

n. 7, 2017

LITERARTES

**Fantástico e Imaginário:
Reflexões Contemporâneas**



EQUIPE EDITORIAL

Coordenação

Maria Zilda da Cunha, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Brasil

Editores da Sétima Edição

Maria Zilda da Cunha, Universidade de São Paulo, Brasil

Ricardo Iannace, FATEC/ Universidade de São Paulo, Brasil

Lourdes Guimarães, Universidade de São Paulo, Brasil

Conselho Editorial

Maria Auxiliadora Fontana Baseio, Universidade de Santo Amaro, Brasil

Maria Cristina Xavier de Oliveira, Universidade de São Paulo, Brasil

Maria dos Prazeres Santos Mendes, Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Zilda da Cunha, Universidade de São Paulo, Brasil

Ricardo Iannace, FATEC/ Universidade de São Paulo, Brasil

Comissão Científica

Diógenes Buenos Aires, Universidade Estadual do Piauí, Brasil

Eliane Debus, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

José Jorge Letria, Associação dos Escritores Portugueses, Portugal

Nelly Novaes Coelho, Universidade de São Paulo, Brasil

José Nicolau Gregorin Filho, Universidade de São Paulo, Brasil

Rosangela Sarteschi, Universidade de São Paulo, Brasil

Sérgio Paulo Guimarães Sousa, Universidade do Minho, Portugal

Comissão de Publicação

Cristiano Camilo Lopes, Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil

Cristina Casagrande de Figueiredo Semmelmann, Universidade de São Paulo, Brasil

Lourdes Guimarães, Universidade de São Paulo, Brasil

Ligia Regina Maximo Cavalari Menna, [Universidade Paulista, Brasil](#)

Maria Cristina Xavier de Oliveira, [Universidade de São Paulo, Brasil](#)

Paula Leocádia Pinheiro Custódio, [Universidade de São Paulo, Brasil](#)

Regina Célia Ruiz, [Universidade de São Paulo, Brasil](#)

Renata Paltrinieri Hograefe, [Universidade de São Paulo, Brasil](#)

Ricardo Ramos Filho, [Universidade de São Paulo, Brasil](#)

Rogério Bernardo Silva, [Universidade de São Paulo, Brasil](#)

Sandra Trabucco Valenzuela, [Universidade Anhembi Morumbi, Brasil](#)

Thais do Val, [Universidade de São Paulo, Brasil](#)

Preparação e Revisão da Sétima Edição

Adriana Falcato Almeida Araldo, [Universidade de São Paulo, Brasil](#)

Cristina Casagrande de Figueiredo Semmelmann, [Universidade de São Paulo, Brasil](#)

Lais de Almeida Cardoso, [Universidade de São Paulo, Brasil](#)

Ligia Regina Maximo Cavalari Menna, [Universidade Paulista, Brasil](#)

Nara Luiza Dias, [Universidade de São Paulo, Brasil](#)

Oscar Nestarez, [Universidade de São Paulo, Brasil](#)

Regina Célia Ruiz, [Universidade de São Paulo, Brasil](#)

Projeto Editorial

Leandro Ferretti Fanelli, [Universidade Anhembi Morumbi, Brasil](#)

Edição de Arte

Paulo César Ribeiro Filho, [Universidade de São Paulo, Brasil](#)

Criação do Logotipo

Silvana Mattievich

Capa

Jessica Ribeiro Bombonato, [Universidade de São Paulo, Brasil](#)

Arte

Paulo César Ribeiro Filho, [Universidade de São Paulo, Brasil](#)

Tradutores

Avani Souza Silva, [Universidade de São Paulo, Brasil](#)

Cibelle Aparecida da Silva Martins, [Universidade de São Paulo, Brasil](#)

Cristina Casagrande de Figueiredo Semmelmann, [Universidade de São Paulo, Brasil](#)

Nara Luiza Dias, [Universidade de São Paulo, Brasil](#)

Sandra Trabucco Valenzuela, [Universidade Anhembi Morumbi, Brasil](#)

Pareceristas da Sétima Edição

Fabiana Buitor Carelli, [Universidade de São Paulo, Brasil](#)

Ligia Regina Maximo Cavalari Menna, [Universidade Paulista, Brasil](#)

Maria Auxiliadora Fontana Baseio, [Universidade de Santo Amaro, Brasil](#)

Maria Cristina Xavier de Oliveira, [Universidade de São Paulo, Brasil](#)

Maria Zilda da Cunha, [Universidade de São Paulo, Brasil](#)

Ricardo Iannace, [FATEC/Universidade de São Paulo, Brasil](#)

Roseli Gimenes, [Universidade Paulista, Brasil](#)

Sandra Trabucco Valenzuela, [Universidade Anhembi Morumbi, Brasil](#)

Selma Simões Scuro, [Universidade de São Paulo, Brasil](#)

Thiago Lauriti, [Universidade de São Paulo, Brasil](#)

ISSN: 2316-9826

SUMÁRIO

EQUIPE EDITORIAL

EDITORIAL

Maria Zilda da Cunha

Ricardo Iannace

Lourdes Guimarães

FANTÁSTICO E IMAGINÁRIO: REFLEXÕES CONTEMPORÂNEAS

ENTREVISTAS

Entrevista a David Roas

Flavio García e Marisa Martins Gama-Khalil

P. 13

Um belo dia: Tolkien

(Entrevista com Ronald Kyrmse)

Cristina Casagrande de Figueiredo Semmelmann

P. 27

ARTIGOS

Paisagem, de Lygia Bojunga, na interface com o fantástico

Regina Silva Michelli Perim

P. 40

Os lobos dentro das paredes (Neil Gaiman) e a série de TV *Stranger Things*: o fantástico e a construção audiovisual

Sandra Trabucco Valenzuela

P. 64

O realismo maravilhoso em o *Sumiço da santa*: uma história de feitiçaria, de Jorge Amado

Valdirere Rosa da Silva Melo e Saulo Cunha de Serpa Brandão P. 84

O imaginário medieval na literatura e no cinema: reflexões acerca das obras *O Senhor dos Anéis* e *As Crônicas de Narnia*

Rodrigo Poreli Moura Bueno P. 103

A realidade e o realismo em "A máquina extraviada", de José J. Veiga

Leonice de Andrade de Carvalho P. 121

Burlesco, satírico e duplo: as faces de "O Duque de L'Omelette"

Maria Alice Ribeiro Gabriel e Luciane Alves Santos P. 141

O fantástico, a mulher e a significação social do insólito no conto "As flores", de Augusta Faro

Analice de Sousa Gomes e Renata Rocha Ribeiro P. 162

Diálogo entre Literatura e Cinema: narrativas de terror - o estudo de estratégias narrativas para "ancorar o efeito do real" na linguagem literária e na linguagem cinematográfica

Patrícia Peres Ferreira Nicolini e Analice de Oliveira Martins P. 180

Desvelando o mito de Lilith e o de Circe em María - personagem da obra de Gustavo Adolfo Bécquer, "La ajorca de oro"

Josiane Brunetti Cani e Elizabete G. Caron Sandrini P. 203

À la Kafka ou Zacarias é

Julia Teitelroit Martins P. 224

No Coração do fantástico moderno: "Check Up", de Augusta Faro

Ana Paula Martins P. 246

My evil, and my lusty little heart: tradução intersemiótica de "The Tyger", de William Blake, em "The tale of the Body Thief", de Anne Rice

Andrio J. R. dos Santos

P. 266

Freud e a estética da estranheza

Fernanda Pereira Medina

P. 285

A personagem Velha da História de Corda Bamba: o insólito presente nas narrativas literária e fílmica

Adriana Falcato Almeida Araldo

P. 298

O universo circular de Murilo Rubião: o mito de Sísifo representado nos contos, "O convidado" e "Aglaiá"

Aguinaldo Adolfo do Carmo

P. 313

RESENHA

Once Upon a Time: a literatura para a série de TV

Maria Zilda da Cunha

P. 334

Fantástico e Imaginário: Reflexões Contemporâneas

Maria Zilda da Cunha

Ricardo Iannace

Lourdes Guimarães

Este sétimo número da *REVISTA LITERARTES* se atém a reflexões que se tecem entre o Fantástico e o Imaginário, considerando a necessidade precípua do homem em fabular. O imaginário, instância fabuladora e representativa capaz de organizar o real por meio de imagens, é lugar privilegiado para abrigar as reverberações do insólito nas suas múltiplas configurações, entre as quais o fantástico.

Se entre os séculos XVIII e XIX o fantástico exigia a presença de um sobrenatural que se materializava na figura do fantasma, localizando-se a causa da angústia no ambiente externo, em meados do século XIX será uma dimensão psicológica do humano que abrigará o fantástico — a angústia, então, passou a ser encontrada no interior do sujeito, e sua manifestação se daria por alucinações e pela loucura.

No século XX, “os fatos narrados são concebíveis somente na e pela narrativa” (BESSIÈRE, 1974, p. 13). Abarcando o universo da linguagem e por meio desta, o fantástico criará profunda incoerência entre os elementos do cotidiano; e a causa da angústia estará na falta de nexos, no surgimento do absurdo (CAMPRA, 2016, p. 141). Na contemporaneidade, o universo do fantástico tem revelado expressiva importância na configuração de narrativas que colaboram para representar ou questionar nossa própria realidade e a sociedade em que vivemos. No âmbito dos desafios impostos, leva o receptor a reconstruir — para compreender — o mundo híbrido e multifacetado em que vive.

É sabido que as exigências para elaboração dessa categoria estética tornam-se cada vez mais engenhosas, pelo fato de o novo leitor ser conhecedor das configurações antigas e, também, por vivenciar uma realidade que, constantemente, remete a fenômenos

sobrenaturais. O insólito que se define, em linhas gerais, pela irrupção de um fenômeno inquietante, perturbador, pode ser uma manifestação em termos de elementos da narrativa, bem como tratar de alguma fratura de “representação” referencial da realidade vivida pelos seres de carne e osso em seu real cotidiano. Na necessária relação do discurso fantástico com o discurso da realidade (ambos como construções), torna-se razoável perscrutar as manifestações do insólito e seus efeitos de sentido.

Não sem motivo, pelos desafios que propõe a uma inteligência astuta, o receptor jovem (de diferentes idades) tem revelado expressiva predileção por esse universo imaginário em que o insólito se manifesta com tamanha força.

Como manifestação estética, o fantástico e a constelação do insólito, com seu manto subterfugioso de ilogicidade, ao dar vazão ao sinistro e à magia, configuram objeto principal de análise nas páginas que seguem.

Se a sexta edição deste periódico se propôs a homenagear o contista Murilo Rubião (1916-2016), aproximando-o de escritores que também apostaram em relatos da esfera do inverossímil, desdobram-se, agora, ainda mais as abordagens com vistas a enredos marcados pela cesura e fratura do real.

O horizonte de expectativas que se abre aos estudiosos contemporâneos admite a apreensão do passado com as lentes da atualidade. Os pressupostos teóricos emergentes vêm, de fato, colaborar na investigação tanto da prosa de autores como E. T. A. Hoffmann (1776-1822), Edgar Allan Poe (1809-1849) e Bram Stoker (1847-1912), quanto na inquirição de tramas de mesma linhagem erigidas por ficcionistas emblemáticos do século XX, como Franz Kafka (1883-1924) e Jorge Luis Borges (1889-1986). A propósito, a matéria verbal e os recursos estilísticos que respondem pela constituição e dinâmica dessas últimas tessituras confiam novos matizes ao estatuto do estranho e do onírico, e projetam uma gramática na qual irrompem arranjos e experimentos sintáticos intencionalmente caóticos, mimetizando o processo escritural.

Postulados sobre essa literatura do surpreendente reconhecem, nas intrigas, gradações de sobrenaturalidade. São reavaliados o *lugar* e a *hesitação* do leitor nesses constructos ambivalentes, tomados de incerteza. Há consenso de que, no curso do tempo, mudam (se não oscilam) os paradigmas geradores do medo e do horror, conforme as

crenças arraigadas nas comunidades; isto é, segundo os dogmas que identificam as culturas locais.

Os artigos aqui reunidos mostram-se vigilantes a tudo isso. Os textos examinados pertencem a escritores expressivos no cânone da literatura do insólito: J. R. R. Tolkien (1892-1973), C. S. Lewis (1898-1963), José J. Veiga (1915-1999), Anne Rice (1941) e Augusta Faro (1948). Paralelamente à questão do duplo e do soturno, as análises acenam à representação do feminino, à mitologia e à feitiçaria, ao imaginário medieval, ao burlesco e ao satírico. A palavra escrita é, no plano intersemiótico, cotejada com a *performance* audiovisual, expandindo o diálogo para a adaptação cinematográfica. Aliás, *Once Upon a Time: da literatura para a série de TV* (2016), livro da professora Sandra Trabucco Valenzuela, recebe resenha neste número da revista: perscruta os contos de fadas em seu traslado para seriado de televisão dirigido ao público adulto.

Precedem esses estudos, na seção de abertura, as entrevistas concedidas pelo ensaísta espanhol David Roas, autor, entre outros títulos, de *La amenaza de lo fantástico: aproximaciones teóricas* (2013) ["As ameaças do fantástico: aproximações teóricas" (2014)], e pelo tradutor juramentado em língua portuguesa da obra de Tolkien, Ronald Krymse.

As questões que os professores Flavio García e Marisa Martins Gama-Khalil dirigem a David Roas são inteligentemente provocadoras — resultam sobretudo em uma conversação criteriosa entre três notáveis especialistas da vertente do fantástico. Eis uma das inferências enunciadas pelo entrevistado espanhol: "[...] mientras lo fantástico se articula mediante la inquietante irrupción de lo imposible en un mundo semejante al del receptor, lo maravilloso apuesta por la creación de un mundo autónomo gobernado por unas reglas de funcionamiento radicalmente diferentes a las de la realidad empírica". Não menos enriquecedor é o pronunciamento de Ronald Krymse, em resposta às certas indagações da pesquisadora Cristina Semmelmann. Este é um dos apontamentos do tradutor de Tolkien: "[...] É claro que a criação de mitos não é exclusividade de Tolkien. Borges, por exemplo, era exímio nessa arte. Mas o próprio objetivo que Tolkien se propôs — criar uma mitologia para a Inglaterra, que lhe parecia singularmente desprovida de mitos próprios, não importados, aos quais seus conterrâneos pudessem se referir — o torna singular."

No tocante à capa desse sétimo número da *LITERARTES*, a imagem é de autoria de Jessica Ribeiro Bombonato. Em técnica de pintura digital, um portal sugestivamente conecta a realidade à fantasia. No lago espelhado para o qual se voltam os olhos de uma menina, submerge um dragão. A cena não é ameaçadora; traduz acima de tudo contemplação. Entulhos e capim orlam essa paisagem aquática. Nesse belíssimo quadro, em tons predominantes de marrom e verde, estão esculpidos, ao fundo, arranha-céus envolvidos em névoa enigmática. Segundo a ilustradora, a inspiração para a composição origina-se da leitura do livro *O sobrinho do mago*, de C. S. Lewis; na narrativa, personagens mirins são levadas a bosques e ali assistem à criação de Nárnia.

Uma proveitosa leitura a todos!

ENTREVISTAS

ENTREVISTA A DAVID ROAS

Por Flavio García¹ e Marisa Martins Gama-Khalil²

Convidados pela Editoria da *Revista Literartes* para realizar uma entrevista com David Roas, que seria publicada neste número dedicado ao Fantástico, nós, Flavio García (UERJ) e Marisa Martins Gama-Khalil (UFU), não resistimos à sedutora provocação.

Nossa atuação acadêmica vem se centrando, desde há muito, em pesquisas e produção acerca da ficção fantástica, *lato sensu*. Ambos lideramos Grupos de Pesquisa, certificados por nossas Universidades, no Diretório de Grupos do CNPq, que têm por centro de interesse as vertentes da ficção fantástica. Vimos realizando eventos de dimensão variada que se atêm às manifestações do Fantástico. Temos dirigido, coordenado ou organizado livros e periódicos que são exclusivamente voltados à temática do Fantástico, em sentido amplo, ou que tiveram edição ou número temático que privilegiou a questão. Publicamos artigos, capítulos de livros e livros de autoria própria que expõem produtos de nossos estudos acerca das manifestações ficcionais do Fantástico. A grande maioria das orientações ou supervisões de pesquisa sob nossa responsabilidade, desde a Iniciação Científica até os Estágios de Pós-Doutorado, têm por objeto a teoria, a crítica ou a ficção vinculáveis ao Fantástico. Somos fundadores e temos estado na coordenação do Grupo de Trabalho ANPOLL “Vertentes do Insólito Ficcional”, criado em 2011. Integramos a equipe de investigadores do Centro de Literatura

¹ Pós-Doutor pela Universidade de Coimbra (UC, 2016), pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, 2012) e pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ, 2008); Doutor pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio, 1999); Mestre pela Universidade Federal Fluminense (UFF, 1995); Coordenador do Seminário Permanente de Estudos Literários da UERJ (SePEL.UERJ), do Núcleo de Estudos do Fantástico da UERJ (NEF.UERJ) e da Unidade de Desenvolvimento Tecnológico Laboratório Multidisciplinar e Multiusuário de Semiótica (UDT-LABSEM); Co-coordenador de Dialogarts Publicações; Editor, juntamente com a Profa. Dra. Darcilia Simões, do Caderno Seminal Digital e, juntamente com o Prof. Dr. Júlio França, da Revista Abusões.

² Possui Doutorado em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/Araraquara e Pós-Doutorado pela Universidade de Coimbra. É professora da Universidade Federal de Uberlândia; líder do Grupo de Pesquisas em Especialidades Artísticas/ CNPq; líder do GT da ANPOLL Vertentes do Insólito Ficcional; pesquisadora do CNPq com bolsa de Produtividade em Pesquisa.

Portuguesa (CLP) da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC), onde realizamos Estágios de Pesquisa de Pós-Doutoramento com projetos voltamos ao Fantástico.

David Roas é Professor Titular de Teoria da Literatura e Literatura Comparada da Universidad Autónoma de Barcelona, onde também ministra disciplinas que abordam o Fantástico e orienta pesquisas, em níveis variados, cujo objeto de estudo são a teoria, a crítica ou a ficção correlacionáveis ao Fantástico. Dirige o “Grupo de Estudios sobre lo Fantástico” (<http://www.lofantastico.com/>), sediado naquela Universidade, do qual Flavio García participa como investigador, e é o editor-chefe de *Brumal*. Revista de investigación sobre lo Fantástico (<http://revistes.uab.cat/brumal/>), da qual Flavio García também participa como membro da equipe editorial e Marisa Gama-Khalil participa como parecerista *ad hoc*. Roas ainda é teórico, crítico e ficcionista comprometido com o Fantástico. No universo de sua vasta obra teórica ou crítica, destacam-se, especialmente, *Teorías de lo Fantástico* (Madrid: Arco Libros, 2001), em que apresenta um amplo passeio por textos seminais de diferentes estudiosos do Fantástico, pelo tempo e mundo afora, iniciado com um competente capítulo que assina, *Tras los límites de lo real*. Una definición de lo fantástico (Madrid: Páginas de Espuma, 2011), com que ganhou o IV Premio Málaga de Ensayo. Há, no Brasil, uma reunião de alguns de seus trabalhos, publicados em *A ameaça do fantástico* (São Paulo: Editora da Unesp, 2014). Sua obra de ficção já é, igualmente, demasiado representativa em quantidade e qualidade, com incursões tanto pelos contos, desde seus passeios pelo microconto, em que se aventura com maestria, quanto pelos romances de média ou longa extensão, e, desse universo ficcional, pode-se pinçar *Distorsiones* (Madrid: Páginas de Espuma, 2010), que recebeu o VIII Premio Setenil de melhor livro de contos daquele ano.

