave been amply employed by film directors like John Boorman whose 1981 motion picture, *Excalibur*, makes special use of this image. Much like in Boorman's celebrated film, which Ritchie acknowledged he was affected by when he was very young (MURPHY, 2017), in *Legend of the Sword* Excalibur is a

sword of myth and of light, a fact stressed when, submerged, the blade is set on fire. In the beautifully shot scene, there remains little doubt about the extraordinary nature of this weapon and again we can recognise echoes of the sword's medieval background. As a palimpsest of previous versions of Excalibur, Ritchie's sword of legend is both shaped by earlier texts and serves to transform them, resulting in something new and original.

Finally, Arthur's encounter with the Lady of the Lake is a significant moment in the plot because it happens when the hero loses faith in himself and is about to give up. However, not only does the Lady provide him further motivation by showing him the length of Vortigern's evil, but she also unveils that the only way to win is to fight Vortigern "where sword meets tower" and that Arthur must "trust the Mage" (*Legend of the Sword*). This reference might be perplexing to those who first watch the film since there are in fact two towers: the first has been brought down by Merlin and was located in the Darklands, the land of the mage people where magic appears to come from, while the other is being built by Vortigern in Camelot. The towers seem to be connected and the Mage assures Arthur that "when [the second] is finished, he [Vortigern] will have the same power of Mordred" (*Legend of the Sword*). This appears to be because the two worlds are bound, they might even be mirrors, which is why Arthur must enter this dimension alone when he attempts to learn to control Excalibur and touch with the sword on the altar stone. This fast-paced sequence signals "the expected passage through nature that tests many a hero, and which introduces him to a number of nightmare-like creatures that will be all too familiar to fans of Harry Potter, most notably a very,

very large serpent” (HARTY, 2017). As pointed out by Kevin Harty in his online review of the film, Ritchie’s Darklands serve as the perfect setting to test the hero’s strength and perseverance. In a sense, the Darklands, a terrifying, extreme version of the ancient Celtic Otherworld where Avalon is said to be located,¹⁶ are a place of revelation where the hero remembers Uther’s final moments and gains greater understanding of his past and of himself.

At last, when Arthur comes face to face with his uncle, he is a changed man: he travelled to the Darklands, attempted to run from destiny – twice, spoke to the Lady the Lake and learned about the past, present and prospective future should Vortigern not be stopped. He has also found a gang composed of street-smart thugs, such as Wet Stick and Back Lack, established Arthurian characters, like Sir Bedivere and Percival, and an enchanter, the Mage. Equally important, Arthur knows that to wield Excalibur, he cannot run, he must look even, or perhaps especially, when he does not wish to, a message conveyed by the Mage who acknowledges that though everyone shies away from what causes them pain, facing it “is the difference between a man and a king” (*Legend of the Sword*). The final confrontation happens after Vortigern has killed many of Arthur’s allies, who, in Robin Hood fashion, lived hidden in caves in the forest, and kidnapped the Mage and the boy called Blue, the late Back Lack’s son. His intention is to blackmail Arthur into turning himself and Excalibur in without a fight – a plan that seems to succeed at first. Nevertheless, thanks to the Mage’s intervention in the form of two snakes, one of them of giant-sized proportions,

16 This connection is stressed by the fact that the entrance to the Darklands is on an island and so, to cross into this supernatural plane, Arthur must travel by boat, much like he does at the time of his death in Arthurian tradition.

Vortigern is caught by surprise. Transported by the Mage from the Darklands to Camelot, the colossal snake serves as decoy, destroying Vortigern's hall and devouring everyone, except for Arthur who had already been bitten and is, hence, protected against it.

In order to defeat Vortigern's numerous soldiers, the "born king" must then harness Excalibur's powers a second time in a sequence of scenes that recalls his earlier fight at 'Kung-Fu' George's dojo in Londinium. At this point, a close-up shot of Arthur's hands gripping Excalibur's hilt signals the sword's mystical energies have been called upon and so the hero once again turns into a superman. A succession of sharp angles from above and below combined with both slow and fast motion shots convey the impression that Arthur is moving too quickly for an ordinary person to track. When the camera slows down, it offers a mere glimpse of the mighty blows delivered by man and blade, who, because they are in tune, are no longer wrapped in mist. By the end of the fight scene, a full shot shows Arthur surrounded by a pile of bodies as the remaining soldiers look on and swiftly drop their swords. Vortigern, in turn, is left with no other option but to ask the monstrous sirens, reminiscent of William Shakespeare's weird sisters in *Macbeth* (c. 1603-1607), to help him defeat Arthur in the same manner they had assisted him in the past.¹⁷