Segue, aqui, a entrevista. Suas perguntas foram formuladas por García e Gama-Khalil, com a contribuição de membros da equipe editoria desta Revista. Roas não respondeu, efetivamente, a todas as perguntas. Dessa forma, optamos por excluir parte de nossos diálogos. Houve perguntas a que Roas respondeu condensadamente, obrigando-nos a reescrever e fundir perguntas; a outras, não respondeu por considerar já haver respondido anteriormente. Ao final, sintetizamos o conteúdo que aqui se publica.

1. Michel Foucault, em sua conferência intitulada “Linguagem e Literatura”, ao definir a literatura, toma como exemplo as primeiras palavras usadas por Marcel Proust em *Em busca do tempo perdido*, publicado em sete volumes, entre os anos de 1913 e 1927 – “Durante muito tempo me deitei cedo” –, e adverte que nenhuma dessas palavras pertence à literatura. Tzvetan Todorov defende, em *Introdução à literatura fantástica*, publicado originalmente em 1970, alguns recursos inerentes a essa literatura – mas que também se encontram em outras formas literárias, como o emprego de certas figuras de linguagem em seu sentido literal, como o exagero/hipérbole; o uso de formas modais, as quais colocam os acontecimentos narrados não na esfera de uma certeza, mas de uma possibilidade. Em seu capítulo sobre a linguagem da literatura fantástica, de *Tras los límites de lo real – una definición de lo fantástico* (Madrid: Páginas de Espuma, 2011), você afirma que a narrativa fantástica utiliza-se, em geral, dos mesmos recursos empregados nos textos realistas. Sabe-se, contudo, que a abordagem sobre o discurso não é tão frequente nos estudos dedicados à literatura fantástica. Todorov tratou de alguns recursos discursivos que corroboram a construção do discurso da literatura fantástica tradicional, mas se esquivou de tratar da literatura fantástica produzida a partir da segunda metade do século XX.

1.a. Em sua opinião, como se pode compreender a construção do discurso da literatura fantástica a partir da segunda metade do século XX?

Difícil pregunta... Para empezar, quisiera señalar que en el capítulo que mencionas de mi libro, lo que finalmente planteo es que no hay un lenguaje propio de lo fantástico, unos recursos exclusivos de lo fantástico que esta categoría ponga en juego para representar lo imposible y generar el efecto inquietante que le es propio. Aun así, lo que por otro lado es evidente es que en la segunda mitad del siglo XX (y lo que llevamos de siglo XXI), y pienso sobre todo – en español – en las obras de Borges y de Cortázar como los primeros en explorarlo, sí que se ha desarrollado – siguiendo las tesis de Rosalba Campra y Mery Erdal Jordan – un tipo de fantástico entendido como fenómeno de escritura, de lenguaje, donde la transgresión se generaría

fundamentalmente a partir de los recursos formales y discursivos (y no tanto de lo que ocurre en el nivel semántico). Aunque si bien eso es cierto, la idea de que lo fantástico se pueda configurar a partir de una transgresión exclusivamente formal, retórica o discursiva que prescindiera del aspecto semántico, es epistemológicamente insostenible, y en este sentido, la exigencia de una lectura referencial del texto fantástico continúa vigente (esa es la base de mi idea de lo fantástico). A pesar de las concepciones del lenguaje respecto a etapas anteriores, el texto narrativo – fantástico o no – no puede prescindir nunca de una idea de realidad aunque el contexto estético en el que surge haya negado cualquier poder de representación directa de la palabra, puesto que eliminaría cualquier posibilidad de comprensión del texto. La literatura fantástica pone de manifiesto las problemáticas relaciones que se establecen entre el lenguaje y la realidad, puesto que trata de representar lo imposible, es decir, de ir más allá del lenguaje para trascender la realidad admitida. Pero el lenguaje no puede prescindir de la realidad: el lector necesita de lo real para comprender lo expresado; en otras palabras, necesita un referente pragmático. Y eso nos lleva, de nuevo, a plantear la necesaria lectura referencial de todo texto fantástico, a ponerlo siempre en contacto con nuestra idea de lo real extratextual para determinar su fantasticidad.

1.b. A fragmentação narrativa estaria muito observada em obras dos séculos XX e XXI, relacionada às novas formas discursivas do fantástico?

Como la metaficción o la combinación de diversos principios y finales, la fragmentación es un rasgo propio de la narrativa posmoderna que puede emplearse en la ficción fantástica, pero no es exclusivo de ella.

1.c. Enfim, que elementos discursivos poderiam ser elencados para a caracterização de uma literatura fantástica contemporânea?

A mi entender, no hay ningún elemento discursivo propio y exclusivo de lo fantástico, sino que –como he señalado en mis dos anteriores respuestas – lo fantástico emplea todos los recursos lingüísticos existentes. Aunque, haciéndome eco del trabajo de Rodríguez Hernández (2008), podríamos proponer un listado general (y

provisional) de los recursos lingüísticos y formales que colaboran en la creación el efecto fantástico, sin ser, insisto, exclusivos de la ficción fantástica:

a) recursos relacionados directamente con la instancia narrativa: narración en primera persona, identificación narrador-protagonista, vacilación o ambigüedad interpretativa, parábasis.

b) recursos vinculados con aspectos sintácticos y de organización narrativa: temporalidad particular de la enunciación, desenlace regresivo, ausencia de causalidad y finalidad, usos de la *mise en abîme*, metalepsis metafórica.

c) recursos vinculados con aspectos discursivos o del nivel verbal: literalización del sentido figurado, adjetivación connotada, nivelación narrativa de lo natural y lo sobrenatural, elusión del término designativo, antropomorfización de la sinécdoque.

2. Quando o assunto é literatura fantástica, uma noção que logo figura dentre as mais citadas é a de hesitação, em função de ela integrar o clássico estudo *Introdução à literatura fantástica*, de Todorov, como a condição básica e fundamental para a definição desse gênero literário, uma vez que o teórico búlgaro entende que o fantástico seja um gênero. A relação da definição da literatura fantástica com a reação/recepção dos leitores encontra-se arrolada nos estudos anteriores e posteriores a Todorov. Louis Vax evidencia os efeitos que o fantástico provoca, seja de inquietação, de sentimento do estranho ou mesmo de arrepios. Para Roger Caillois, o medo é um prazer, um jogo incitado pelo visível e pelo invisível descortinado pelo fantástico. O medo também se encontra nas teses de Peter Penzoldt, contudo, esse efeito estético é posto em questão por Todorov, pois, para ele o medo, de fato, está frequentemente ligado ao fantástico, mas não como condição necessária. Irene Bessièrre critica a noção de hesitação todoroviana, porque, sob seu ponto de vista, não se pode caracterizar a organização de uma narrativa a um traço não específico, e no lugar do conceito de hesitação, articula o conceito de “incerteza”, que não estaria vinculada a uma experiência emocional, mas a uma experiência intelectual, em função de expor contradições entre realidades e irrealidades. Renato Prada Oropeza, para tratar do

discurso fantástico contemporâneo, escolhe a perspectiva de análise pela tensão semântica e pelo efeito estético, entretanto, deixa evidente que não se deve ter, nesse caso, uma preocupação excessiva com a reação do leitor, porém a possibilidade de pensar no efeito, e na recepção, por meio do próprio discurso da literatura fantástica. Pode-se arrolar aqui uma série de teóricos que tratam do sentimento do fantástico, ou do sentimento que ele desperta no ato da leitura, inclusive Julio Cortázar, que escreveu valoroso ensaio sobre o assunto. Podem-se, ainda, citar estudos que se opõem a essa tendência recepcional, como o de Jacques Finné e o de Filipe Furtado. Este último, por exemplo, retira da hesitação a responsabilidade de definição do gênero e o transporta para a própria estrutura discursiva, ou seja, trata de recursos de construção discursiva da ambiguidade. É nesse campo dialógico, acerca da teorização da literatura fantástica, que se desencadeiam algumas questões importantes. A primeira se refere à sua reiterada conceituação de fantástico, que se vale das noções de ameaça e de medo.

2.a. Pode-se dizer que tais noções se encontram no âmbito de uma formulação teórica que leva em conta a recepção literária?

Sí, yo creo que toda reflexión teórica sobre lo fantástico debería prestar atención a la dimensión pragmática del texto, a su recepción y efectos sobre el lector. A Todorov y a otros autores situados en su estela, la recepción lectora no les interesa puesto que adoptan una perspectiva estructuralista e intratextual, una perspectiva útil pero que deja fuera elementos que considero esenciales para comprender el funcionamiento y sentido(s) de las ficciones fantásticas. Insisto de nuevo en lo que antes decía: la irrupción de lo imposible subvierte la idea de realidad del receptor y ante ello no queda otra reacción que el miedo.

2.b. Sob seu ponto de vista, é indispensável que o olhar dirigido à obra fantástica seja norteado pela reação do leitor?

Como decía antes, sí, es indispensable tener en cuenta la recepción del lector, porque el efecto de lo fantástico va dirigido fundamentalmente hacia él: el fenómeno imposible no tiene otro

objeto que hacernos cuestionar nuestra idea de realidad (extratextual).

2.c. Se cabe ao leitor a assunção de determinada obra como sendo fantástica, qual a importância e papel do leitor em sua produção e construção?

Una importancia fundamental, aunque con ello no quiero decir que sea el lector el que determine caprichosamente la fantasticidad de una obra, sino que toda ficción fantástica, más allá de los recursos formales y temáticos que emplee, se construye con ese objetivo que antes mencionaba: inquietar al lector al plantearle una subversión de su idea de realidad. Eso es, además, lo que distingue a lo fantástico de otras categorías no miméticas como lo maravilloso, la ciencia ficción o el realismo mágico, en las que no se produce esa subversión y, por tanto, no se genera un efecto fantástico (ominoso, inquietante) sobre el receptor.

2.d. Seria adequado pensar a reação do leitor com aportes teóricos relacionados a teorias críticas que se baseiam no leitor e no processo da leitura, como a estética da Recepção e a Teoria do Efeito Estético?

Por supuesto, para mí han sido esenciales los aportes de Jauss, Iser y otros teóricos de la recepción, así como trabajos realizados desde la teoría de la ficción, como el de Susana Reisz, que tiene muy en cuenta la recepción del lector para determinar el sentido y funcionalidad del fenómeno fantástico.

2.e. Caillois não fala de angústia, e você afirma que este sentimento e o medo, ainda que distintos, podem ser produtivos para pensar a literatura fantástica. A sua noção de medo estaria relacionada ao entendimento de medo de Caillois sobre o fantástico?

Sí, y antes que en Caillois, mi idea se nutre de las tesis de Lovecraft, quien circunscribe lo fantástico a su efecto emocional. Lo que yo he definido en mis trabajos como "miedo metafísico" se inspira en esos dos autores, así como en los trabajos de Vax, Penzoldt o Noël Carroll.

2.f. A angústia estaria mais relacionada à produção fantástica contemporânea e, sendo assim, seria análoga ao sentimento do medo?

Otro problema interesante: ¿cómo distinguir miedo, angustia, terror, horror, inquietud...? Reconozco que por comodidad (no por pereza), yo empleo el término “miedo” como sinónimo de todos los términos mencionados en tu pregunta en relación a ese impacto emocional sobre el receptor, y “miedo metafísico” para referirme al miedo exclusivo de lo fantástico (no existe en otros géneros o categorías), directamente vinculado, como decía, con ese impacto intelectual que genera la irrupción de lo imposible en un marco de realidad reflejo del mundo en el que habitamos.

3. Uma questão muito incidente nos estudos do fantástico é o seu enquadramento literário. Alguns estudos tentam organizar as diversas formas da narrativa fantástica e agrupá-las em “gêneros”, como a perspectiva defendida por Todorov. Nesse caso, dando ênfase às diferenças, demarcam territórios em que o fantástico fica situado entre gêneros vizinhos. Em outra linha de entendimento, teóricos procuram compreender essa literatura sob uma visão que privilegia não somente a diferença, mas, também, as similitudes e, nesse sentido, adotam a perspectiva do “modo”, como sugere estudo de Bessière e explicitam tanto Rosemary Jackson, quanto Filipe Furtado, em verbete do *E-Dicionário de Termos Literários*, coordenado por Carlos Ceia. A posição de alguns escritores de literatura fantástica encaminha-se muito mais pela noção de modo do que pela de gênero fantástico, como é o caso de Italo Calvino, em “Definições de territórios: o fantástico”, uma vez que ele enquadra certas manifestações do maravilhoso no âmbito de uma literatura fantástica; e o de Adolfo Bioy Casares, pois, no prefácio da antologia de literatura fantástica que organiza com Silvina Ocampo e Jorge Luis Borges, defende a amplitude abrangida pelo fantástico, já que acredita que tal gênero seria constituído por uma heterogeneidade de textos **antigos de vários lugares do mundo** – *Zendavesta, Bíblia, a épica de Homero, As mil e uma noites*. Casares denomina gênero, mas a concepção que expõe acerca da literatura fantástica estaria mais próxima da noção de modo literário. Para Casares, provavelmente, os primeiros especialistas do gênero ou modo

teriam sido os chineses. Assim, como é possível inferir das palavras do referido prólogo e da seleção de contos feita pelos organizadores da antologia, a literatura fantástica abrigaria diversas ramificações como o maravilhoso puro, o fantástico maravilhoso, o estranho puro, o fantástico estranho, o fantástico puro, o gótico, o real maravilhoso.

Aunque para mí Borges es Dios, en su antología se equivoca (ya sé que el prólogo fue en su mayoría escrito por Bioy Casares)... Es un libro muy útil, pero con un prólogo que confunde más que ayuda al lector, porque los 3 autores antologan cualquier cosa que no sea realista (o mimética). Y eso no tiene que ver estrictamente con lo fantástico. Por eso en mis trabajos nunca hablo de género (concepto muy reduccionista) ni propongo tipologías genéricas o temáticas: prefiero hablar de una categoría estética que se manifiesta a través de múltiples géneros y formas en diversas artes. Eso sí, lo que hay que dejar muy claro es la diferencia – enorme – entre lo fantástico, la ciencia ficción, lo maravilloso y el realismo mágico, pues el uso, sentido y efecto de lo sobrenatural (imposible) resulta muy diferente en cada uno de ellos, lo que permite, a mi modo de ver, rechazar la injustificada tendencia de numerosas propuestas teóricas a reunirlos como variantes de una misma macrocategoría. Así, mientras lo fantástico se articula mediante la inquietante irrupción de lo imposible en un mundo semejante al del receptor, lo maravilloso apuesta por la creación de un mundo autónomo gobernado por unas reglas de funcionamiento radicalmente diferentes a las de la realidad empírica (de ahí que, estrictamente, lo insólito aquí no se produzca, pues todo en ese mundo es natural, evaluado, claro está, desde sus propias condiciones de realidad); por su parte, el realismo mágico instaura una convivencia armónica de lo natural y lo insólito en un mundo cotidiano, lo que lo convierte en un curioso híbrido de lo fantástico y lo maravilloso; y, por último, la ciencia ficción propone una expansión de nuestro marco de realidad a través de la especulación científica (presente o futura, humana o extraterrestre), por lo que, como ocurre con lo maravilloso y, en cierta medida, con el realismo mágico, lo insólito deja de ser percibido como tal al tener una explicación lógica (siempre en función de ciertos avances científicos y tecnológicos postulados como posibles dentro de los estrictos márgenes del texto).

3.a. Como você se posiciona perante esse impasse: gênero, modo fantástico ou, ainda, alguma outra possibilidade?

Como he indicado en mi anterior respuesta, prefiero hablar de "categoría".

4. Há, hoje, inegavelmente, um *boom* de obras fílmicas que investem no mágico, no maravilhoso, no metaempírico, no sobrenatural. Podem-se pensar desde as narrativas fílmicas de zumbis, como a série *The walking dead*, às narrativas que investem no maravilhoso e na fantasia, como é o caso de *O senhor dos Anéis*, *Harry Potter*, *As crônicas de Nárnia*. Em todos esses casos, tem-se, além da materialidade fílmica, a circulação de outras materialidades dessas obras, que vão desde os quadrinhos às narrativas literárias, materialidades essas com forte impacto sobre os jovens leitores. George Romero acaba de lançar uma narrativa em quadrinhos – *O império dos mortos* (Barueri: Panini, 2015) – cujo tema é naturalmente o zumbi. Pode-se dizer que, hoje, os leitores interessam-se fortemente pelas narrativas onde o sobrenatural é a mola propulsora, seja pela vertente do fantástico, do maravilhoso ou do horror.

Sin duda, creo que vivimos muy buenos tiempos para las diversas manifestaciones de lo sobrenatural / insólito / no mimético. La gran cantidad de series de TV es muy buen indicador de ello... aunque, claro, la hiperproducción también implica a veces una banalización de lo fantástico o lo terrorífico, además del descenso de la calidad en muchas de esas obras.

4.a. Como você analisa esse *boom* do sobrenatural no horizonte de expectativas do leitor/espectador contemporâneo?

Como decía, son buenos tiempos para los amantes de este tipo de obras, pero también a veces eso se puede volver en nuestra contra con obras banales, ridículas o de mala calidad, que usan lo sobrenatural simplemente como recurso comercial. Y no digo nada de productos como *Twilight* y sus imitadoras, donde vampiros, zombis y otros monstruos pierden su dimensión fantástica y transgresora para convertirse en símbolos de la moral conservadora.

5. Durante um tempo, a modernidade relegou a fantasia, representada, por exemplo, pelos contos de fadas, às crianças. Hoje, no entanto, a fantasia toca tanto as crianças, quanto os adultos, retornando às origens, como acontecia antes da apropriação burguesa, que os adaptou a valores subordinados à ética e à moral sociais da classe. A fantasia, então, tem sido contaminada por apelos sexuais, especialmente nos casos em que é explicitamente destinada ao público adulto, recuperando, em boa medida, suas tendências originárias.

5.a. Teórica e criticamente, haveria uma separação distinta e visível entre a fantasia e o fantástico?

Por supuesto, lo fantástico tiene, como ya he señalado en varias respuestas anteriores, un objetivo subversivo: cuestionar nuestra idea de realidad y, con ello, provocar la inquietud del receptor. La fantasía nos proyecta a mundos paralelos, autónomos, donde todo es posible y donde la idea de realidad nunca es puesta en cuestión porque dicho mundo no responde a nuestra idea de realidad. Esa es la principal diferencia.

5.b. Independentemente de haver ou não distinção, como explicar o retorno do interesse dos adultos pela fantasia, ou, de fato, nunca teria havido um alijamento dela do gosto dos adultos?

Yo creo que nunca se ha producido ese alejamiento de una forma radical o completa, pero sí que se ha producido una oscilación en los gustos de los lectores/espectadores, con periodos de gran producción de obras fantásticas-maravillosas-insólitas y otros donde se han privilegiado otros géneros (el policiaco, la ciencia ficción, por citar sólo dos). Es fácil que el receptor se canse de leer / ver siempre lo mismo. Eso justifica también cómo han ido evolucionando esas formas desde el siglo XIX, buscando sorprender e interesar a los lectores/espectadores con nuevas historias con las que seguir explorando los límites de lo real.

5.c. Há uma ficção fantástica erótica e, até mesmo, parcelas da teoria e da crítica que dela se ocupam. Assim, no que se refere à

contaminação do apelo sexual, como se pode tratar, teórica, metodológica e conceitualmente a questão da ficção fantástica contaminada pelo apelo sexual?

Si te refieres lo que ha dado en llamarse “romance paranormal”, con ese término se ha bautizado a un tipo de novelas (y películas) en las que se combina la trama sentimental con elementos propios de lo fantástico y la ficción. Aunque debo advertir que dichos elementos funcionan como simple atrezzo: lo esencial es la historia de amor, muchas veces claramente orientada hacia el erotismo y el *soft porn*, y no la subversión fantástica.

6. Em seus estudos, em especial em *A ameaça do fantástico* (São Paulo: Editora UNESP, 2014), você indica que, para uma narrativa ser definida como fantástica, ela deve acolher, em sua própria tessitura, o sobrenatural. Assim, pode-se entender a literatura fantástica por intermédio da fratura que ela realiza no que se entenda por real, por intermédio do descompasso que ela gera em seu espaço discursivo.

6.a. O fantástico, como você tem pensado e teorizado, modificou-se ou transmutou-se ao longo do tempo?

Como decía antes, se han ido modificando aspectos formales y discursivos y se han añadido nuevos motivos y elementos temáticos, tanto por la propia transformación de lo moderno en posmoderno, como por la necesaria evolución de lo fantástico para seguir despertando el interés y el miedo de los receptores. Pero bajo esos cambios siempre subyacen dos elementos esenciales (definidores de lo fantástico): la subversión de lo real y la representación simbólica de nuestros miedos... eso nunca desaparecerá.

6.b. Em caso afirmativo, a que se deveriam essas transformações?

Acabo de señalarlo en mi anterior respuesta: lo fantástico se adapta tanto a los cambios filosóficos (sobre lo real y sus límites) como a los estéticos en función del paso de la Modernidad a la Posmodernidad. A lo que hay que añadir, como decía, el cansancio de los receptores ante la repetición de formas y temas, así como el rápido

envejecimiento de la representación de lo imposible y lo inquietante. Pero, insisto, pese a los necesarios cambios, lo fantástico siempre gira (y girará) en torno a la irrupción de lo imposible en un mundo como el real y, como efecto de ello, a la representación de nuestro miedo a lo desconocido.

7. Diversas obras de ficção científica, ao longo da história, apropriaram-se da tecnologia para especular sobre possibilidades que, em suas épocas, eram tidas como implausíveis. Hoje, muitas dessas especulações comprovam-se reais.

7.a. É possível estabelecer uma relação entre a concepção clássica de ficção científica e as novas tendências da ficção que extraem do presente material para prever um futuro, às vezes asustadoramente próximo?

Por supuesto, las diversas formas de la ciencia ficción han servido y sirven para especular filosófica y políticamente sobre nuestro futuro, ya sea próximo o lejano. Y a la vez que proponen tales especulaciones, lo que muchas de estas obras plantean en verdad es una reflexión crítica sobre nuestro presente, pensemos por ejemplo en la distopía, un género muy presente en la ficción actual (basta citar la impresionante serie de TV *Black Mirror*).

7.b. Se considera que seja possível estabelecer uma relação entre a concepção clássica de ficção científica e as novas tendências da ficção que extraem do presente material para prever um futuro, que exemplos ilustrativos dessa relação, tendo-se em vista a ficção fantástica e considerando-se os mais diferentes *media* de que hoje se dispõem, se podem destacar?

En la 7.a. creo haber respondido a ello. Basta añadir que se producen excelentes hibridaciones entre la ciencia ficción y lo fantástico en algunas de esas exploraciones distópicas, sobre todo en lo que se refiere a las ficciones sobre monstruos.

8. Diversos teóricos e críticos, dentre os quais você mesmo, vêm destacando que o fantástico não é apenas um processo de construção narrativa dissociado da linguagem, podendo, muitas vezes, instaurar-se no plano da linguagem, do discurso, em processos de ruptura. Essa perspectiva pode ser ampliada para outras linguagens além da verbal, abarcando os recursos da imagem em movimento (televisão, cinema, vídeo etc.), bem como, por exemplo, os recursos do quadrinho e demais formas apoiadas em desenhos e traços.

8.a. Haveria um fantástico que se elabora por processos de apropriação e desconstrução de linguagens não verbais, no cinema, na história em quadrinhos etc.?

Sí, pero sin olvidar que junto a esa dimensión lingüística, lo fantástico implica siempre un problema de percepción, al enfrentar – por el medio que sea (temático, lingüístico, formal) – al receptor con un fenómeno imposible que irrumpe en un mundo construido a imagen del real.

UM BELO DIA: TOLKIEN

Entrevista com Ronald Kymse

Por Cristina Casagrande de Figueiredo Semmelmann¹

Na década de 1980, Ronald Kymse entrou em contato pela primeira vez com uma obra de J. R. R. Tolkien: o escritor do gênero fantasia.

Engenheiro de formação, Kymse costumava circular por sebos na hora do almoço, quando trabalhava em uma indústria química no centro de São Paulo. Um belo dia – expressão que ele mesmo usa repetidas vezes para descrever suas marcantes experiências tolkienianas – deparou-se com *O Silmarillion*, na hoje extinta Book Centre, Rua Basílio da Gama, capital paulistana.

O Silmarillion – narrativa escrita pelo Professor (como Tolkien é costumeiramente chamado pelos seus entusiastas), mas editada e lançada após sua morte, graças à imensa força-tarefa de seu filho Christopher Tolkien – estava em sua língua original, inglês, e não consistia propriamente em um romance como *O Hobbit* e *O Senhor dos Anéis*, senão em um relato histórico de cunho mitológico, com entusiasmantes e surpreendentes aventuras protagonizadas por elfos de personalidade marcante, muito diferentes das doces fadas hollywoodianas. Nessa obra, Kymse encontrou o que ele chama de **tridimensionalidade** da trama do autor, com uma **diversidade** grande de línguas, culturas, paisagens, entre outros; elementos que carregavam consigo **profundidade** exponencial, permeados de muitos detalhes, meandros, e com uma dimensão do **tempo** vastíssima: desde a criação do mundo até os dias de hoje. Sendo assim, a mitopeia de Tolkien conta um passado histórico da nossa realidade concreta.

“Costumo dizer que ‘comecei pelo *Silmarillion* e sobrevivi’”, escreve o bem-humorado Kymse em seu livro *Explicando Tolkien* (2003),

¹ Mestre em Letras, na área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, pela Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Sua Dissertação, defendida em 2017, versou sobre o tema A Amizade em *O Senhor dos Anéis*, de J. R. R. Tolkien.

em que apresenta o considerado pai da literatura de fantasia contemporânea ao público leigo, esclarecendo, também, leitores veteranos acerca do Professor. Hoje Kyrmse é considerado um dos maiores tolkienistas do Brasil e é um dos grandes responsáveis pela publicação de, basicamente, todas as principais obras de e sobre J. R. R. Tolkien no Brasil, atuando como tradutor ou revisor técnico e consultor.

Em 10 de fevereiro deste ano, apresentou a palestra *Caminho para Tolkien* para um entusiasmado público na Faculdade de Letras da FFLCH/USP, contribuindo para alavancar ainda mais os estudos acadêmicos sobre as obras de J. R. R. Tolkien e correlatos. Agora ele também divide um pouco mais de seu conhecimento em uma entrevista concedida à revista *LiterArtes*.

1. Você entrou em contato com as obras de J. R. R. Tolkien pela leitura de *O Silmarillion*, em inglês. Acredita que, se começasse por um romance como *O Hobbit* ou *O Senhor dos Anéis*, a sua relação com as obras seria outra?

O original do *Silmarillion* foi a única obra de Tolkien que encontrei quando fui buscar algo que ele tivesse escrito, nas livrarias da longínqua década de 1980. E, imediatamente, fiquei fascinado: pela originalidade da imaginação de uma criação do mundo por meio da música; pela complexidade das relações entre os personagens; pelo tom mitológico; pelos nomes – de onde ele os havia tirado? Depois descobri que a obra tinha um apêndice no qual a etimologia dos nomes era explicada com base nos idiomas élficos. Mais espanto! Veio-me imediatamente a vontade de conhecer mais... O capítulo que trata dos Anéis de Poder conta, basicamente, a história do *Senhor dos Anéis*, e só quando cheguei a ler esta obra é que percebi quanta coisa *O Silmarillion* continha... em forma condensada.

Imagino que minha experiência teria sido outra se tivesse começado pelo *Hobbit* ou *O Senhor dos Anéis*, pois, provavelmente, teria levado mais tempo para perceber as numerosas interconexões temporais e narrativas que existem entre esses dois romances e a terceira obra “canônica” – terceira não pela importância, mas pela ordem de publicação –, o que deixou os leitores do *Hobbit* e do *Senhor dos Anéis* frustrados durante anos, querendo saber mais sobre o “pano de fundo cosmogônico” (parafraseando Tolkien) das narrativas. Tive a sorte de começar pelo *Silmarillion*, e, assim, referências a Elrond, ao Oeste, aos Portos Cinzentos não me deixaram perplexo.

2. Conte-nos sobre o seu hábito de ler Tolkien (ou sobre ele). O que está lendo agora?

Eu leio tanto de e sobre Tolkien, que – para espanto dos que conhecem minha predileção pela fantasia – não me sobra tempo para *Harry Potter*, *Guerra dos Tronos* e o que mais haja. Mas leio material tolkieniano quase todos os dias. Quando uma nova obra póstuma é anunciada, corro para fazer antecipadamente a reserva e garantir meu exemplar assim que estiver disponível. E é claro que tudo o que vem precisa ser lido de imediato! Foi assim com os doze volumes da *History of Middle-earth* (um após o outro, à medida que iam sendo publicados), e

assim foi recentemente com *Aoutrou and Itroun* [lançado no final de 2016, último lançamento da obra de Tolkien até quando esta entrevista foi concedida, depois disso, também foi lançado *Beren e Lúthien* em junho deste ano]. Leio Tolkien na sala, na cama, no banheiro (verdade!). No momento estou lendo a edição atualizada de *Splintered Light*, de Verlyn Flieger, um estudo sobre o *logos* e a linguagem no mundo tolkieniano; ao mesmo tempo, o romance *No Man's Land* de Simon Tolkien, neto do Professor.

3. Em sua opinião, por que Tolkien o fascinou tanto e ainda fascina pessoas em todo o mundo?

Costumo falar da **tridimensionalidade** da obra tolkieniana. Ela se caracteriza pela **variedade** de temas que J. R. R. Tolkien aborda – povos, idiomas, fauna e flora, calendários... –, pela **profundidade** com que cada um deles é retratado, com grande riqueza de detalhes, e pela dimensão do **tempo**, percorrendo desde uma (mitológica) criação do universo até o final dos dias dos elfos e o início do domínio dos homens. Essa tridimensionalidade confere verossimilhança à obra. Jamais temos a impressão de que os personagens são planos, de que a paisagem é um mero cenário. Tudo tem sua razão de ser – explicada, às vezes, em outra obra que não aquela que estamos a ler – e cada pessoa, linhagem, montanha e objeto têm sua história, mesmo que não a possamos conhecer no momento. O Mundo Primário, como dizia o autor, é assim. Por isso, somos capazes de crer no Mundo Secundário que ele subcriou. A subcriação, aliás, é tarefa dos homens, segundo nosso Tolkien.

4. Você diz não gostar muito de chamar àqueles que gostam de Tolkien de fãs, mas de tolkienistas. O que define um e outro?

O termo “fãs”, em minha percepção, remete aos entusiastas exagerados, às vezes barulhentos, às vezes intolerantes com o que é diferente. Os tolkienistas – entre os quais me conto – gostam de imergir no Mundo Secundário tolkieniano, como que para tirar umas férias. Estando lá, olham em volta com toda a atenção para se familiarizarem com ele. E, uma vez reemersos, procuram analisar o que viram, comparar suas experiências com as de outros, estudar os aspectos peculiares daquele universo. Pode-se, sim, ser fã de Tolkien. E são muitos,

por exemplo, aqueles que só o conhecem pelos filmes ou pelo RPG. Mas está crescendo o número dos verdadeiros tolkienistas, que levam tudo isso muito a sério. Mas atenção: seriedade não é a mesma coisa que sisudez. Nós nos divertimos muito.

5. Você tem acompanhado a maioria das publicações tolkienianas traduzidas para o português no Brasil, seja traduzindo, seja fazendo consultoria. Conte-nos como você se envolveu nessa questão e hoje é considerado um dos maiores tolkienistas do Brasil.

Algum tempo depois de me tornar entusiasta de J. R. R. Tolkien, reuni algumas pessoas que compartilhavam dessa predileção, e formamos o primeiro grupo tolkienista do Brasil, a *Heren Hyarmeno* (Ordem do Sul, em alto-élfico). Na época, não existia tradução oficial brasileira nem do *Senhor dos Anéis*. Notícias desse grupo chegaram à editora Martins Fontes, que veio me sondar para saber se eu conheceria alguém disposto a traduzir a biografia de Tolkien, escrita por Humphrey Carpenter. Aceitei a tarefa – eu já havia feito outras traduções sem relação com Tolkien – e assim me tornei inicialmente consultor, depois tradutor das várias publicações. Meu poliglotismo ajudou bastante: ser fluente em inglês e alemão (por exemplo). Atualmente, ao que parece, virei tradutor de escolha imediata quando se trata de novos lançamentos. E, como traduzir bem exige conhecimento e “enfronhamento” excepcionais com a obra, faço frequentes visitas à Terra-média e à Beleriand para sorver o seu ar e reproduzi-lo, na medida do possível, em nosso idioma.

6. Traduzir uma obra de Tolkien é uma responsabilidade muito grande. Como é seu esquema de trabalho nesse ofício?

Sento-me ao computador, munido do original, que pode ser em papel ou arquivo eletrônico, e começo a escrever, procurando, já nas primeiras páginas, acertar o tom do autor ou – ultimamente, mais frequentemente – do editor e comentarista da obra. Tenho como auxiliares bons dicionários inglês-português (mais para encontrar sinônimos e termos alternativos, que melhor expressem a ideia), o Houaiss, o Caldas Aulete, dicionários analógicos (*thesauri*), e todas as obras – no original e em tradução – que o livro cita, para reproduzir *ipsis verbis* trechos que já foram traduzidos e publicados. Nomes próprios,

quando novos surgem, são vertidos com auxílio do *Guide to the Names in The Lord of the Rings* [Guia dos Nomes no *Senhor dos Anéis*] que o próprio J. R. R. Tolkien elaborou para uso dos seus primeiros tradutores. No caso de poemas, valho-me de um dicionário de rimas, coisa escassa em português, e aí trabalho com uma cópia impressa, com uma grande margem do lado direito, onde vou ensaiando a lápis as alternativas para cada verso. Este último trabalho pode acontecer em qualquer lugar, para espanto dos amigos e (não mais) da família.

7. Uma das características mais importantes da obra de Tolkien é a mitopeia. Podemos dizer que ele é único na arte de fabricar mitos na literatura contemporânea?

É claro que a criação de mitos não é exclusividade de Tolkien. Borges, por exemplo, era exímio nessa arte. Mas o próprio objetivo que Tolkien se propôs – criar uma mitologia para a Inglaterra, que lhe parecia singularmente desprovida de mitos próprios, não importados, aos quais seus conterrâneos pudessem se referir – torna-o singular. O interessante é que, pelo menos nos países de língua inglesa, ele conseguiu implantar essa mitologia em certa medida. No Reino Unido, nos EUA, na Austrália e na Nova Zelândia, casas recebem o nome de *Rivendell* [Valfenda] e cavalos o de *Shadowfax* [Scadufax]; crianças são batizadas de *Frodo* e *Galadriel*.

8. As obras do autor têm um grande alcance do público inclinado à literatura de entretenimento, mesmo antes do lançamento dos filmes de Peter Jackson; porém, se analisada a fundo a obra tolkieniana, vemos que não é uma literatura de massa do ponto de vista qualitativo. Como entender esse fenômeno?

A verossimilhança do universo tolkieniano – apoiada pela sua tridimensionalidade – e as mensagens que as obras nos trazem podem ser causas do fenômeno. Cada leitor de Tolkien pode encontrar nas obras algo que o toque, que lhe diga respeito na vida quotidiana. Os filmes podem ter popularizado Tolkien entre um público não leitor, ou um tanto avesso à leitura, mas não foram eles que fizeram a fama e aplicabilidade perene do autor. Tiveram, sim, o mérito de trazerem para os livros muitos que jamais pensariam em abrir um romance de várias centenas de páginas. Mas Tolkien não pretendia vender, não estava

interessado em ser famoso, como tantos autores de fantasia contemporânea, esta sim, muitas vezes, “de massa”.

9. Quais os especialistas que falam/escrevem sobre Tolkien que você mais gosta de ouvir/ler?

Tom Shippey é um dos meus preferidos. Sua análise das obras tolkienianas revela profundo conhecimento dos mesmos temas que moveram o Professor: a literatura anglo-saxã, a fantasia moderna, a linguística. O casal anglo-americano Christina Scull e Wayne Hammond também alia a erudição com uma forma claríssima de explicar o autor. Verlyn Flieger, que assim como Scull e Hammond têm editado recentes publicações de autoria de Tolkien, tem, como eles, um estilo de análise ao mesmo tempo profundo e acessível – especialmente àqueles que não têm formação acadêmica específica no campo da Língua e Literatura.

10. Qual a contribuição de Christopher Tolkien para as obras de Ronald Tolkien, seu pai?

Posso afirmar sem medo de errar que, sem Christopher Tolkien, nada teríamos além das poucas obras que J. R. R. Tolkien publicou em vida. Ninguém como ele seria capaz de alinhar *O Silmarillion* a partir de trechos isolados. Ninguém mais esteve ao lado de Ronald Tolkien durante a concepção de grande parte do seu legendário, datilografando, desenhando mapas, decifrando a caligrafia, às vezes, quase ilegível do pai. Levemos em conta que, neste ano de 2017, sairá uma coletânea de todas as versões da história de Beren e Lúthien [agora já lançada em 1º de junho, tendo em vista que a entrevista foi concedida em fevereiro deste ano], narrativa pela qual Tolkien tinha predileção especial, editada por Christopher, seu herdeiro e testamentário literário, agora com mais de 90 anos de idade. Os que acusam Christopher Tolkien por ter-se refugiado em lugar não sabido na França, os que o caluniam por não ter apoiado os filmes de Peter Jackson e não liberar outras obras para o cinema, deveriam ter em conta essa dedicação e fidelidade ao longo da vida toda.

11. Especialistas em literatura comparada e tradução intersemiótica, como Robert Stam e Julio Plaza, não costumam estabelecer uma

hierarquia de valor entre literatura e cinema, mas enxergam a adaptação filmica como uma outra forma de contar a mesma história, usando as especificidades de cada linguagem. Como você enxerga as adaptações de *O Hobbit* e *O Senhor dos Anéis* para o cinema?

Sem entrar na discussão acadêmica – pois talvez não exista uma verdade, somente versões –, creio que a adaptação cinematográfica tem muitos méritos: o desenvolvimento de uma tecnologia própria para ser possível filmar Tolkien; o cuidado extremo com o *design* visual, especialmente das várias culturas retratadas; deixar transparecer a voz de Tolkien em inúmeras cenas. É lamentável que, à medida que a série de filmes foi avançando, Peter Jackson se tenha distanciado cada vez mais da sua intenção inicial. Acredito que, como ele próprio diz, Peter Jackson seja um grande apreciador da obra tolkieniana. Mas o aspecto comercial causou uma deterioração da fidelidade à intenção de Tolkien, deterioração visivelmente crescente entre o primeiro dos seis filmes (a que assisti com grande entusiasmo) e o sexto, o derradeiro de uma desnecessária trilogia do *Hobbit*. Um amigo me afirma que tanto Tolkien quanto Jackson são bardos, que contaram a mesma história cada um à sua maneira. É verdade; mas com o passar do tempo, e dos filmes, a infidelidade à concepção inicial foi crescendo.

12. Muitos comparam J. R. R. Tolkien com a autora da saga *Harry Potter*, J. K. Rowling, ou o autor das *Crônicas de Gelo e Fogo*, George R. R. Martin. Você acha a comparação procedente? Como você relacionaria Tolkien com esses autores (ou similares)?