In the meantime, as the battle for Camelot rages on, Arthur descends to the bottom of Vortigern's tower where, as he

17 Their help comes at a high price and only after he murders his daughter, Catia (Millie Brady), and places her corpse on the waters where the sisters live can he obtain the powers he desires. This particular scene is also evocative since the Catia's wardrobe, her long, brown hair, fair skin and parted lips as well as the position of the body bear a striking resemblance to the well-known Pre-Raphaelite painting *Ophelia* (1865-66) by John Everett Millais.

approaches the altar stone, Excalibur begins to radiate a blue light and the inscriptions on the blade become clearer. The walls around him disappear and Arthur is transported to the Darklands where his uncle has been turned into a grotesque man-shaped fire creature. The fight between the two main antagonists is violent and both are shown to possess superhuman strength and speed, though it is Arthur who gains the upper hand by finally facing the night his father died without averting his eyes. The moment is somewhat puzzling for, after losing consciousness in the middle of the fight, Arthur is taken back in time to see himself as a small infant on the night of his parents' death. However, instead of yelling at him to escape, this time Uther tells his son he no longer needs to run or look away. As the boy Arthur opens his eyes, the adult Arthur stops Excalibur mid-air before it plunges into Uther's back; father and son look each other in the eye and with his last words Uther bequeaths Excalibur to Arthur, "The sword is yours now, son. Take it" (*Legend of the Sword*). After Arthur recovers, Excalibur shines brighter than ever, signalling that it has become one with him. Vortigern is defeated and, in death, returns to human form. Back to Camelot, Arthur clasps Excalibur's hilt, unleashing its otherworldly power and bringing down Uther's tower and his unlawful reign.

The film concludes with Arthur and his friends' knighting ceremony which is followed by his crowning. As king, Arthur becomes the embodiment of England, telling the Viking traders to whom Vortigern had promised 5,000 young boys as tribute that, "You are addressing England and all the subjects under her king's protection" (*Legend of the Sword*). This moment is especially interesting for it culminates Arthur's full transformation from criminal to sovereign,

thus delivering on the promise that “from nothing comes a king”. Although this statement might be problematic, for Arthur does not really come from nothing, he comes from royalty and enjoyed a privileged childhood until his parents’ death, he must fight to regain what was taken from him. Therefore, *Legend of the Sword* is a tale of loss and recovery, a motif often found in Middle English romance which is remarkably focused on telling stories of lost heirs and the recovery of their crowns. According to Susan Crane, the English hero’s “story typically traces the loss and recovery of his inherited lands and titles, (...) through a glorious exile, a righteous and sometimes bloody return” (1986, p. 23). The same applies to Ritchie’s Arthur whose prowess in battle, faithfulness, honour, due reward of his followers as well as firm leadership serve, as much as Excalibur, to mark him as the rightful king.

Additionally, by ‘becoming’ England, Ritchie’s Arthur is once more drawing from Boorman’s *Excalibur* where Merlin (Nicol Williamson) tells Arthur (Nigel Terry) that, “You will be the land, and the land will be you. If you fail, the land will perish. If you thrive, the land will blossom” (*Excalibur*). At his end, Boorman based himself on ancient myths about fertility rites and the worship of nature to establish the association between king and territory. In fact, critics believe that Boorman was most likely influenced by Sir James Frazer’s work, *The Golden Bough* (1890) and Jessie Weston’s *From Ritual to Romance* (1920). Hence, *Legend of the Sword* clearly derives from several traditions as well as previous literary works, motion pictures and TV series. Of course, in true palimpsest fashion, the old becomes new again as the British director introduces many innovations in order to

appeal to his twenty-first century audience. According to Martha Driver and Sid Ray, “film must reinvent the Middle Ages and create the medieval hero[,] a hodgepodge of traits derived from a mixed understanding of what is medieval and of traits we value in the heroes of postmillennial Western culture” (2004, p. 6). Although the concerns at the heart of Ritchie’s narrative are very contemporary ones, including social mobility and the on-going struggle for equal opportunities (GORDON, 2021, p. 45) as well as racism, social exclusion and access to education, Arthur – that is, the main hero – serves to anchor the film’s plot.