Grande parte, se não a totalidade, da literatura fantástica depois dos anos 1950 bebeu na fonte tolkieniana. Rowling e Martin fazem parte desse movimento. São uma parte muito importante, como testemunha o enorme sucesso de suas obras, aliás, plenamente merecido. E no âmbito de um movimento, ou gênero, literário é claro que temas, ideias, modos de expressão, até recursos narrativos se repetirão, mesmo porque já demonstraram ser eficazes no passado (e o passado é Tolkien). A comparação, portanto, é sem dúvida válida. Mas só o futuro poderá dizer quem sobreviverá com maior vigor. Rowling e Martin são autores de seu tempo, assim como Tolkien foi do dele; isso explica grande parte das divergências de tom e conteúdo entre uns e outro.

Mas, pelo menos em termos de obras publicadas no Brasil, J. R. R. Tolkien ainda está ganhando de J.K. Rowling e George R. R. Martin.

13. Qual era a relação de C. S. Lewis, autor de *As Crônicas de Nárnia*, e J. R. R. Tolkien e como um contribuiu para a composição literária do outro?

Lewis e Tolkien cultivaram uma amizade durante longo tempo. Essa relação deteriorou-se devido a vários fatores: o casamento de Lewis com uma americana divorciada, que Tolkien não aprovava; divergências religiosas (por muito que tenha sido J. R. R. Tolkien quem convenceu Lewis a retornar à religião); amizades díspares. Acho que não devemos acreditar naqueles que atribuem a separação à inveja literária por parte de Tolkien: Lewis escrevia e publicava suas obras muito mais depressa, o que talvez conferisse a elas uma profundidade menor que a famosa verossimilhança tolkieniana. Pelo menos em um episódio, Tolkien e Lewis tiveram influência direta na composição um do outro: em determinada época resolveram escrever, um sobre viagens no espaço (e Lewis criou sua trilogia marciana) e o outro sobre viagens no tempo (e Tolkien começou *The Lost Road* [A Estrada Perdida], que nunca chegou a completar).

14. Tolkien rejeitava a ideia de que os contos de fadas eram literatura exclusiva para crianças. Como mudar essa visão marcada pela mídia, como as produções da Walt Disney, por exemplo, e ter um novo olhar, como propõe o Professor em relação ao *fairy tales*?

É preciso que os críticos – aí incluídas a mídia e a academia – se convençam de que os “contos de fadas”, que, como Tolkien nos fez ver, não são necessariamente histórias sobre fadas, nos dizem muita coisa sobre nossa própria natureza, e nos proporcionam **recuperação**, **escape** e **consolo**, como o Professor expôs em seu fundamental ensaio *Sobre Contos de Fadas*. As crianças continuarão sendo plateia dessas histórias – das que são feitas para elas –, mas parece que o público adulto está começando a se acostumar com contos de fadas “sérios”.

15. Sobre a relação de Tolkien com o universo acadêmico, principalmente aqui no Brasil, existe espaço para ser explorado? Quais são as perspectivas de Tolkien na universidade?

Se o caráter sério da fantasia, de que já falei, for reconhecido pela academia, há boas chances para que Tolkien se torne, cada vez mais, objeto de estudos sérios. Afinal, toda a sua base se compunha de temas acadêmicos: a literatura medieval, a filologia, as mitologias clássica, nórdica e céltica... Estabelecer elos claros entre essas disciplinas acadêmicas e a obra de Tolkien pode torná-la cada vez mais interessante para os eruditos.

16. Qual o legado que Tolkien trouxe para o mundo?

Tolkien demonstrou que um só homem, mediante pouco mais de meio século de trabalho, pode tornar-se o equivalente literário de todo um povo. A frase vem da resenha de *O Silmarillion* feita pelo jornal *The Guardian* à época do seu lançamento. Tolkien transmitiu a gerações de leitores valores humanos perenes. Ele conseguiu, com *O Senhor dos Anéis*, produzir uma obra que vendeu centenas de milhões de exemplares. É ociosa a discussão sobre se vendeu mais que a Bíblia, ou se os números de países anglófonos refletem alguma tendência mundial. O fato é que Tolkien deixou uma marca que poucos indivíduos jamais puderam igualar.

17. Qual o legado que Tolkien trouxe para sua vida?

Tolkien tornou-se para mim inicialmente um passatempo, depois uma ideia fixa, mais tarde um ofício. Sou conhecido como tolkienista de primeira hora, no Brasil e entre os amigos da Tolkien Society britânica. É um prazer ver meu nome impresso nas páginas de rosto de tantos volumes que povoam as estantes das livrarias. Cheguei a me tornar autor – em 2003, publiquei *Explicando Tolkien*, uma coleção de artigos e ensaios sobre o autor. Minha profissão formal corre sério risco de se tornar secundária, algum dia, diante da ocupação que, no passado, nem fui buscar – ela é que veio enredar-me.

18. Das obras do Professor, você teria uma predileta? E um personagem?

Fixar-se em uma obra predileta é muito arriscado. Hoje pode ser uma e amanhã bem outra. Mas, entre as obras que mais me impressionaram até agora, deixando de lado o óbvio *Senhor dos Anéis*, posso mencionar *Os Filhos de Húrin*. É uma tragédia que deixa para trás muitas tragédias gregas, com personagens espantosamente bem trabalhados e profundos, muito humanos... e uma mensagem perturbadora: Túrin, filho de Húrin, adota o cognome *Turambar* – Mestre do Destino – e acaba derrotado, ironicamente, pela própria sina que pretendia dominar. Personagem? Gandalf, o Cinzento (o Branco nem tanto).

19. Tolkien não acreditava muito que seria possível adaptar *O Senhor dos Anéis* para o cinema. Você gostaria de ver uma adaptação de *O Silmarillion* para o cinema ou uma série de TV? Acha uma questão provável?

Seria uma produção extremamente ambiciosa, na improvável hipótese de que algum dia alguém se dispusesse a produzir tal série (pois, é claro, não poderia ser um só filme). Mas, nos anos 1980, desprezávamos como “improvável hipótese” a possibilidade de se fazer um filme do *Senhor dos Anéis* – e, no entanto, esse filme foi feito. Se Tolkien o teria aprovado é outra questão. Seus representantes e descendentes, na maioria, não o aprovaram. E Tolkien tinha ideias bem definidas, expostas em algumas de suas cartas da época em que uma produção hollywoodiana parecia até possível, sobre a conversão do livro para o cinema. Será que eu, pessoalmente, gostaria de ver *O Silmarillion* na tela? No mínimo, ficaria muito curioso.

20. Qual é a sua impressão sobre os jovens de hoje que estão entrando em contato com as histórias do Professor pela primeira vez?

Gosto de ver aqueles da geração mais recente, que defino como a dos que viram os filmes e por isso se aventuraram pelos livros, embrenhando-se cada vez mais num estudo sério de Tolkien. Essa geração está consumindo até as obras do Professor que não têm relação direta com a Terra-média, como os retrabalhos de materiais tradicionais na *Lenda de Sigurd e Gudrún*, na *Queda de Artur*, no *Beowulf*, no *Kullervo* e em

Aotrou and Itroun, este ainda sem tradução brasileira. Isso me mostra que existe um subconjunto de tolkienistas composto primariamente de leitores sérios, o que é muito promissor para a própria geração.

21. O que você diria para um jovem que deseja entrar em contato com o universo tolkieniano?

Leia *O Senhor dos Anéis*, *O Hobbit* e *O Silmarillion*, não necessariamente nessa ordem, e terá lido o núcleo do cânone tolkieniano. As discussões sobre a ordem de leitura “correta” são muitas, e, na verdade, nem importam muito. Depois escolha entre *Contos Inacabados*, *Mestre Gil de Ham*, *Os Filhos de Húrin...* tanto faz. Descubra o Tolkien verdadeiro, o Tolkien das páginas (e não o trasladado para as telas, com as perdas inevitáveis). E junte-se a nós, que todo dia 3 de janeiro fazemos o brinde de aniversário a “*The Professor!*”.

ARTIGOS

*PAISAGEM, DE LYGIA BOJUNGA, NA
INTERFACE COM O FANTÁSTICO*

*PAISAGEM, BY LYGIA BOJUNGA, IN THE
INTERFACE WITH THE FANTASTIC*

*PAISAGEM, DE LYGIA BOJUNGA, EN LA
INTERFAZ CON LO FANTÁSTICO*

Regina Silva Michelli Perim¹

¹ Professora associada da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), pós-doutora com pesquisa em Literatura Infantil e Juvenil.

RESUMO: O objetivo desse artigo é apresentar uma análise do livro *Paisagem*, escrito por Lygia Bojunga, no âmbito do fantástico, utilizando os conceitos de fantástico contemporâneo, autoficção e *mise en abyme*.

ABSTRACT: The aim of this paper is to present an analysis of the book *Paisagem*, written by Lygia Bojunga, in the fantastic narrative space, using the concepts of contemporary fantastic, self fiction and *mise en abyme*.

RESUMEN: El objetivo de este artículo es presentar un análisis del libro *Paisagem*, escrito por Lygia Bojunga, en el campo de lo fantástico, empleándose los conceptos de fantástico contemporáneo, autoficción y *mise en abyme*.

PALAVRAS-CHAVE: Fantástico; Lygia Bojunga; *Paisagem*.

KEYWORDS: Fantastic, Lygia Bojunga; *Paisagem*.

PALABRAS CLAVE: Fantástico; Lygia Bojunga; *Paisagem*.

LYGIA BOJUNGA, BREVE APRESENTAÇÃO

Lygia Bojunga é escritora cujo mérito literário há muito obteve o reconhecimento internacional. Pelo conjunto de sua obra, recebeu, em 1982, o prêmio Hans Christian Andersen, instituído em 1967 pelo Internacional Board on Books for Young People – IBBY – e, em 2004, o ALMA - Astrid Lindgren Memorial Award, criado pelo governo da Suécia. Neste mesmo ano, 2004, criou a fundação Lygia Bojunga, o que lhe permitiu trazer seus livros para “Casa”. No Brasil, a maioria de suas obras recebeu a distinção de “Altamente Recomendável” pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil.

Nossa reflexão repousa sobre as estratégias narrativas de que se vale a escritora, tendo em vista os conceitos de fantástico, fantástico contemporâneo, autoficção e *mise en abyme* na obra *Paisagem*.

A NARRATIVA FANTÁSTICA, À GUIA DE INTRODUÇÃO

A narrativa fantástica associa-se a uma quebra de regularidade do esperado, fazendo emergir o confronto com o impossível, segundo as leis normativas da até então realidade cotidiana. Freud, no artigo “Das Unheimliche”, “O Estranho” (1976), é referenciado como um dos primeiros a abordar a noção de estranhamento e desconforto em tensão com o que é familiar e usual. Citando Roger Callois, em *Introdução à literatura fantástica*, o crítico literário Tzvetan Todorov observa que “todo o fantástico é ruptura da ordem estabelecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana” (2004, p.32). Na visão de Todorov, o fantástico decorre da hesitação experimentada por narrador, personagem ou leitor diante de um evento incompreensível, submetendo-o ao prisma da dúvida. Essa hesitação ou vacilação pode redundar numa explicação racionalmente convincente para o fenômeno, o que caracteriza o estranho, ou implicar a aceitação tácita desse evento como extraordinário, rompendo-se a ordem extratextual, o que define o maravilhoso.

O pesquisador e escritor espanhol David Roas assinala, como conceito de consenso entre os críticos, a presença de um acontecimento sobrenatural (fenômeno desestabilizador), condição indispensável a que se produza o efeito do fantástico na narrativa, embora destaque que a intervenção desse acontecimento não qualifica necessariamente a literatura como fantástica, o que se vê, por exemplo, nas novelas de cavalaria. Por sobrenatural, Roas entende “aquilo que transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, de acordo com essas mesmas leis” (2014, p.31). Para que um fenômeno seja considerado como tal, há que se levar em conta o contexto, ou seja, a concepção do real que orienta a visão de mundo intratextual, e o contexto “real”, extratextual, cotidiano do leitor, atrelado à concepção de mundo que condiz com a cultura do grupo a que pertence esse leitor. Para Roas, “o fantástico vai depender sempre do que considerarmos real, e o real depende diretamente daquilo que conhecemos.” (2014, p.45-46), o que significa considerar o horizonte cultural, as teorias sobre os conhecimentos e mesmo as crenças de uma época.

Discordando de Todorov, Roas afirma que o fantástico propõe um conflito entre o real e o impossível e, para que esse conflito gere o efeito fantástico, é necessário que haja a inexplicabilidade do fenômeno – e não a vacilação ou a incerteza – tanto no âmbito intratextual, quanto na recepção do leitor. Considera que a definição do fantástico como vacilação é vaga e restritiva, uma vez que se reduz a uma linha tênue entre dois gêneros, o estranho e o maravilhoso.

Posição algo semelhante encontra-se em nos ensaios da pesquisadora argentina Ana María Barrenechea (1972). Para caracterização do fantástico, ela propõe a análise de um sistema de três categorias, tendo por base a existência implícita ou explícita de eventos normais/anormais ou reais/irreais e a problematização ou não destes contrastes, em vez da hesitação ou dúvida todoroviana. Considera que a definição apresentada por Todorov redundou em insatisfatória por centrar-se na dúvida e em sua dissipação, por meio de uma explicação racional, como elemento a distinguir fantástico e estranho. Na visão de Barrenechea, a narrativa fantástica é a que apresenta, sob a forma de situação problemática, acontecimentos sobrenaturais que violam a ordem natural, lógica, confrontando, portanto, as ordens do real e do impossível, de forma explícita ou implícita. Em contraposição, o maravilhoso aceita essa oposição sem questionamento. Na terceira categoria, que se aproxima do estranho todoroviano, a pesquisadora inclui a narrativa dedicada ao que não é sobrenatural, sugerindo o termo “o possível”, tendo em vista que utilizar a nomenclatura realista não abarcaria a novela idealista, a naturalista ou a de acontecimentos extraordinários, porém não irreais, incluídas no grupo. Este enfoque, em seu ponto de vista, permite abarcar a produção da literatura fantástica contemporânea, o que não ocorre nas condições definidas por Todorov.

A professora argentina Pampa Arán (2014, p.69), em *(Re)visões do fantástico*, analisa o fantástico como categoria de gênero literário, frisando seu caráter antimimético. Para ela, desde os tempos antigos, o homem busca alguma forma de verdade alternativa (ainda que seja efêmera) por meio das narrativas fantásticas, uma vez as construções admitidas sobre o real não lhe satisfazem. Defende que os grandes direcionamentos assumidos pelo fantástico obedecem a diferentes estratégias básicas e inversas de verossimilhança, como: converter o real em fantástico, estabelecendo o conflito entre duas ordens de

legalidade; converter o extraordinário em real, naturalizando uma legalidade desconhecida. Sua pesquisa direciona-se para a emergência da alteridade ao analisar as grandes vertentes do fantástico literário na época contemporânea: o gótico literário, o maravilhoso, a ficção científica e o fantástico metafísico.

PAISAGEM, DE LYGIA BOJUNGA

Neste artigo, nosso olhar se atém ao livro *Paisagem* (primeira edição de 1992), terceiro da “trilogia” escrita pela escritora, composta também por *Livro – um encontro* (de 1988) e *Fazendo Ana Paz* (de 1991). Bojunga explica, na seção “Para você que me lê”, ao fim de *Livro*, que a obra centra-se na sua experiência de leitora, “contando os seis casos de amor que eu tive com obras literárias” (2004, p.96, grifos da autora). Acrescenta que se seguiram mais duas publicações: a primeira, *Fazendo Ana Paz*, sobre o ato de escrever, e *Paisagem*, em que se misturam leitura e escrita. Em *Livro*, Bojunga transcreve o texto “Caminhos”, inserido na abertura das duas outras obras citadas. As três resultaram, na visão da escritora, “numa pequena trilogia” (2004, p.98) ou “numa pequena trilogia-do-livro” (1998, p.8).

Como explicar que uma mesma paisagem habite diferentes espacialidades? Esse é o enigma que engendra o livro *Paisagem*, de Bojunga: uma escritora, residente em Londres, escreve um conto que ninguém ainda leu, por estar em processo de criação, registrado apenas em caderno guardado em sua casa; esse conto apresenta uma paisagem que surge no sonho de outra personagem, Lourenço, de 17 anos, morador da cidade do Rio de Janeiro, sonho oriundo de um desenho criado por uma menina, imagem que ele, porém, atribui à escritora.

A narrativa inicia-se com uma indicação temporal, situando a narração à distância de um ano dos acontecimentos: “Foi no ano passado que um tal de Lourenço me escreveu” (BOJUNGA, 1998, p.9). A personagem da escritora, também protagonista e narradora em primeira pessoa, refere-se à outra personagem do enredo – Lourenço – de quem recebera uma carta. Os dados das duas personagens se cruzam numa alusão à biografia da autora real, processo remetendo à

autoficcionalização, que abordaremos adiante. Lourenço mora em Santa Teresa, é leitor – ou melhor, Leitor, como se autodenomina – dos livros da escritora, por quem diz nutrir profunda afinidade. Tal como Bojunga, que se divide entre o Rio e Londres, a personagem da escritora reside na capital britânica. As cartas de Lourenço se sucedem, sem grande interesse dela em alimentar o intercâmbio epistolar, até que ele narra um sonho: “o que eu queria te contar é que essa noite eu sonhei com você, quer dizer, eu sonhei com uma paisagem, você não aparecia no sonho, mas o tempo todo eu tinha certeza que tudo que eu estava sonhando tinha sido escrito por você; era uma paisagem assim:” (1998, p.11).

A paisagem descrita por Lourenço na carta coincide exatamente com a que existe no conto que a escritora vinha escrevendo. A reação dela, ao término da leitura, foi de perplexidade: “Voltei para a mesa e li a carta de novo e outra vez. Examinei o papel, o envelope verde-e-amarelo em volta, o selo escrito Brasil, eu estava achando difícil de acreditar que a carta não era filha da minha imaginação.” (BOJUNGA, 1998, p.12).

Dentro de um contexto aparentemente cotidiano e simples, de um leitor que busca contato com a escritora a quem admira, instaura-se o episódio insólito na narrativa: uma paisagem se desdobra, simultaneamente, em existência onírica e escrita, apontando para outra dimensão, a ficcional: a personagem Lourenço sonha com uma paisagem que descreve, por escrito, numa carta endereçada à escritora, creditando a ela a criação e o registro daquela paisagem que sonhara, “eu só sabia que eu estava ali vendo uma paisagem que quanto mais eu olhava mais eu tinha certeza que ela tinha sido escrita por você” (1998, p.12). A imagem existe, criada pela personagem da escritora em um conto de mesmo título que o do livro em questão, configurando o duplo também com a autora da obra *Paisagem*.

A narradora, evidenciando pasmo diante do fato aparentemente inexplicável, tenta checar os nexos de ligação com a realidade: verifica o papel, o envelope, o selo; busca uma explicação lógica para a existência dúplici da paisagem, perquirição que ela estende à provável existência de uma gravura ou uma pintura que houvesse sido vista por ela e Lourenço. David Roas considera que a narrativa fantástica apresenta um contexto cotidiano, similar ao que habita o leitor, onde se instala o evento sobrenatural, alterando as leis que regem

aquele espaço, até então estável e ordenado. A hesitação da personagem escritora entre dar credibilidade ao fato ou atribuir sua existência à imaginação ou a uma lembrança adormecida remete à conceituação todoroviana do fantástico. Ao longo da história, ela evidencia sua inquietude e desconforto com relação à “coincidência” da paisagem do sonho e do conto, o que reforça a noção da narrativa fantástica, cujo objetivo reside em desestabilizar os limites da ordem lógica do real pela inserção de um evento incrível ou inexplicável, borrando os contornos da percepção do real.

Buscando verificar a paisagem no conto, a escritora narra o início da história como se apresentasse um resumo, em vez de inserir a narrativa do conto na que vem construindo acerca das cartas de Lourenço. Essa transcrição de uma narrativa na outra acontecerá mais à frente, com letras em itálico como marcadores da diferenciação textual.

Paisagem é a história de um homem que um dia fica muito perturbado quando vê no metrô uma mulher alta, morena, vestida de vermelho. Quanto mais ele olha pra ela mais ele tem certeza que nunca viu ela antes, mas quanto mais ele olha pra ela mais aumenta a certeza de que os dois têm um encontro marcado. (BOJUNGA, 1998, p.12)

Situações insólitas novamente emergem, agora no conto, como a obsessão do Homem (grafado com maiúscula) pela Mulher e pelo encontro, que ocorre em dia indeterminado, em um teatro, quando, durante o intervalo, ao fim do primeiro ato, a Mulher sobe os degraus para o palco e adentra o cenário da peça, um quarto de dormir, de onde não regressa com o retorno da peça. A obsessão dele por um encontro persiste, o que nos narra a personagem escritora, enquanto procura a página do conto em que se encontra a mesma paisagem sonhada por Lourenço. No conto, o Homem vai ao encontro da Mulher num endereço fornecido por ela e, ao abrir a porta, depara-se “fascinado” com uma paisagem à sua frente, composta, basicamente, de um campo florido e um areal que vai dar ao mar, com pedras e uma casa.

Ao comparar as descrições, observa-se não só a semelhança de imagem, como a permanência de algumas indagações nos dois textos, reiterando estranhamentos. Na carta de Lourenço, encontra-se: “olhei

pro lado e vi um pedaço duma casa feito da mesma pedra que tinha na areia, fiquei pensando se a casa estava sendo construída ou se ela era tão velha que já tinha perdido um pedaço;" (1998, p.11). No conto da personagem escritora, registram-se as mesmas observações com um senão: aparecem os sentimentos da personagem Homem, por vezes envolto em apreensão e medo diante daquele cenário que ele considera estranho.

A narrativa prossegue com o intercâmbio entre Lourenço e a escritora, cada um movido por seus próprios interesses: ela tentando descobrir detalhes sobre a paisagem que não apareciam no texto original da carta, ele comentando sobre o pai e Renata, a nova vizinha que se tornara sua namorada, cuja família era composta por pai, mãe, irmão, irmã, tia e um gato preto. Nova carta de Lourenço anuncia, de forma breve e com uma sintaxe diferente da prolixidade e da coloquialidade anteriores, a partida do Rio de Janeiro e a separação – despedida - de tudo o que ele ama, como a cidade e a namorada, interrompendo também o fluxo epistolar com a escritora. A alteração nos espaços físicos – Londres e Rio de Janeiro -, semelhantes ao deslocamento de Bojunga, que vive entre uma e outra cidade, parece promover o apagamento de Lourenço, que se mudara para Maringá, no Paraná.

A escritora tenta, inutilmente, restabelecer o vínculo com Lourenço, enviando-lhe um cartão postal e telefonando: "Me doía perder assim o contato com o Lourenço e não poder mais investigar como, por que, de que jeito, ele tinha visto a minha paisagem num sonho." (1998, p.19), o que indicia a inquietude que ela experimenta diante de uma circunstância que rompe com os padrões da ordem cotidiana a que ela está familiarizada. A oportunidade surge quando ela vem ao Brasil para um congresso na Bahia e resolve passar pelo Rio de Janeiro apenas "Pra tentar descobrir que fim o Lourenço tinha levado." (1998, p.20).

Aparece na narrativa a informação quanto ao tempo cronológico: princípio de março. A escritora dirige-se ao bairro de Santa Teresa e chega ao endereço de Lourenço. Na casa ao lado, uma menina pequena, sentada num degrau com um gato preto ao colo, olha para ela. Mesmo sabendo que a casa está vazia, ela aponta a campainha para a escritora. Um diálogo algo estranho se estabelece entre as duas. Nas respostas da menina entende-se que a casa está

para alugar e a chave se encontra em poder da irmã, que não se chama Renata, nem existe alguém com tal nome por ali.

A cena que se desenrola é desestabilizadora: a escritora anuncia que pretende alugar a casa, pede a chave para conhecer o imóvel, a menina diz que vai procurá-la, uma vez que a irmã não está em casa, e fecha a porta de sua casa. A dramaticidade da cena se intensifica com a proximidade de um temporal, que desaba em relâmpagos, trovões e chuva torrencial, a que a escritora não consegue se furtar. Finalmente, a menina abre a porta e entrega a chave da casa em que Lourenço morava à escritora, onde ela se refugia. A chuva passa e, ao abrir uma porta com a intenção de verificar a varanda da casa vizinha, local onde Lourenço viu Renata pela primeira vez, a escritora vê a Menina do Lado, como passa a ser nomeada a personagem. A Menina lhe informa que Lourenço voltara e está em sua casa conversando com a irmã.

Antes de ir chamar o rapaz, a Menina mostra, à escritora, a quarta capa de um livro e lhe pergunta se ela é a pessoa da foto, a que a escritora acquiesce. Nos livros de Bojunga, publicados atualmente pela Casa Lygia Bojunga, a foto da autora aparece na primeira orelha; em livros antigos, quando sua produção encontrava-se ligada à editora Agir ou à José Olympio, a foto surge na contracapa ou quarta capa, dado passível de relacionar a narrativa à autoficção.

As dúvidas se instalam na mente da personagem narradora que, em primeira pessoa, exterioriza o que pensa: “Será possível que a Menina não estava inventando? Eu ia mesmo me encontrar com Lourenço? Há uma hora atrás ela tinha dito que o Lourenço andava sumido, como é que agora...” (1998, p.26). A dúvida espelha-se também na reação de Lourenço: “- O Monstrinho não estava inventando! é você mesma.” (1998, p.26), afirmativa que evidencia a incerteza quanto à informação que lhe dera a Menina.

A conversa entre Lourenço e a escritora tangencia o evento inexplicável e a realidade cotidiana, bem ao gosto da narrativa fantástica. De um lado, o interesse dela em compreender o mistério “impressionante” da duplicidade de imagem; de outro, as preocupações de Lourenço, a mudança de endereço em decorrência de um pai ameaçado de perder o emprego, com um salário “sofrendo de anemia” por não corresponder às despesas da casa, a ponto de

transformar a família, inicialmente de classe média, em “família desenxergada” (1998, p.28).

Outras críticas sociais emergem na narrativa, como o surgimento de novas favelas – “até quando iam deixar tanto brasileiro vivendo assim?” (1998, p.25), o desemprego posterior do pai de Lourenço, o desespero pela falta de perspectiva e de esperança. No fantástico contemporâneo verifica-se que a narrativa patenteia outras características além de vampiros e monstros, alargando-se a traços mais condizentes com o momento histórico da pós-modernidade.

Os fios da urdidura narrativa começam a se embaralhar mais e mais, num processo que mais se intensifica com a leitura do texto. Diferentes pontos de vista se entrelaçam: para Lourenço, a irmã de Renata, o Monstrinho (ou a Menina do Lado, para a escritora) inventa histórias, tem ciúmes dele a ponto de afirmar que Renata não existe, porém é exímia desenhista, em sua opinião; para a Menina, porém, quem inventa é Lourenço, afirmando não ter uma irmã chamada Renata, mas Ana Lúcia.

Renata, por seu turno, não se individualiza na narrativa, aparecendo apenas pelo olhar e no discurso de Lourenço, que interpreta o uso de óculos escuros dela como necessidade de se ocultar, o que de fato ocorre com a personagem na narrativa, cuja existência permanece em brumas. Religiosa ou mística, Lourenço explica à escritora que a namorada atribui o mistério da paisagem idêntica no sonho e no conto à ligação das duas personagens em vidas anteriores, defendendo a sucessividade de vidas segundo um processo de melhoramento pessoal, o que se coaduna à teoria espírita da reencarnação. Cabe aqui uma observação: coincidência ou não, Ana Casas chama a atenção para a influência do espiritismo e das ciências ocultas no fantástico (2009, p. 367) no artigo “El cuento modernista español y lo fantástico”.

O contraponto de Lourenço à explicação da namorada mais acentua o inusitado da situação: “mas Renata, esse *cenário* não existe, é uma paisagem inventada pr’uma história que ainda está sendo escrita, que eu não li nem nada, como é que eu posso ter *frequentado* um cenário que só existe na cabeça duma mulher que eu nunca vi?” (BOJUNGA, 1998, p.30). Ela retruca, reafirmando sua convicção em vivências que se cruzam “em uma mesma vida ou em vidas diferentes,

porque de uma coisa você pode estar certo, Lourenço, tudo o que a gente vive numa outra vida deixa um rastro, uma lembrança, um sinal qualquer que, lá pelas tantas, num sonho, numa escrita, num pensamento, aparece de repente” (1998, p.32).

Novo ponto de vista emerge na narrativa, com Lourenço afirmando ter outra interpretação para o fato, que se baseia em ser ele leitor, com letra maiúscula, de literatura. Em sua explicação, um Leitor como ele é capaz de, ao se afinar com o estilo de um escritor, intuir o que ele vai escrever. Quando a escritora interroga se ele intuiu a paisagem que ela criara, ele responde que a interpretação dele vai além disso, mas a conversa é interrompida pelo aparecimento de amigos dele.

Novo enigma de instaura com a chegada da Menina do Lado para conversar com a escritora: ela informa que desenhara a paisagem do conto e a mostrara para Lourenço que, depois de muito observar o desenho, o achara impressionante, afirmando que a imagem parecia ter sido feita pela escritora; no dia seguinte, ele acrescenta que sonhara com o desenho dela e que o mandara para a escritora. A Menina do Lado checa se algumas informações ditas por Lourenço, a quem atribui grande imaginação, seriam ratificadas pela escritora como a semelhança entre o lugar do sonho e a paisagem do conto. Face à veracidade dos fatos narrados por Lourenço, ela reage com surpresa e choro, afirmando, porém, que o lugar – a paisagem da escritora – era dela e não do amigo. Quando a Menina entrega seu desenho, a escritora, perplexa, percebe que todos os detalhes estavam lá.

Durante o diálogo que se trava entre as duas, a escritora interroga: “Como é que a paisagem saiu do meu caderno e veio parar no teu desenho se ninguém leu o que eu escrevi?” (1998, p.42). A Menina ainda questiona se Lourenço não teria lido o conto, uma vez que ele lê tudo o que ela escreve, mas a escritora explica que ela não terminara de compor a história:

- É que eu ainda não acabei essa história.
- Humm... Como é que ela vai se chamar?
- Assim mesmo: Paisagem. Quando eu recebi a carta do Lourenço eu estava trabalhando nessa história. Todo dia eu trabalhava um pouco. Quando eu acabava de escrever eu fechava o caderno e o caderno ia pra dentro da gaveta e a gaveta fica fechada na mesa e

essa mesa mora lá na Inglaterra, muito longe daqui. Então? como é que você me explica isso? (1998, p.42)

Escusado dizer que a Menina engendra uma história – afinal, ela adora inventar, já informara Lourenço – em que o fechamento de caderno, gaveta e mesa se rompe, surgindo um vento que arranca a página do caderno em que a paisagem estava registrada, trazendo-a para o quarto da Menina, que lê o texto: “- Quando eu cheguei no fim da página dela [da folha do caderno], o meu desenho ficou pronto. – E com a cara mais tranquila do mundo a Menina do Lado resolveu: - Foi isso que aconteceu.” (1998, p.44).

Para Lourenço, a coincidência explica-se pela sintonia existente entre seres afins: “se uma pessoa tá super-habituada a imaginar as tuas histórias, tá super-habituada com o teu jeito de escrever as coisas, não é uma coincidência assim tão fantástica fazer um desenho de uma cena superparecida com uma cena que você escreveu.” (1998, p.52). A escritora, pouco convencida, questiona que são três os seres ligados. Lourenço, porém, naturaliza a explicação: ele é um Leitor competente, em sua opinião; a Menina do Lado, o Monstrinho, por seu turno, converteu-se em ouvinte privilegiado das histórias da escritora que ele lia para ela, a ponto de ela também acostumar-se ao estilo da escritora e de identificar a autoria em fragmentos de textos. A resposta dada por Lourenço fecha o círculo escritor-leitor-ouvinte, explicação que ele considera um “bom final” para o mistério deles: “O terceiro é o resultado da ligação dos dois primeiros, tivemos uma filha monstrinho, o que você quer? – E começou a rir.” (1998, p.53).

Rompe-se o fechamento de caderno, gaveta, mesa, da mesma forma que a narrativa rompe os limites de instâncias narradoras tradicionais, articulando o fantástico, sob um novo prisma. Há divergências e convergências, afastamentos e aproximações, fios que se entrecruzam nessa narrativa, por vezes de maneira paradoxal, ou melhor, insólita. Observa-se a convergência de espacialidades: a paisagem é a mesma, tanto no conto, dentro de uma gaveta na Inglaterra, quanto no desenho e no sonho, na cidade do Rio de Janeiro. Nessa paisagem, o campo florido encontra o areal que vai dar ao mar, areal com pedras quadradas e uma única oval, que atrai a atenção das personagens. Há também o entrelaçamento de histórias, pontos de vista e personagens, ou, como prefere Lourenço, de afinidades.

Retornando a Londres, tentando finalizar o conto Paisagem sobre o Homem e a Mulher, é na Menina do Lado que a escritora fixa seu pensamento, a ponto de caber à essa personagem finalizar a história. O desfecho metaforicamente assinala um dos possíveis sentidos da obra: encontros inusitados de seres comuns, tão afastados do que concebe a realidade cotidiana que mais parecem sonhos, embora adquiram autenticidade por serem fecundos. São encontros que delineiam imagens que se fixam na memória e instauram significações.

Os fios se entrelaçam: escritora - Leitor - ouvinte, Homem - Mulher - Menina, Paisagem conto e Paisagem livro. Embora o Homem e a Mulher não mais se vejam, daquele encontro na casa existente na paisagem “estranha” nasce uma menina, que além de trazer o jeito do pai nos traços, herda a lembrança de uma paisagem:

Num dia de lembrança mais forte, a Menina vai pegar um pedaço de cartolina, vai abrir uma caixa de aquarela e vai desenhar de memória a paisagem que fez uma impressão tão forte no pai.

No momento que a Menina está acabando o desenho, a Mulher vai passar perto, vai olhar pra cartolina, e vai parar assustada olhando pro lugar do encontro. E de coração disparado, ela vai ficar assim, parada, confusa, emocionada. (1998, p.57)

Reação de Lourenço ao ler o final do conto: “Desculpa o mau jeito, viu, mas eu achei o final da tua história muito ruim. Só teve uma coisa que eu gostei: você levou o Monstrinho pra dentro do teu conto e só assim eu me livrei dela. Mas em compensação agora eu vou ler pra quem?” (1998, p.58). A personagem adquire autonomia e critica as narrativas da escritora-narradora-autora, propondo-se a reescrever os finais de várias obras. Diante desse desfecho, o leitor se dá conta de que a Menina do Lado - que vivia no Rio de Janeiro, fazendo parte do mesma realidade “cotidiana” que a escritora e Lourenço, passou efetivamente para o outro lado, o do conto.

Na fusão - confusão - dos fios, ao final de Paisagem, as personagens que, de alguma forma, articulam arte passam também para o lado de lá: a escritora; Lourenço, leitor (cri)ativo, ledor e contador de histórias com musicalidade na voz; a Menina (do Lado ou do meio, fruto do encontro de Homem e Mulher ou de escritora e leitor) que desenha; e João, o pai de Lourenço, músico, tocador de clarinete.

Estão todos na casa, na casa da paisagem, ou melhor, de *Paisagem*, momento em que o tempo verbal, no presente, atualiza o instante:

Não há nada mais fantástico que “a nova ordem e o novo sujeito” que surgem das palavras (ou da imagem) e não da legalidade empírica, que permite suspeitar ou conjecturar (para dizê-lo borgianamente), que “a realidade é enigmática e incalculável” e que pode ser abominável ou consoladora, porém nunca unidimensional (ARÁN, 2014, p.73)

PAISAGEM E O FANTÁSTICO CONTEMPORÂNEO

Ao investigarmos sobre as teorias do insólito ou as vertentes do fantástico ficcional, grupo de pesquisa de que fazemos parte, avultam questões ligadas à caracterização ou à discriminação de um inventário que caracterize o fantástico contemporâneo. Para isso, entretanto, convém lembrar que

Ora, esse modo romântico-realista de conceber a literatura, a partir do qual a crítica formulava seus juízos de valor, revelou-se envelhecido na passagem do século XIX para o XX. Como se sabe, nesse momento, experiências diversas promoveram verdadeira revolução na ideia de arte, sacrificando o princípio da referência, soberano por todo o século XIX, ao princípio da imanência: uma obra literária se define não pelo que diz, mas pelo modo de dizer; um poema não é expressão nem pensamento, mas um arranjo de palavras; um personagem não é a réplica verbal de uma pessoa, mas um efeito de sentido. (SOUZA, 2011, p.34)

O fantástico modificou-se ao longo do século XIX, chegando ao XX, no dizer de Karin Volobuef, “com um arsenal narrativo mais sutil, enredos mais condensados, escritura mais requintada” (2015, p.125), temática que substituiu os acontecimentos surpreendentes ou assustadores por outros mais complexos, aproximando-se do mito e do símbolo. Na visão da pesquisadora, a narrativa fantástica tornou-se receptiva à inquietação perante os avanços científicos e tecnológicos, aos devaneios oníricos ou de faz-de-conta, às angústias existenciais e

psicológicas, à sensação de impotência frente à realidade opressiva, criando efeitos capazes de cobrir reações como incômodo, surpresa, dúvida, estranhamento, mas também encantamento e riso.

O termo neofantástico, assim denominado por Alazraki, distingue-se do fantástico do século XIX por alguns traços. O fantástico tradicional aproxima-se do medo e do horror, elemento que organiza o texto; o neofantástico, por seu turno, afasta-se do efeito aterrorizante e vincula-se à nova visão de mundo deslizante da pós modernidade, trazendo por marcas a inquietude, a irrupção do evento insólito, a dissolução de fronteiras rígidas entre a realidade antes configurada racionalmente e uma nova percepção do real ou, como afirma Roas (2014, p.103), problematizando os limites entre realidade e ficção, o que gera uma formulação textual diferente da anterior.

David Roas menciona e discute as formulações de Alazraki, considerando que não é o fato de o evento produzir medo ou inquietação que define o fantástico “e sim sua irreduzibilidade tanto a uma causa natural quanto a uma causa sobrenatural”, ou citando Suzana Reis, “incapacidade de conceber – e aceitar – a coexistência do *possível* com o *impossível* ou, o que é a mesma coisa, de admitir a ausência de explicação” (REISZ, 2001, p.197, apud ROAS, 2014, p.158). Em na concepção de Roas, o que caracteriza o fantástico contemporâneo, expressão por ele utilizada, “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” (2014, p.67).

Em *Paisagem* não há um evento aterrorizante ou mesmo a produção de um efeito amedrontador: o que ocorre na obra é, em primeiro plano, a transmissão, ao leitor, da perplexidade vivenciada pela personagem narradora diante do fato inusitado e aparentemente improvável, segundo as leis de ordenação do mundo real extratextual ou meta-empírico. Instaura-se o enigma, o mistério da inicialmente dúplice paisagem. Esse mistério, na narrativa fantástica contemporânea, geralmente não é esclarecido até o final da narrativa, como evidencia Suzana Reisz, por vezes por não existir explicação alguma, apelando à imaginação do leitor para que encontre uma solução ou à sua tácita aceitação do incrível. Na obra bojunguiana, as hipóteses explicativas, como forma de interpretação do fenômeno

insólito, repousam sobre a ótica de outras personagens, sem que, no entanto, convençam a escritora e, por extensão, o leitor empírico da obra.