In an interview for *IGN*, Guy Ritchie remarked that what is essential to the Arthurian legend for him is:

the ascension of Arthur. [...], it’s about what does the symbolism of the extraction of the sword mean and what is the essence of the narrative. And the essence of the narrative to me is Arthur’s in a struggle [...] so the bottom is, you know, completely subservient on the street, then in the end he ends up as a monarch. Now that’s sort of metaphorical to every man’s journey [...]. (LASSER, 2017; emphasis added)

Legend of the Sword is keenly interested in the hero’s journey, which is often the case in Arthurian tradition, but Ritchie shifts both the setting and the path the hero must thread. First, the story is set in urban Londinium where Arthur grows up in a brothel subjected to all sorts of violence. It should be noted that even though Arthur is as a rule said to have been raised outside of Uther’s court, usually by Sir Ector and his family, he is fostered in a noble household and has privileged access to an education. By displacing Arthur, from

an aristocratic setting to the streets of Londinium, Ritchie presents a completely different version of the hero who must deal with the same mundane concerns as his presumed audience. His social ascension is the story of a self-made man who starts from the bottom and works his way up to the top. In addition, in Arthur's Londinium there is a socio-cultural diversity that stands out from previous re-imaginings but is closer to the experience of anyone living in a big city today. Because he is exposed to diverse ethnicities and presumably cultures and languages as well as social classes, Ritchie's Arthur is more in tune with the needs of the people, a fact that also makes him a better king. Nevertheless, despite all these changes, by protecting the innocent and the socially marginalised while displaying honour in disreputable places, Arthur retains traits we see as heroic: he is kind to those in need and ruthless to the ones who seek to exploit them.

As a result, if every age creates the Arthur it needs, perhaps it is not surprising that Ritchie's Arthur is an ordinary man living an ordinary life until he comes into the possession of an object that turns him into a superhero-like figure. As noted elsewhere,¹⁸ Arthur's storyline in *Legend of the Sword* is an origin-story akin to that of contemporary superheroes, whose identity is not tied to any specific class and so Arthur's does not need to be either. Given that the 2017 film was meant to be a reboot,¹⁹ the first of a sequel dedicated

18 See, for instance, Taylor, 2018, p. 58-59.

19 In "Regeneration and Rebirth: Anatomy of the Franchise Reboot," William Proctor clarifies that there is a difference between a reboot and a remake, arguing that "a reboot attempts to forge a series of films, to begin a franchise anew from the ashes of an old or failed property. In other words, a remake is a reinterpretation of one film; a reboot 're-starts' a series of films that seek to disavow and render inert its predecessor's validity" (2012, p. 4).

to different Arthurian characters, it makes sense that Ritchie would choose to focus on the king around whom others will gather. It also helps explain why so many of Arthur's best-known knights and allies are absent: Lancelot, Gawain and Galahad are nowhere to be seen; Merlin is merely alluded to; Guinevere is not mentioned. Moreover, of the three knights who are in the film, Bedivere, Percival and Tristan, only the first is given more screentime whilst the latter's name is only revealed at the end. The same happens with Arthur's centuries-old nemesis: his sister Morgan le Fay does not seem to have been born in Ritchie's Arthurian world, though the Mage remains nameless throughout the whole story. Because of these notorious absences, along with the changes in setting and overall tone, *Legend of the Sword* is often seen as an unsuccessful construal of the Arthurian world. Did Ritchie's hodgepodge of sources take it too far? Can twenty-first century audiences no longer relate to a blonde blue-eyed Arthur even if he grows up in poverty? Have we grown tired of 'the once and future' king? Or could it be that the film's back-and-forth narrative structure and extremely condensed sequences make it simply too confusing and incongruent?

CONCLUSION

Overall and in addition to the sources already mentioned, according to Kevin Harty, Ritchie "is also indebted, [...], to the story of the infant Moses floating among the reeds on the Nile, the account of Hannibal and his elephants, the legend of Robin Hood, the cases of Sherlock Holmes, the martial training typically undertaken by Kung Fu masters and gladiators, [...] Agamemnon's sacrifice of Iphigenia, the Viking raids on England, some of his own previous films, [...]"

(HARTY, 2017). Thus, the film is inspired by other hallmarks of cinema as well as by the Arthurian literary tradition. In this respect, Ritchie's film can be regarded as another palimpsest of the Arthurian legend because it incorporates easily recognisable Arthurian elements while reinterpreting and adapting them to a modern audience.