O emprego de narrador autodiegético, acumulando a narração e o protagonismo da cena diegética, é uma estratégia que intensifica o efeito do mistério na narrativa fantástica, pois o leitor não tem outra fonte de informação além da que o narrador oferece, também este longe da onisciência típica da terceira pessoa das obras realistas. Na visão de Elia Barceló, nesse tipo de focalização narrativa, o narrador “produz uma alta sensação de identificação com o leitor, que tem a impressão de que a personagem está se dirigindo diretamente a ele para contar-lhe sua história” (2009, p. 27). O leitor compactua com o narrador-protagonista a sensação de mistério e impotência, sendo ainda cúmplice e, acrescentamos, quase sempre refém da realidade literária criada pelo último. Barceló considera que esse ponto de vista limitado a uma primeira pessoa desliza o leitor de uma posição de observador privilegiado a um “plano interno” do mundo ficcional (na esteira de Cortazar, no ensaio “Del cuento breve y sus alrededores”). Como consequência, “Reduzindo o enfoque, aumentam as limitações tanto do protagonista como do leitor, e o mundo se torna menos compreensível, coisa que, evidentemente, convém ao texto fantástico” (BARCELÓ, 2009, p.27, tradução nossa). A pesquisadora realça ainda a tensão que se estabelece quando a narração ocorre no presente, uma vez que os fatos insinuam-se no texto acontecendo naquele momento, sendo tão desconhecidos do leitor, quanto do narrador.

Na obra de Bojunga em análise, a narrativa em primeira pessoa, autodiegética, permite que o leitor penetre nos meandros da consciência não só da escritora, como de Lourenço, por meio da também narrativa em primeira pessoa nas cartas e nos diálogos, a que se soma a história inventada pela Menina do Lado. Como “autora” do conto, porém, a perspectiva narradora que emerge é a da terceira pessoa. Os eventos desenrolam-se na atualidade da presença, ideia reforçada pelo fato de o conto não estar concluído, apesar dos verbos empregados no passado. Em termos de focalização diegética, as personagens sabem tanto quanto narrador e leitor extratextual.

Observa-se que a autora, Bojunga, cria um nexos de cumplicidade não só entre as personagens Lourenço e a escritora – que duvida não da informação dada na carta, mas da existência inexplicável do fato

insólito de uma imagem que se desdobra -, como entre esse narrador, criado pela autora, e o leitor empírico, para quem parece não restar muitas escolhas, se não acompanhar o fluxo narrativo em que se mesclam diferentes fios. Há o que se constrói entre a escritora e as demais personagens em torno do evento pouco crível da paisagem. Várias são as tentativas de explicar o inexplicável, o que, por seu turno, gera narrativas oriundas dos diferentes pontos de vista dessas personagens. Além disso, há outro fio, o do conto, tecendo uma história que se enreda na paixão de um Homem obcecado por uma Mulher, com quem tem um encontro amoroso na casa existente naquela paisagem, simultaneamente estranha e fascinante. Lembrando Davis Roas, o fantástico propõe um conflito entre o real e o impossível e, para que esse conflito gere o efeito fantástico, é necessário que haja a inexplicabilidade do fenômeno, tanto no âmbito intratextual, quanto na recepção do leitor.

Cada personagem apresenta um ponto de vista que, somados, compõem a engrenagem do texto *Paisagem* de que faz parte a história do conto. O final surpreendente da obra engendra a pintura final em que o desdobramento é da própria escritora, também ela personagem da sua paisagem, junto aos demais: Lourenço, a Menina do Lado e João. A ausência de Renata, que seguiu outros rumos, permanece.

Aportamos ao conceito de fantástico de escrita, proposto por Rosalba Campra. Para a estudiosa, o fantástico “não é apenas um fato da percepção do mundo representado, mas também de escrita, pela qual sua caracterização pode ser definida historicamente em diversos níveis” (CAMPRA, 2001, p.191, *apud* ROAS, 2014, p.72). Campra analisa a transgressão linguística, e não apenas temática, que o fantástico opera em todos os níveis do texto, o semântico, o sintático e o do discurso.

Ao analisar *O processo*, de Kafka, Volobuef postula

Trata-se aqui de um fantástico entranhado na linguagem, isto é, na própria escritura do texto: a incongruência daquilo que é apresentado e as lacunas deixadas por aquilo que está ausente levam a uma situação em que o leitor permanece desorientado, inseguro, angustiado. O leitor não “perde” a orientação, pois nunca chegou a tê-la, nunca pôde de fato ter segurança quanto às circunstâncias vividas por K. (já na primeira linha do texto

surge o inexplicável e incongruente, pois a personagem é presa sem que tenha cometido qualquer delito).

E é justamente essa falta de compreensão quanto à realidade dentro do texto que dá origem ao fantástico, ao insólito, ao aterrador.” (VOLOBUEF, 2015, p.126)

Aonde pretendemos chegar com essas referências? Evidenciar que o fantástico contemporâneo alarga-se à escrita, cujos traços encontram-se entranhados na própria escritura do texto de Bojunga. Marisa Gama-Khalil chama a atenção para o fato de que o mais relevante nas pesquisas sobre a literatura fantástica é “compreender de que maneira o fantástico se constrói na narrativa e, o mais importante, que efeitos essa construção desencadeia” (2013, p.30).

Para David Roas, ao distinguir a narrativa pós-moderna do fantástico contemporâneo, defende que “a narrativa pós moderna rejeita o contrato mimético (cujo ponto de referência é a realidade) e se manifesta como uma entidade autossuficiente que não requer a confirmação de um mundo exterior (“real”) para existir e funcionar”, acrescentando que a obra literária passa a ser percebida como “um experimento verbal sem nenhuma relação com a realidade exterior ao universo linguístico” (2014, p.88). As obras de Lygia Bojunga, ainda que passíveis de serem inseridas no contrato pós-moderno, não perdem a relação com a realidade exterior, mas apresentam-se como uma nova forma de pensar o real e a escrita, instigando o leitor a se defrontar com o sistema literário já assimilado para se abrir a novas construções de estrutura narrativa.

Nessa perspectiva, observam-se alguns elementos que contribuem para construir a ambiguidade na narrativa de Lygia Bojunga, impregnando-a de efeitos próprios do fantástico, embaralhando situações, a princípio, excludentes. A narrativa instaura-se a partir de dados próximos aos que provavelmente configuram o cotidiano da autora: uma escritora que mora em Londres, tal qual a autora, recebe cartas de um leitor que se afina com a escritura de seus textos, ainda que critique os finais de várias obras dela, sem nomeá-las, ou mesmo a construção de personagens, “empilhando palpites pra melhorar tudo que ele achava ruim em cada livro que eu tinha escrito.” (BOJUNGA, 1998, p.10). A realidade do texto literário se confunde à realidade extratextual, principalmente pela inclusão de argumentos semelhantes aos da biografia da autora.

Narrativas que incluíam o autor como protagonista ou presença esporádica de sua própria ficção começaram a surgir a partir das décadas de 60 do século passado, mas foi em 1977 que o escritor francês Serge Doubrovsky cunhou o termo autoficção. A principal estratégia desse tipo de narrativa é utilizar o pronome pessoal de primeira pessoa – “eu” – ou o próprio nome, geralmente problematizando-se o conceito de autor e sua relação com a escritura, mas outros recursos podem emergir na narrativa. Pesquisadores como Ana Casas (2009b) e Julia Érika Negrete Sandoval (2015) assinalam que a identidade onomástica entre autor-personagem-narrador pode ser reforçada ou substituída por outros traços distintivos, como a utilização de iniciais do nome ou de pseudônimos do autor; a indicação de dados biográficos, como data e lugar de nascimento, de certas experiências pessoais ou da profissão; a referência a personagens históricos ou a lugares; a intratextualidade, com a citação de outras obras do autor. Sandoval destaca a autoficção como o tipo de narrativa que tem oportunizado maior exploração do eu do autor, além de ruptura e hibridação genéricas, acrescentando a focalização narrativa adotada, privilegiando a primeira pessoa, de que decorrem

as técnicas e recursos que recuperem o imediatismo do discurso, quer dizer, as formas mais eficazes para acercar-se do eu, para aprofundar nele e criar um “efeito de realidade”. Por isso, a oralidade, a narração interior, o emprego de outros gêneros e discursos, como cartas, diários, ensaios, fotografias, reforçam a proximidade do mundo da ficção com o externo, ainda que, paradoxalmente, exponham a artificialidade do relato e derivem em procedimentos metaficcionalis, como a metalepse, o autocomentário e a *mise en abyme*, que por sua vez se relacionam com o caráter híbrido destes textos. (2015, p.233, tradução nossa)

A pesquisadora espanhola Ana Casas considera que a autoficção encontra-se entre a autobiografia e a narração ficcional, razão porque se caracteriza tanto pela inserção de elementos “reais” pertencentes à biografia do autor, quanto pela de outros completamente inventados, ficcionais: “Deste modo, o texto induz o leitor a realizar um pacto de referencialidade, mas também, e de maneira simultânea, um pacto de ficção” (2009b, online). Ana Martins Faedrich, caracterizando a autoficção pelo seu reverso, afirma que não

é um relato retrospectivo como a autobiografia pretende ser, tampouco mera recapitulação cronológica da história do autor. Recorrendo a Doubrovsky, reitera a distinção de que a autoficção perfaz o movimento de emergir do texto (da literatura) para a vida, processo inverso ao da autobiografia:

O termo autoficção dará conta de explicitar esse jogo entre realidade e ficção, entre o que realmente aconteceu e o que poderia ter acontecido; o termo dará conta de desligar o leitor da noção de autobiografia e de convidá-lo para uma leitura marcada pela ambiguidade, pelo entre-lugar (entre autobiografia e romance), pela multiplicidade de práticas literárias, de personalidades e de verdades. (FAEDRICH, 2014, p. 24)

Ou, como afirma em outro texto, “A ambiguidade criada textualmente na cabeça do leitor é característica fundamental de uma autoficção. Há um jogo de ambiguidade referencial (é ou não é o autor?) e de fatos (é verdade ou não? Aconteceu mesmo ou foi inventado?) estabelecido intencionalmente pelo autor.” (2015, p.49) – estratégias que instauram a dúvida, a hesitação, “a coexistência do possível com o impossível” (REISZ, 2001, p.197).

Em *Paisagem*, não há um nome próprio atribuído à escritora, sequer nos diálogos travados com Lourenço e a Menina do Lado ou nas cartas recebidas, mas há outros indícios da identidade que se tece entre o autor, personagem e narrador em primeira pessoa, também protagonista da história, como a referência a lugares de residência, à participação em congresso na Bahia, o retrato da escritora na contracapa, a reiteração do título da obra no conto. Não se trata, porém, de uma narrativa centrada nos dados biográficos da autora, mas do estabelecimento de uma escritura com base no jogo ficcional, tecido tanto entre realidade extratextual e ficcional, como entre o que o texto cria como realidade intratextual e a ficção engendrada pela escritora no próprio texto. A hibridização apontada pela crítica literária emerge em recursos como o desenho da paisagem, a carta, a oralidade presente não só nos diálogos, como no texto da escritora-narradora autodiegética, diferente do discurso do conto, grafado em itálico, cujo narrador é heterodiegético. *Paisagem* aproxima-se da estrutura *mise en abyme*, a obra dentro da obra:

A mise en abyme consiste num processo de reflexividade literária, de duplicação especular. (...) favorece, assim, um fenómeno de encaixe na sintaxe narrativa, ou seja, de inscrição de uma micro-narrativa noutra englobante, a qual, normalmente, arrasta consigo o confronto entre níveis narrativos. (RITA, online)

Na obra de Bojunga temos a ficção dentro da ficção, a reduplicação especular de uma paisagem que habita o espaço ficcional do conto, projetando-se na própria narrativa da obra, ao se fazer texto em carta, dobre de um sonho que por sua vez foi “originalmente” desenho, tudo convergindo para a composição da “escritora”, identidade que camufla a da autora, aquela que, na realidade, escreveu e publicou o livro *Paisagem*.

Ainda segundo Elia Barceló (2009, p.28), encontra-se, com frequência em contos fantásticos, o duplo narrador que emerge nas histórias encaixadas, sendo mais comum um narrador em primeira pessoa, homodiegético, relatando uma história que lhe contaram, também em primeira pessoa: “O primeiro narrador geralmente se situa no plano da “realidade” cotidiana, em plano de consenso compartilhado tanto pelos leitores extratextuais como pelos que escutam na realidade do texto.” (2009, p. 28, tradução nossa). Na obra bojunguiana *Paisagem*, há um narrador que se apresenta no plano da dita realidade cotidiana, em tudo semelhante ao espaço em que vive o leitor extratextual. O segundo narrador responde pela narração do conto homônimo à obra, na qual a narrativa se insere, por processo de encaixe. Se o conto se chama *Paisagem*, escrito pela personagem escritora, o livro *Paisagem*, da escritora-autora Lygia Bojunga abriga o conto – registrado, em sua maior parte, como um resumo, exceto nas partes grafadas em itálico. O livro, porém, não se reduz ao conto homônimo, abrigando as histórias de Lourenço (sobre ele, o pai, Renata) e da Menina do Lado, além das formulações de Renata, quer ela exista ou não.

REFERÊNCIAS

ALAZRAKI. ¿Qué es lo neofantástico?. In: ROAS, David (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001, p.265-282.

ARÁN, Pampa. Metamorfosis del fantástico literário. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina; MICHELLI, Regina (Orgs.). *(Re)Visões do fantástico: do centro às margens; caminhos cruzados*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014, p.67-86.

BARCELÓ, Elia. Reflexiones acerca de la elección del narrador em los textos fantásticos: estrategias y efectos. In: PELLISA, Teresa López; SERRANO, Fernando Ángel Moreno Serrano (Orgs.). *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*. Madrid: Asociación Cultural Xatafi/ Universidad Carlos III de Madrid, 2009, p. 18-39. Disponível em: http://www.e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/8580/reflexiones_barcelo_LITERATURA_2008.pdf?sequence=1 URL: <http://hdl.handle.net/10016/8580>. Acesso em 20 abr. 2016.

BARRENECHEA, Ana María. Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica (a propósito de la literatura hispanoamericana). *Revista Iberoamericana*, n.80, Vol. XXXVIII, p.391-403, julio-sep 1972. Disponível em: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/2727/2911>. Acesso em 20 abr. 2016.

BOJUNGA, Lygia. *Livro – um encontro*. 6.ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2004.

BOJUNGA, Lygia. *Paisagem*. 4.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1998.

BOJUNGA, Lygia. *Fazendo Ana Paz*. 2.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1993.

CAMPRA, Rosalba. Lo fantástico: uma isotopia de la transgresión. In: ROAS, David (org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001, p.153-191.

CASAS, Ana. El cuento modernista español y lo fantástico. In: PELLISA, Teresa López; SERRANO, Fernando Ángel Moreno Serrano (Orgs.). *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*. Madrid: Asociación Cultural Xatafi/ Universidad Carlos III de Madrid, 2009, p. 358-378. Disponível em: http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/8684/cuento_casas_LITERATURA_2008.pdf;jsessionid=67E55FA8658AD2AD645F57EA257C5028?sequence=1. Acesso em 22 abr. 2016.

CASAS, Ana. Los diarios (auto)ficticios de Juan Antonio Masoliver Ródenas. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. 2009b. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/diautofi.html>. Acesso em 10 abr. 2016.

FAEDRICH, Ana. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. *Itinerários*. Araraquara, n. 40, p.45-60, jan./jun. 2015. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/8165/5547>. Acesso em 10 maio 2016.

FAEDRICH, Anna Martins. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Faculdade de Letras, PUCRS, 2014. (Tese de Doutorado). Acessível em: <http://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/5746> Acesso em 20 abr. 2016.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A Literatura Fantástica: Gênero ou Modo? In: *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*. 2013. v.26. p.18-31.

REISZ, Suzana. Las ficciones fantásticas y sus relaciones com otros tipos ficcionales. In: ROAS, David (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001, p.194-221.

RITA, Annabela. Mise en abyme (ou mise en abîme). In: CEIA, Carlos (coord.). *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/5967/miseenabyme/>. Acesso em 10 abr. 2016.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico – aproximações teóricas*. São Paulo: Ed. Unesp, 2014.

SANDOVAL, Julia Érika Negrete. Tradición autobiográfica y autoficción en la literatura hispanoamericana contemporánea. *De Raíz Diversa*. vol. 2, núm. 3, enero-junio, 2015, p. 221-242. Disponível em: http://latinoamericanos.posgrado.unam.mx/publicaciones/deraizdiversa/no.3/Negrete,_Julia._Tradicion_autobiografica_y_autoficcion_en_la_literatura_hispanoamericana_contemporanea.pdf Acesso em 10 abr. 2016.

SOUZA, Roberto Acízelo de. Crítica literária: seu percurso e seu papel na atualidade. In: *Floema – Ano VII*, n. 8, p.29-38, jan./jun. 2011. Disponível em <http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/view/443>. Acesso em 12 jan 2011.

VOLOBUEF, Karin. Fantástico e Encenação da Linguagem Ficcional. In: GARCÍA, Flavio; PINTO, Marcello de Oliveira; MICHELLI, Regina (Orgs.). *Vertentes do fantástico ficcional: tendências da ficção e da crítica*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

**OS LOBOS DENTRO DAS PAREDES (NEIL
GAIMAN) E A SÉRIE DE TV STRANGER
THINGS: O FANTÁSTICO E A CONSTRUÇÃO
AUDIOVISUAL**

**WOLVES IN THE WALLS (NEIL GAIMAN) AND
THE TV SERIES STRANGER THINGS: THE
FANTASTIC AND THE AUDIOVISUAL
CONSTRUCTION**

**LOS LOBOS ADENTRO DE LAS PAREDES (NEIL
GAIMAN) Y LA SERIE DE TELEVISIÓN
STRANGER THINGS: LO FANTÁSTICO Y LA
CONSTRUCCIÓN AUDIOVISUAL**

Sandra Trabucco Valenzuela¹

¹ Pós-doutora em Estudos Comparados na Universidade de São Paulo, tema: Literatura infanto-juvenil e audiovisuais. Bacharel e Licenciada em Letras pela USP, Mestrado e Doutorado em Literatura Hispano-Americana pela Universidade de São Paulo - FFLCH. Especialização em História da Arte pelo Centro Universitário Claretiano. Professora da Universidade Anhembi Morumbi.

RESUMO: O objeto deste artigo é identificar possibilidades de leitura e correlações entre a *graphic novel* *Os lobos dentro das paredes*, de Neil Gaiman, lançado nos Estados Unidos em 2003 (no Brasil, o livro *Os lobos dentro das paredes* foi lançado em 2006, pela Editora Rocco), e a primeira temporada da série *Stranger Things*, criada pelos irmãos Matt e Ross Duffer, distribuída pela Netflix, veiculada a partir em 15 de julho de 2016. O livro de Gaiman narra a história de uma garota que ouve ruídos vindos de dentro das paredes de sua casa; ela tenta avisar os pais, porém, os lobos tomam a casa. Temática similar ressurge na primeira temporada da série de TV *Stranger Things*, cuja narrativa se desenvolve na cidade de Hawkins, Indiana, e gira em torno do desaparecimento do menino Will. Ao longo dos episódios, um ser monstruoso, sem rosto, surge das paredes da casa, aterrorizando os personagens. O presente trabalho, no âmbito da Literatura comparada, propõe, como referencial teórico, os estudos de Todorov sobre as estruturas narrativas e a literatura fantástica, e os pressupostos de David Roas em *Ameaça do fantástico*.

ABSTRACT: The object of this article is to identify reading possibilities and correlations between Neil Gaiman's graphic novel *Wolves Within Walls*, released in the United States, 2003 (in Brazil, the book was released in 2006 by Editora Rocco), and the first season of the TV series *Stranger Things*, created by brothers Matt and Ross Duffer, distributed by Netflix, broadcast from July 15, 2016. Gaiman's book tells the story of a girl who hears noises coming from inside the walls of her house; she tried to warn her parents, but the wolves take over the house. A similar theme resurfaces in the first season of *Stranger Things*; the narrative unfolds in the city of Hawkins, Indiana, and revolves around the disappearance of a boy called Will. Throughout the episodes, a monstrous creature, a faceless being, emerges from the walls of the house, terrorizing the characters. The present work, in the scope of Comparative Literature, proposes, as theoretical references, the studies of Todorov on the narrative structures and the fantastic literature, and the assumptions of David Roas in *Threat of the fantastic*.

RESUMEN: El objeto de este artículo es identificar posibilidades de lectura y correlaciones entre la *graphic novel* *Los lobos adentro de las paredes*, de Neil Gaiman, lanzado en Estados Unidos el 2003 (en Brasil, el libro *Os lobos dentro das paredes* salió el 2006, por Editorial Rocco), y la primera temporada de la serie *Stranger Things*, creada por los hermanos Matt e

Ross Duffer, distribuída por Netflix, a partir de 15 de julho de 2016. El libro de Gaiman narra la história de una niña que oye ruidos que vienen de adentro de las paredes de su casa; ella intenta avisar a los padres, pero, los lobos toman la casa. Temática similar resurge en la primera temporada de la serie de televisión *Stranger Things*, cuya narrativa se desarrolla en la ciudad de Hawkins, Indiana, y gira alrededor de la desaparición del niño Will. A lo largo de los episodios, un ser monstruoso, sin rostro, surge de las paredes de la casa, aterrorizando a los personajes. El presente trabajo, en el ámbito de la Literatura comparada, propone, como referencial teórico, los estudios de Todorov sobre las estructuras narrativas y la literatura fantástica, y los presupuestos de David Roas en su libro *Ameaça do fantástico*.

PALAVRAS-CHAVES: Neil Gaiman; *Stranger Things*; Literatura fantástica; Literatura e TV.

KEY WORDS: Neil Gaiman; *Stranger Things*; Literature fantastic; Literature and TV series.

PALABRAS CLAVE: Neil Gaiman; *Stranger Things*; Literatura fantástica; Literatura y TV.

INTRODUÇÃO

O objeto deste artigo é identificar possibilidades de leitura e correlações entre a *graphic novel* *Os lobos dentro das paredes*, de Neil Gaiman, com ilustrações de Dave McKean, lançado nos Estados Unidos em 2003, e a primeira temporada da série *Stranger Things*, criada pelos irmãos Matt e Ross Duffer, distribuída pela Netflix, veiculada a partir em 15 de julho de 2016. A versão brasileira do livro *Os lobos dentro das paredes* foi lançada no Brasil em 2006, na coleção Jovens Leitores, da Editora Rocco.

O livro de Gaiman narra a história de Lucy, uma menina que ouve ruidos vindos de dentro das paredes de sua casa; em vão, ela tenta avisar os pais, porém, os lobos tomam a casa e expulsam a família:

“você sabe o que dizem... Se os lobos saírem das paredes, está tudo acabado”. Temática semelhante ressurgiu na primeira temporada da série de TV *Stranger Things*, cuja narrativa se desenvolve na cidade de Hawkins, Indiana — inicialmente, seria na cidade de Montauk, Long Island —, e gira em torno do misterioso desaparecimento do menino Will. A família, a polícia e amigos se deparam com situações insólitas enquanto buscam pelo garoto: a mãe percebe que o filho está dentro das paredes da casa e se comunica com ela através de luzes. Ao longo dos episódios, um ser monstruoso, sem rosto, surge das paredes da casa, aterrorizando os personagens. A série une elementos provenientes da literatura e do cinema fantástico, bem como da ficção científica.

O presente trabalho, concernente ao âmbito da literatura comparada, propõe, como referencial teórico, os estudos de Todorov sobre as estruturas narrativas e a literatura fantástica, e os pressupostos de David Roas em *Ameaça do fantástico*. Tanto na obra de Gaiman, como na série de TV, as personagens femininas convivem dentro de suas casas com o medo gerado pelo(s) ser(es) que habita(m) as paredes.

OS LOBOS DENTRO DAS PAREDES, DE GAIMAN: LEITURA DO FANTÁSTICO

Lucy, personagem central da *graphic novel* de Gaiman, é uma menina de aproximadamente 10 anos, que vive com sua família num casarão antigo: o pai, um tocador de tuba, a mãe, que colocava geleia em potes e o irmão mais novo, que jogava videogame. Lucy é mostrada como uma menina comum, num lar comum e com uma família também comum. No entanto, ao andar pela casa, Lucy ouviu ruídos vindos de dentro das paredes. No início, os sons não eram muito claros: “Eram ruídos apressados e ruídos alvoroçados. Eram ruídos farfalhantes e ruídos irritantes. Eram ruídos furtivos, rastejantes e amarrotados” (GAIMAN, 2006, p. 9). A audição é o primeiro sentido que desperta em Lucy a atenção para o desconhecido.

Lucy interpreta aqueles sons como sendo “lobos dentro das paredes” e logo vai contar à mãe sobre o fato. Não há qualquer dúvida por parte da menina de que se tratam de lobos, embora os sons

ouvidos não possam constatar essa possibilidade. Ao ser abordada, a mãe refuta de imediato a ideia: “Não existem lobos dentro das paredes. Você deve estar ouvindo camundongos. Eu acho” (GAIMAN, 2006, p. 11). Ao contrário de Lucy que não titubeia em afirmar que se tratam de lobos, a mãe demonstra incerteza, pois ela não ouviu qualquer ruído. A mãe prefere negar a existência do estranho do que tentar descobrir do que se trata. A solução encontrada por ela é a mais fácil, pois encontra justificativa na realidade.

Contudo, no quadrinho seguinte, a mãe tenta acalmar a filha, substituindo o ar de incerteza por uma afirmativa que abre um novo enigma: “Tenho certeza de que não são lobos. (...) E depois você sabe o que dizem... Se os lobos saírem de dentro da parede está tudo acabado (GAIMAN, 2006, p. 9).

A certeza da mãe assusta Lucy que tenta entender qual o alcance da palavra “tudo”, mas a mãe, de forma calma, reitera sua certeza, empregando novamente o pronome indefinido “tudo”, deixando sua expressão vaga, imprecisa e, ao mesmo tempo, abrangente. A mãe usa a expressão como se fosse um ditado popular ou um senso comum, no entanto, tal expressão não existe.

Assustada, Lucy compartilha seu medo com seu porquinho de pelúcia, cochichando ao seu ouvido sua preocupação: “não acho que soem como camundongos” (GAIMAN, 2006, p. 8). Na sequência, Lucy aparece deitada em sua cama, com medo, pois está ouvindo “arranhões e roeções, mordeções e brigas” dos lobos que estariam dentro das paredes. A imagem remete à história de Chapeuzinho Vermelho, à sensação de medo sentida pela Vovó antes de ser devorada pelo Lobo, na versão dos Irmãos Grimm.



Figura 1. Lucy está assustada ouvindo os lobos (GAIMAN, 2016, p. 11).

No dia seguinte, Lucy recorre ao pai, conta-lhe que “há lobos dentro das paredes”. Lucy sente que os lobos estão à espreita, que olhos a perseguem pela casa, e agora, carrega seu porquinho para evitar sentir-se sozinha e também para confirmar a sua versão dos ruídos: “E Porquinho de Pelúcia acha que são lobos também” (GAIMAN, 2006, p. 13). O pai trata Lucy como uma criança de imaginação fértil e argumenta que os casarões costumam ter ratos e que certamente ela estava ouvindo o ruído emitidos por eles. Lucy manifesta então o medo transformado em uma sensação física: “Eu sinto na minha barriga”. Seguindo o exemplo da mãe, o pai confirma que “se os lobos saírem de dentro da parede, está tudo acabado.” A reação de Lucy desta vez difere da resposta já ouvida anteriormente: ela questiona a procedência da frase, quer saber quem disse isso. Novamente, Lucy ouve a resposta: “Todo o mundo sabe disso”.

A menina procura o irmão para contar-lhe a respeito dos lobos nas paredes, porém o irmão reage de forma inesperada, tentando, ao

contrário dos pais, explicar racionalmente o motivo que o leva a outra conclusão:

Primeiro, não existem lobos nesta parte do mundo [...]. Segundo, lobos não vivem em paredes, só ratos e camundongos e morcegos e coisas. Terceiro, se os lobos saírem de dentro da parede, está tudo acabado (GAIMAN, 2006, p. 15).

Lucy prossegue seu questionamento, querendo saber quem afirmara tais fatos, ao que o irmão responde que fora o “seu Wilson, lá na escola”, e que Wilson ensina sobre “lobos e coisas” (GAIMAN, 2006, p. 15). Todavia, Lucy insiste com o irmão em querer saber quem disse a frase dos lobos ao professor, mas o menino tem uma reação semelhante à da mãe e do pai: “Todo mundo sabe” (GAIMAN, 2006, p. 15).

No dia seguinte, os barulhos começaram a ficar mais altos, incomodando os pais e o irmão. O pai prometeu chamar alguém para tratar de retirar os ratos. Lucy considerou os comentários da família “uma triste demonstração de ignorância” e depois foi para a cama, levando seu porquinho de pelúcia. Naquela noite, não houve ruídos, o que deixou Lucy ainda mais desconfiada e com medo. No meio da noite, porém, ouviu-se um rosnado, um uivo, uma batida e uma queda: “... os lobos saíram de dentro das paredes” (GAIMAN, 2006, p. 19).

Nesse momento, toda a família irrompe escada abaixo, fugindo rumo ao jardim nos fundos do casarão, de onde observam todo o movimento dos invasores: os lobos assistiam à TV, comiam a comida da dispensa e dançavam danças lupinas na escada.

Diante dessa visão, cada personagem oferece a Lucy uma possibilidade de fugir daquela situação: o pai sugere mudança para o Círculo Ártico, onde, segundo ele, as casas são feitas de gelo e neve e não há nada além de ursos polares e focas por centenas de quilômetros; a mãe opta pelo Deserto do Saara, onde as paredes seriam de tecidos coloridos que tremulam com o vento quente e não há nada além de camelos e raposas por milhares de quilômetros (superando a distância que separa os ursos polares e focas dos humanos); o irmão prefere o espaço sideral, onde as paredes da estação orbital seriam de metal com luzes que piscam e brilham e nada

além de *foosles* e *esquossuques* por bilhões de quilômetros, elevando assim a distância de outros seres “perigosos”. Nos três casos, a família propõe uma fuga, um distanciamento e conseqüente isolamento do mundo como sinônimo de “segurança” ou de “autopreservação”. O irmão usa dois termos — *foosles* e *esquossuques* — para referir-se a seres ficcionais, no âmbito da ficção científica: os *foosles* possuem “um monte de pernas”; e os *esquossuques* não têm pernas, mas são “bastante amigos”.

Lucy rejeita todas as opções, pois ela deseja continuar morando em sua casa. É nesse momento que Lucy recorda ter deixado seu Porquinho de Pelúcia na casa. A mãe, demonstrando insensibilidade, propõe a mera substituição do porquinho por outro, a ser adquirido no novo local de moradia, seja ele qual for.

Enquanto o discurso de Lucy é permeado por elementos ligados à família e seu espaço afetivo, os discursos dos familiares propõem o isolamento, o desafeto, a solidão e a fuga, num claro conflito de valores. A família submete-se à situação.

A família passa a noite no jardim frio, mas Lucy preocupa-se com o único elemento da família que permaneceu no casarão: seu porquinho. Lucy teme pelo que possa acontecer a ele, já que está cercado pelos lobos. A preocupação justifica-se ao relacionar o porquinho de pelúcia à história dos três porquinhos e o lobo.



Figura 2. Lucy teme por seu Porquinho de Pelúcia (GAIMAN, 2006, p. 21).

Decidida a não deixar seu porquinho para trás, visto que ele representa um apoio emocional, uma companhia com quem Lucy dialoga, a menina, rastejando pelo jardim e “mais silenciosa que qualquer camundongo”, volta para dentro da casa. Ao perceber a presença dos lobos, ela entra nas paredes, usando o mesmo recurso que os lobos. Ela sobe pelas paredes até seu quarto, sai através de um quadro, observa o lobo roncando deitado na cama, vestindo suas meias, e resgata seu porquinho, abraçando-o. Logo, Lucy esgueira-se novamente pelas paredes e surpreende-se ao notar que “é gostoso dentro das paredes”. Lucy experimenta a sensação de ver sem ser vista.

Ao retornar para o jardim, a família a repreende por ter ido até a casa para buscar o porquinho: a família não faz qualquer esforço para entender o significado que o porquinho tem para Lucy. Abraçando o bichinho resgatado, Lucy conseguiu dormir.

Na manhã seguinte, a família retomou sua rotina, como se nada tivesse acontecido: a mãe foi trabalhar, o irmão foi para a escola, o pai ensaiava sua tuba no jardim, ao lado de Lucy, que lia guias de viagem. À noite, a família continuou no jardim, em torno de uma fogueira. Novamente, a família propõe novos lugares para morar: o pai opta por uma ilha deserta, com uma cabana de paredes de palha, com nada além de cabras e peixes no mar; a mãe sugeriu morar num balão de ar quente e o irmão, no topo de uma enorme árvore. Por fim, Lucy mais uma vez tenta trazer a família para a realidade: voltar a morar em sua própria casa. A família adota uma postura submissa, alheia ao que está acontecendo: a casa tomada por lobos é encarada como algo corriqueiro; nada pode ser feito para resolver a questão, como se houve um designio do destino.

A ideia de retornar ao casarão parece absurda para a família, que reitera quadro a quadro a pergunta: “O quê?!”. Durante a discussão, surge de repente uma personagem inusitada, que não causa qualquer espanto: “O quê?! — perguntou a Rainha da Melanésia que havia passado para ajudar com a jardinagem” (GAIMAN, 2006, p. 32).

Lucy decide propor o retorno ao casarão, mas vivendo dentro das paredes. A família aceita, porque não quer passar frio dormindo outra noite no jardim. Todos voltam rastejando pelas paredes da casa, espiando os lobos através dos buracos dos olhos das pinturas e rachaduras das paredes. Os lobos faziam muito barulho e, por isso, não percebiam a presença da família dentro das paredes. A família passa então a habitar o espaço do entre-lugares, um espaço ficcional estranho, sem referência no real.

Os lobos, por sua vez, assumiram um comportamento humano: vestiram as roupas de família, comiam pipoca assistindo à TV, comiam geleia direto nos potes, jogavam videogame, tocavam tuba, corriam pela casa, davam festa e todo tipo de algazarra. Atuam como na versão de Chapeuzinho Vermelho dos Grimm, em que o lobo se veste de vovó e se deita na cama. A família restringia-se a espiar tudo através das paredes. Lucy tomou as rédeas da situação: “Tá legal! Pra mim chega.”

Entre as paredes não havia objetos, a não ser uma cadeira; cada um pegou uma das pernas da cadeira e partiu para cima dos lobos.

Assustados, os lobos viram pessoas saindo de dentro das paredes: “— E quando as pessoas saem de dentro das paredes — berrou o maior e o mais gordo dos lobos, se livrando da tuba —, está tudo acabado! (GAIMAN, 2006, p. 47). Os lobos fugiram para longe:

até chegarem a um lugar onde nunca haveria pessoas dentro das paredes, saindo no meio da noite, pulando e cantando músicas de pessoas e brandindo pernas de cadeiras. Se eles foram para o Ártico ou para o deserto ou para o espaço sideral ou para outro lugar qualquer, ninguém sabe com certeza. Mas daquele dia em diante aqueles lobos nunca mais foram vistos (GAIMAN, 2006, p. 50).

A família limpou a casa e tudo voltou a ser como antes, exceto a tuba, que ficou manchada de geleia. A tuba foi vendida e o pai comprou um sousafone, instrumento que ele sempre desejava.

Por último, Lucy começa a ouvir sons estranhos e entende que há elefantes vivendo dentro das paredes. Lucy discute com Porquinho se vale ou não a pena contar à família sobre os elefantes e Porquinho profetiza: “Eu tenho certeza de que eles logo descobrirão”. Na última imagem do livro, vemos uma pegada de elefante sobre um sanduíche de geleia.

STRANGER THINGS, SÉRIE DOS IRMÃOS MATT E ROSS DUFFER

A primeira temporada da série *Stranger Things*, criada pelos irmãos Matt e Ross Duffer, distribuída pela Netflix, foi veiculada no Brasil a partir em 15 de julho de 2016, com oito episódios, de aproximadamente 60 minutos cada um. A série concretiza um grande número de citações e intertextualidades através de músicas, filmes, séries e livros que compõem o paradigma da cultura pop da década de 1980. Assim, o filme *E.T. The Extra-Terrestrial* (1982) é citado em muitas cenas, especialmente as compostas pelas crianças andando em bicicletas, com a citação da cena emblemática do voo das crianças sobre as bicicletas carregando o E.T. e também quando a personagem principal ganha uma peruca loira para poder sair à rua, como em E.T.;

Alien (1979) e sua criatura que surge das entranhas dos personagens também é uma imagem presente na série; os fantasmas que se manifestam em *Poltergeist* (1982) através da TV; o filme *Contatos Imediatos do Terceiro Grau* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1987) foi trazido a partir de sua construção sonora (usando a música *Should I Stay or Should Go*, de The Clash, 1982), bem como através da utilização de luzes para a comunicação com o mundo paralelo. As citações e inserções de elementos da década de 1980 não param por aí.

O episódio piloto de *Stranger Things* começa com a localização: 6 de novembro de 1983, Hawkins, Indiana, seguido da informação “Laboratório Nacional de Hawkins, Departamento de Energia dos EUA”. Surge, então, um cientista apavorado, fugindo pelos corredores do referido centro de energia, marcados por uma luz intermitente verde e o ruído ensurdecedor de uma sirene de emergência, recordando as tomadas dos corredores de um hotel assombrado, realizadas por Stanley Kubrick para o filme *O Iluminado* (*The Shining*, 1980, filme adaptado do romance homônimo de Stephen King). O cientista consegue entrar no elevador, mas é brutalmente atacado por um ser sinistro, que se esgueira pelas paredes e consegue chegar ao teto do elevador, alcançando e puxando o cientista pela cabeça, deixando implícito que o devorara em seguida.

Na segunda sequência, temos o plano geral de uma casa, à noite com crianças jogando RPG. O diálogo das crianças durante o jogo:

Mike Wheeler: — Algo está vindo. Algo com sede de sangue. Uma sombra cresce na parede atrás de você, engolfando-o na escuridão. Está quase aqui.

Will Byers: — O que é?

Dustin: — E se for o Demogorgon? Credo, estamos ferrados se for o Demogorgon.

Lucas Sinclair: — Não é o Demogorgon.

Mike: — Um exército de trogloditas ataca a câmara.

[...]

Will Byers: — O dado, deu sete. O Demogorgon me pegou.

(STRANGER THINGS, episódio piloto).

Esse diálogo entre as crianças resume os fatos que ocorrerão ao longo da temporada: o Demogorgon funciona como uma metáfora do sinistro personagem que escapou do Departamento de Energia e que, naquela noite, capturará o garoto Will Byers, levando-o para um mundo paralelo. Os trogloditas são outra metáfora para os integrantes da equipe do Departamento, chefiada pelo Dr. Martin Brenner e que tem sob seu comando um agrupamento militar.



Figura 3. Divulgação. Cartaz *Stranger Things*.

O Departamento de Energia realiza pesquisas secretas relacionadas com forças inexplicáveis, metafísica e elementos sobrenaturais. Juntamente com a fuga do ser misterioso, foge também a menina que era, desde muito pequena, mantida prisioneira no departamento, pois era usada como cobaia em pesquisas para a utilização do poder da mente, entre outras. A área subterrânea pela qual o monstro fugiu do laboratório é isolada e mantida em quarentena, ganhando um aspecto de passagem entre mundos,

caracterizado pela cor verde, atmosfera com elementos brancos flutuantes, como se fosse uma espécie de gel, e plantas gigantes formando raízes que aparentam ser casulos.