As we have seen, the film's plot follows the basic outline of Arthurian legend, with Arthur as the rightful king of England who must reclaim his throne from his usurping uncle Vortigern. However, it also introduces new elements and themes to appeal to modern audience's values and expectations. The film's setting is a fantastical version of medieval England, with castles, knights and sorcery, as well as a choice of wardrobe reminiscent of medieval fashion. The film's use of medieval imagery and symbolism is a clear indication of its status as a palimpsest of the Middle Ages. Yet, the film also incorporates modern elements, such as the use of special effects and the fast-paced, action-packed scenes that are hallmarks of Ritchie's film-making style.

Legend of the Sword's palimpsestic nature is further evidenced by its use of intertextuality, as it incorporates elements from other works of literature and film, making it a composite object that has many sources and evokes several other productions from different mediums. Guy Ritchie's film builds on the legacy of the Arthurian legend and adds more layers to a tale that seems inexhaustible in its adaptations. In the end, Arthur continues to fascinate modern audiences who seem interested not only in continuing a tradition that has medieval origins but also in making it their own by adding to contemporary Arthurian works modern characters, storytelling techniques and, overall, a contemporary feel.

REFERENCES

- ABERTH, John. The Holy Grail of Hollywood. In: ABERTH, John (Ed.). *A Knight at the Movies*. Medieval History on Film. New York & London: Routledge, 2003.
- CHAI-ELSHOLZ, Raelleen. Introduction: Palimpsests and “Palimpsestuous” Reinscriptions. In: CARRUTHERS, Leo; CHAI-ELSHOLZ, Raelleen; SILEC, Tatjana (Eds.). *Palimpsests and the Literary Imagination of Medieval England*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- CHANDLER, Alice. *A Dream of Order: The Medieval Ideal in Nineteenth-Century English Literature*. London: Routledge, 1971.
- COLDHAM-FUSSELL, Victoria; EDLICH-MUTH, Miriam; WARD, Renée. Introduction. In: COLDHAM-FUSSELL, Victoria, EDLICH-MUTH, Miriam; WARD, Renée (Eds.). *The Arthurian World*. New York & London: Routledge, 2022.
- CRANE, Susan. *Insular Romance*. Politics, Faith, and Culture in Anglo-Norman and Middle English Literature. University of California Press, 1986.
- DECLERCQ, Georges. *Early Medieval Palimpsests*. Turnhout: Brepols, 2007.
- DRIVER, Martha W.; RAY, Sid. Preface: Hollywood Knights. In: DRIVER, Martha W., RAY, Sid (Eds.). *The Medieval Hero on Screen*. Representations from Beowulf to Buffy. Jefferson: McFarland, 2004a.
- DRIVER, Martha W. What’s Accuracy Got to Do with It?: Historicity and Authenticity in Medieval Film. In: DRIVER, Martha W; RAY, Sid (Eds.). *The Medieval Hero on Screen*. Representations from Beowulf to Buffy. Jefferson: McFarland, 2004b.
- ECO, Umberto. *Travels in Hyperreality*. Orlando: Harcourt, 1986.
- ELLIOTT, Andrew B. R. RITCHIE, Guy. King Arthur and the Great Conspiracy. In: COLDHAM-FUSSELL, Victoria; EDLICH-MUTH, Miriam; WARD, Renée (Eds.). *The Arthurian World*. New York & London: Routledge, 2022.
- EXCALIBUR. Director: John Boorman. Producers: Orion Pictures, Cinema ’84. USA, UK: Warner Bros, 1981. (DVD).
- GENETTE, Gerard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. (Gerald Prince [for.]). Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1997.
- GORDON, Sarah. The King, the Sword and the Stone: The Recent Afterlives of King Arthur. In: GERZIC, Marina; NORRIE, Aidan (Eds.). *Medievalism*

to *Early-Modernism: Adapting the English Past*. New York & London: Routledge, 2019.

HAHN, Thomas. Gawain and Popular Chivalric Romance in Britain. In: KRUEGER, Roberta (Ed.). *The Cambridge Companion to Medieval Romance*. Cambridge: Cambridge UP, p. 230, 2004.

HARTY, Kevin J. Cinema Arthuriana and the Knights of the Not-So-Round Table. In: COLDHAM-FUSSELL, Victoria; EDLICH-MUTH, Miriam; WARD, Renée (Eds.). *The Arthurian World*. New York & London: Routledge, 2022.

HARTY, Kevin J. King Arthur: Legend of the Sword. Review. *Medievally Speaking*. 2017. Available at: <https://medievallyspeaking.blogspot.com/2017/06/ritchie-dir-king-arthur-legend-of-sword.html>. Accessed on: 19 July 2023.

HAYDOCK, Nickolas. *Movie Medievalism: The Imaginary Middle Ages*. Jefferson: McFarland, p. 165, 2008.

HIGHAM, N. J. *King Arthur: Myth-Making and History*. London: Routledge, 2002.

KING ARTHUR: LEGEND OF THE SWORD. Director: Guy Ritchie. Producers: Warner Bros. Pictures, Week Road Pictures, Safehouse Pictures, Ritchie/Wigram Productions, Village Roadshow Pictures. USA, UK, and Australia: Warner Bros. Pictures (International), 2017. Netflix.

KING ARTHUR: LEGEND OF THE SWORD (2017). The Numbers, 2017. Available at: <https://www.the-numbers.com/movie/King-Arthur-Legend-of-the-Sword#tab=summary>. Accessed on: August 1, 2023.

LOADES, Mike. *Swords and Swordsmen*. South Yorkshire: Pen & Sword Military, 2010.

LUPACK, Alan. *Oxford Guide to Arthurian Literature and Legend*. Oxford: Oxford University Press, p. 134, 2007.

MALORY, Sir Thomas. *Le Morte D'Arthur*. SHEPHERD, Stephen H. A. (Ed.). A Norton Critical Edition, 2004.

MARQUES, Diana. "Excalibur: A Espada na Bruma". Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. 2013. MA Dissertation, 2013. Available at: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/10056/1/ulfl146004_tm.pdf. Accessed on: 19 July 2023.

- MATTHEWS, David. *Medievalism: A Critical History*. Cambridge: Boydell & Brewer, 2015.
- PUGH, Tison and Jane Weisl. *Medievalisms: Making the Past in the Present*. New York: Routledge, 2013.
- RITCHIE, Guy. *King Arthur: Legend of the Sword* Interview with Director Guy Ritchie. [Interviewer:] Josh Lasser. IGN, online. May, 2017. Available at: <https://www.ign.com/articles/2017/05/12/king-arthur-legend-of-the-sword-interview-with-director-guy-ritchie>. Accessed on: 26 July 2023.
- SHERMAN, Jon. Source, Authority, and Audience in BBC's Merlin. *Arthuriana*, n. 1, v. 25, p. 85, 2015.
- SIMMONS, Clare. Re-creating the Middle Ages. In: GALLOWAY, Andrew (Ed.). *The Cambridge Companion to Medieval English Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- SIMMONS, Clare. A. *Medievalism and the Quest for the Real Middle Ages*. Oxon: Routledge, 2014.
- TAYLOR, A. Arwen. MockneyArfur: Class and Reviewer Reception of Guy Ritchie's 'King Arthur: Legend of the Sword'. *Arthuriana*, n. 4, v. 28, 2018.
- THE GREEN KNIGHT. Director: David Lowery. Producer: Bron Studios. USA: A24, 2021. Amazon Prime Video.
- THE GREEN KNIGHT. The Numbers, 2021. Available at: <https://www.the-numbers.com/movie/Green-Knight-The#tab=summary>. Accessed on: August 1, 2023.
- THOMPSON, Raymond H. Introduction: Does One Good Return Deserve Another? In: MANCOFF, Debra N. (Ed.). *King Arthur's Modern Return*. New York & London: Garland, p. 11, 1998.
- TUCKER, Herbert F. The Epic Plight of Troth in *Idylls of the King*. *ELH*, n. 3, v. 58, p. 701-720, 1991.
- VARANDAS, Angélica. Performing British Identity: Arthur on Screen. *Anglo-Saxónica*, n. 7, v. 3. Lisboa: CEAUL, 2014.
- VERDUIN, Kathleen. The Founding and the Founder: Medievalism and the Legacy of Leslie J. Workman. In: FUGELSO, Karl (Ed.). *Studies in Medievalism XVII: Defining Medievalism(s)*. Cambridge: Boydell & Brewer, p. 9, 2009.

 ABUSÕES