A menina chega a uma lanchonete para obter comida. Nesse meio tempo, Joyce Byers, mãe de Will, se desespera com o desaparecimento do filho e começa a busca incessante pela criança, acionando a polícia. Mike, Dustin e Lucas são chamados pelo delegado Jim Hopper a depor para dar informações sobre Will: eles contam que Will foi pela Floresta das Trevas, segundo eles, nome extraído do livro *O Hobbit* (TOLKIEN, 1937), uma "junção de Cornwallis e Kerley". A polícia começa a busca por Will.

A menina passa a ser chamada de "Onze" ("Eleven"), pois é o número que apresenta tatuado no braço esquerdo. É na lanchonete que o público sabe que Onze tem poderes paranormais. O dono da lanchonete alertou as autoridades sobre a presença da menina. À noite, recebe a visita de uma mulher que se apresenta como assistente social. No entanto, assim que entra, ela mata o homem com dois tiros à queima roupa; Onze vê tudo e tenta fugir, mas é cercada pelos homens do Departamento de Energia. Para escapar, usa novamente seus poderes telecinéticos. Por fim, ela é encontrada pelos três meninos que estão, em meio a uma tempestade, à procura do amigo desaparecido. As crianças acolhem Onze, escondendo-a no porão da casa de Mike.

Joyce tem certeza de que o filho está vivo, por isso, ela diz sentir a presença dele, vivo e perto dela. Ainda no episódio piloto, ocorre o primeiro contato de Will através do telefone amarelo da casa, o que se repete no segundo episódio. Quando a linha cai, as luzes da casa começam a piscar, e tem início o contato de Will através das luzes, do som e das paredes da casa, revelando o estranho universo paralelo para onde Will foi transportado. Para continuar se conectando com o filho, Joyce monta um jogo de luzes natalinas estendidas por sua casa e, como num jogo de tabuleiro, pinta o abecedário na parede, para que Will se comunique selecionando as letras por meio das luzes. Ela sabe que Will está com algum ser sinistro e desconhecido, mas muito próximo dela, numa dimensão paralela dentro das paredes. O que ela deseja é encontrar um portal para retirá-lo de lá.



Figura 4. Divulgação. *Stranger-Things-Wall*.

MUNDOS PARALELOS: A INTERSECÇÃO DO FANTÁSTICO EM OS LOBOS DENTRO DAS PAREDES E STRANGER THINGS

Tzvetan Todorov, em *Introdução à Literatura Fantástica* (2010), traz à luz a discussão do conceito de fantástico em suas diversas aproximações, definindo pressupostos essenciais:

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. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra (...). Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação "poética" (TODOROV, 2010, pp. 38-39).

Na narrativa fantástica, consagra-se a supressão de qualquer tentativa de compreensão racional da realidade, esvaecendo a percepção do "eu" com relação ao outro, das relações entre causa/consequência, estabelecendo-se uma quebra do que se entende por realidade: o outro não mais se encontra no mundo regido

pelas leis naturais, ele cruzou as fronteiras do sobrenatural emergindo a figura da imortalidade.

O medo gera incerteza e a inquietação, produzindo uma instabilidade na realidade vivida. Não se trata de terror, mas de uma sensação compartilhada entre personagens e receptor, a sensação de algo sinistro, suspeito e inquietante e inexplicável racionalmente.

A respeito da narrativa fantástica, David Roas, em seu livro *Ameaça do fantástico* (2014), sustenta:

(...) a literatura fantástica é o único gênero literário que não pode funcionar sem a presença do sobrenatural. E o sobrenatural é aquilo que transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, de acordo com essas mesmas leis. Assim, para que a história narrada seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornará sua estabilidade. (...) A narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural, mas não como evasão, e sim, muito pelo contrário, para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real (ROAS, 2014, p. 31).

Ao ler *Os lobos dentro das paredes*, de Neil Gaiman, ou ao assistir à série *Stranger Things*, o receptor aproxima-se do fantástico por excelência. Em ambas as narrativas, o espaço proposto para o acontecimento dos fatos fantásticos é a casa dos personagens principais, espaço este cuja carga emocional transporta consigo o paradigma da afetividade, segurança, conforto, descanso, crescimento. Na casa de Mike, Onze permanece refugiada no porão: "A casa significa o ser interior [...]; seus andares, seu porão e sótão simbolizam os diversos estados da alma. O porão corresponde ao inconsciente [...]" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 197). Para Bachelard, "a casa é nosso cantinho do mundo. É — já se disse com frequência — nosso primeiro universo. É realmente um cosmos" (1993, p. 34 - tradução nossa).

Assim como Onze refugia-se no porão de uma casa de uma família comum, tradicional da década de 1980, Will também busca refúgio do ser sinistro em sua própria casa, mas numa outra dimensão.

Em *Os lobos dentro das paredes*, os lobos invadem a casa e a tomam como se fosse seu próprio lar; eles parecem buscar naquela casa a mesma vida cotidiana de uma família. Lucy quer retornar ao lar e não aceita aquela invasão; no entanto, não questiona o motivo pelo qual se dá a ocupação. Não se trata de algo sobrenatural, mas de algo estranho, inexplicável, assim como a atitude da família frente ao problema. Não há contestação ou uma tentativa de reação imediata por parte da família. O medo e o terror provocado pelos lobos se impõem sobre a razão.

Em *Stranger Things*, os ruídos nas paredes significam que há uma esperança de vida. Joyce tenta entender o que está acontecendo porque sabe que o inexplicável precisa ser encarado como verdade, sendo essa a única opção que ela encontra para recuperar o filho. Embora a série tenha um viés de ficção científica, a proposta é gerar medo e terror do desconhecido e das forças que estão além da realidade palpável. A telecinésia está no rol das atividades estudadas pela parapsicologia e ocultismo, sendo considerada pela ciência como fraude ou uma pseudociência.

Nas duas narrativas estudadas, a casa desempenha papel fundamental, exemplo do conto "A casa tomada" (1951), de Julio Cortázar. O enredo revela dois personagens, o narrador e sua irmã, que residem numa casa comum e cotidiana, no entanto, a mesma está tomada. O grande mistério nunca é desvendado: o leitor não sabe em momento algum o que de fato está ocorrendo, o que tomou a casa. Os moradores são prisioneiros de seu próprio refúgio, vivenciando uma realidade imóvel, constante, radicalmente estática. A casa guarda as memórias e as experiências do passado, porém, elas vão ficando para trás, nos cômodos tomados. Os dois vivem isolados dentro do espaço que ainda não fora tomado. Assim como em *Os lobos dentro das paredes* a família passa a viver no jardim porque a casa fora tomada pelos lobos, no conto de Cortázar encontramos a casa tomada, mas a ação é metafórica: nunca se materializa e, por isso, toma uma forma livre, conceitual, abstrata, corporificando os medos, o sobrenatural, os assombros e qualquer tipo de aflição a que a psique possa se submeter. Os personagens de Cortázar submetem-se, rendem-se ao pavor do desconhecido e vivem no esquecimento: "Estávamos bem, e pouco a pouco, começávamos a não pensar. Pode-se viver sem pensar"

(CORTÁZAR, 1986, p. 16). A atitude dos pais de Lucy é próxima à dos habitantes da casa tomada: "teremos de viver neste lado".

Lucy não desiste de reagir à ocupação da casa. Por sua vez, em *Stranger Things*, Joyce deseja entrar nos obscuros espaços ocupados da casa, não importa o que esteja lá, seu filho precisa ser resgatado. Para não ser apanhado pelo sinistro devorador, Will esconde-se na dimensão paralela de sua casa e busca ajuda da mãe. Como os lobos que se esgueiram pelas paredes, Will tenta se comunicar com a mãe, mas foge cada vez que o monstro se aproxima, e tenta abrir outra fenda, outro portal que liga o mundo real ao mundo paralelo. As paredes da casa de Joyce foram invadidas, como as de Lucy, como as da casa tomada.

A imagem da casa assustadora está presente em diversas narrativas no âmbito do fantástico. Exemplo disso são os contos *Gato preto* e *O coração delator*, de Edgar Allan Poe (2014), os quais se constituem narrativas policiais, mas guardam laços no âmbito do estranho. Nesses contos, os assassinos revelam-se através dos mortos sepultados dentro de suas casas: o gato na parede e o velho no assoalho. O próprio Neil Gaiman também já realizou outra incursão pela dimensão paralela encontrada dentro da casa no livro *Coraline* (2014). Na trama, Coraline vive com a família numa casa isolada, quando descobre uma abertura secreta que a leva a uma dimensão paralela, a uma casa igual à sua, mas com a "Outra mãe" e o "Outro pai", que possuem o mesmo rosto, mas com botões no lugar dos olhos. Inicialmente, Coraline encanta-se com a outra dimensão, que parece mais divertida. Contudo, logo descobre que o mundo paralelo era uma grande armadilha.

O que encontramos em comum nos enredos de *Os lobos dentro das paredes* e em *Stranger Things* é a presença do fantástico, a partir da narrativa de acontecimentos que estão acima da compreensão do receptor e, inclusive, dos personagens. Trata-se do que Roas chama de

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. Podemos dizer então que a conotação substitui a denotação (ROAS, p. 57).

Os lobos dentro das paredes e a série *Stranger Things* propõem o que Rosalba Campra (2016, p. 198) chama de "isotopia da transgressão": o leitor/receptor adota uma postura de refletir sobre as certezas que seu próprio cotidiano apresenta; numa forma de autodesafio, pretende interpretar o mundo por um outro viés, através da ruptura.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *La poética del Espacio*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1993.

CAMPRA, Rosalba. *Territórios da Ficção Fantástica*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, Allan. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

CORTÁZAR, Julio. "A casa tomada". In: CORTÁZAR, Julio. *Bestiário*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

DUFFER BROTHERS. Montauk. Stranger Things Pilot Script. Disponível em: <http://www.la-screenwriter.com/2016/08/09/stranger-things-pilot-script/>. Acesso em: 03 fev. 2017.

GAIMAN, Neil. *Coraline*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GAIMAN, Neil; MCKEAN, Dave. *Os lobos dentro das paredes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. 12ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico*. Aproximações teóricas. São Paulo: Unesp, 2014.

STRANGER THINGS (2016). Netflix. Disponível em: <https://www.netflix.com/title/80057281>. Acesso em: 03 fev. 2017.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

TOLKIEN, John Ronald Reuel, *O Hobbit*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

O REALISMO MARAVILHOSO EM *O SUMIÇO DA SANTA: UMA HISTÓRIA DE FEITIÇARIA*, DE JORGE AMADO

THE WONDERFUL REALISM IN *O SUMIÇO DA SANTA: UMA HISTÓRIA DE FEITIÇARIA*, BY JORGE AMADO

EL REALISMO MARAVILLOSO EN *O SUMIÇO DA SANTA: UMA HISTÓRIA DE FEITIÇARIA*, DE JORGE AMADO

Valdirene Rosa da Silva Melo¹
Saulo Cunha de Serpa Brandão²

¹ Mestre em Letras pela Universidade Federal do Piauí. Área de concentração: Estudos Literários. E-mail: melovaldirene@hotmail.com

² Doutor em Letras, UFPE. Professor de Literatura – UFPI. E-mail: saulo@ufpi.edu.br

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo tecer conjecturas sobre o realismo maravilhoso presente na obra *O Sumiço da Santa: uma história de feitiçaria*, do escritor baiano Jorge Amado. Considerando-se que na citada obra é possível perceber a recorrência de elementos sobrenaturalizados povoando o ambiente narrativo de maneira natural e amalgamados com a realidade, será proposta, para esta análise, uma leitura crítico-interpretativa do Realismo Maravilhoso como um elemento de transgressão que ganha espaço dentro da narrativa. Tal norteamiento permitirá dar à obra um olhar literário contestador e inovador, capaz de contrapor um modelo cultural moldado em padrões europeus à simplicidade da cultura local repleta de misticismo e credences populares.

ABSTRACT: The present article aims to make conjectures about the presence of some characteristics of Marvelous Realism in the work *O Sumiço da Santa: uma história de feitiçaria*, of the writer Jorge Amado, from Bahia. Considering that in that work it's possible to notice the recurrence of supernaturalized elements populating the narrative in a natural way and amalgamated with reality, it will be proposed to this analysis a critical-interpretive reading of Marvelous Realism as a transgression element that gains space within the narrative, and which will give the work an oppositional and innovative literary view, able to oppose a shaped cultural model on European standards to the simplicity of the local culture full of mysticism and popular beliefs.

RESUMEN: Este artículo tiene como objetivo hacer conjeturas sobre lo realismo maravilloso presente en la obra *O Sumiço da santa: uma história de feitiçaria*, del escritor Jorge Amado. Teniendo en cuenta que es posible notar en la obra citada la repetición de elementos sobrenaturalizados que pueblan el entorno narrativo de forma natural y que están amalgamados a la realidad, se propone, para este análisis, una lectura crítico-interpretativa de lo realismo maravilloso como un elemento de transgresión que gana terreno dentro de la narrativa. Tal dirección darán a la obra un aspecto literario de contestación e innovación, capaz de contraponer un modelo cultural moldeado en las normas europeas a la simplicidad de la cultura local llena de misticismos y creencias populares.

PALAVRAS-CHAVE: Realismo Maravilhoso; Jorge Amado; Transgressão.

KEYWORDS: Marvelous Realism; Jorge Amado; Transgression.

PALABRAS CLAVE: Realismo Maravilloso; Jorge Amado; Transgresión.

INTRODUÇÃO

Jorge Amado é um escritor consagrado internacionalmente. Prova disso são seus inúmeros livros traduzidos para vários idiomas. Embora considerado autor modernista da segunda fase, é possível perceber, em sua vasta ficção, outras nuances dentro de sua orientação literária. Assim, propomos para a obra *O Sumiço da Santa: uma história de feitiçaria*, publicada originalmente em 1988, delinear algumas características do Realismo Maravilhoso na obra, vislumbrando outras perspectivas de classificação literária que ultrapassem o bordão de romance regionalista.

A narrativa elaborada por Jorge Amado, na citada obra, compõe-se de várias histórias que se entrelaçam com maestria, como um quebra-cabeças em que se vai juntando as peças até o desenlace final, deixando intrigado o leitor diante das tramas que se desenvolvem paralelamente e, ao mesmo tempo, se entrecruzam com perfeição. O autor nos brinda com um romance permeado de humor leve, envolvente, de uma Bahia híbrida, rica em sincretismo cultural e religioso, onde é possível vislumbrar um Brasil mestiço, de várias facetas e contradições, em que a realidade se mescla à fantasia de maneira lúdica, sem grandes assombros nessa convivência com o sobrenatural.

A trama se inicia com o desembarque da imagem de santa Bárbara, proveniente da pequena cidade de Santo Amaro e velada durante seu trajeto por um padre, uma freira e mais um casal: Mestre Manuel e Maria Clara, no cais da cidade de Salvador, ou como denomina Amado (1999, p. 7), da “Cidade do Salvador da Bahia de Todos os Santos”. A efígie da santa serviria para abrilhantar uma exposição no Museu de Arte Sacra promovida pelo frade, de origem alemã, dom Maximiliano von Gruden, que recentemente havia desenvolvido um estudo rigoroso e pormenorizado sobre a origem da

escultura, e que, segundo suas fontes de pesquisa, seria de autoria do artista Aleijadinho.

A imagem saíra da cidade de Santo Amaro sob os protestos do pároco da cidade, que temia pelo destino da santa, que poderia, diante do seu inestimável valor histórico, ser desviada ou roubada e em seu lugar ser devolvida uma réplica. Daí já começa toda uma série de intrigas, pois a imagem não chega ao seu destino – o museu, sendo declarada pelas autoridades da cidade de Salvador como desaparecida misteriosamente, mas sem grandes alardes para o público do vernissage, que não se inteira dos fatos.

Os acontecimentos que são narrados a partir do desaparecimento da imagem da santa se dão em um intervalo de 48 horas, embora o autor descreva tramas paralelas que se dão em períodos distintos do relacionado ao sumiço da efigie. O estilo irreverente e jocoso do autor vai contagiando-nos em seus relatos quando nos deparamos com a imagem da santa católica transfigurada em uma entidade do candomblé, Yansã (também conhecida como Iansã ou Oyá). É como se o autor houvesse decidido brincar com a irreverência, desde a linguagem despudorada, dada a presença de um vocabulário repleto de termos considerados chulos ou grosseiros para aqueles mais pudicos, à própria trama, em que uma santa católica se transfigura em uma divindade do candomblé. Fazendo parte ainda dessa irreverência, há ainda a convivência de personagens fictícios com personalidades reais da cultura baiana, dando mais vivacidade aos acontecimentos da trama.

É bastante curioso e intrigante imaginar as cenas descritas no enredo sobre a transmutação da santa: seu corpo feminino, sua sensualidade afluída, sua dança rítmica nas rodas de festas de candomblé junto a mães e pais de santo, sua desenvoltura na “missão” que viera cumprir na Bahia de Todos os Santos, de orixás e babalorixás. O eixo narrativo transcorre em duas realidades paralelas: daqueles que convivem naturalmente com a aparição da Yansã, senhora dos ventos e da tempestade, e daqueles que diante dos relatos da transmutação da santa em orixá não demonstram mais que incredulidade e irritação do que chamam de delírio ou ensandecimento, ou uma grande mentira para encobrir uma quadrilha especializada em roubos de santos e objetos de arte sacra. É nessa trama com tons cômicos que

Amado desenvolve várias intrigas paralelas, sendo a principal delas a história das personagens Adalgisa, fervorosa católica, descendente de pai espanhol, e sua sobrinha e filha de criação Manela, que fugindo às rédeas da tia, passa a ser uma praticante dos ofícios de candomblé, causando a fúria da tia tutora e uma série de ações para impedir que a sobrinha prossiga nos ensinamentos do candomblé.

O *Sumiço da Santa* é um romance cuja primeira leitura poderá provocar no leitor um estado de fascínio e insaciedade, podendo o mesmo, ao término de suas páginas, ver-se tomado de uma voluntariosa vontade de reiniciá-las. E uma vez afeito às muitas descobertas da trama, redescobri-la outra vez, deixando-se seduzir pelo encantamento da dissolução entre o real e a fantasia, que não deixa de abordar, apesar do tom cômico da narrativa, complexas problemáticas, tais como a memória recente de uma ditadura militar, o racismo, a intolerância e o roubo de objetos de arte sacra.

NAS ASAS DO ENCANTAMENTO DO REALISMO MARAVILHOSO

“Nas terras da Bahia, santos e encantados abusam dos milagres e da feitiçaria, e etnólogos marxistas não se espantam ao ver imagem de altar católico virar mulata faceira na hora do entardecer.” (AMADO, p. 36).

Narrativas que evocam manifestações sobrenaturais transcendendo os limites entre o real e o imaginário exercem grande atração nos leitores e são comuns na tradição literária há bastante tempo. Aparições de gênios, vampiros, demônios, fantasmas, ou outras manifestações sobrenaturais inexplicáveis ou não dentro da narrativa fazem parte de uma vasta variedade de literatura que comumente tem recebido o nome de literatura fantástica ou gênero fantástico, termo vago e motivo ainda de vários embates. Selma Calasans Rodrigues (1988, p. 9) explica que “o termo *fantástico* (do latim *phantasticu*, por sua vez do grego *phantastikós*, os dois oriundos de *phantasia*) refere-se ao que é criado pela imaginação, o que não existe na realidade, o imaginário, o fabuloso”.

Para a temática do sobrenatural Tzvetan Todorov (2004) estabeleceu três categorias vizinhas, por ele consideradas como gêneros, cujas fronteiras são tênues e as definições ainda carecem de mais precisão: o Fantástico, o Estranho e o Maravilhoso. Para as narrativas fantásticas, Todorov (p. 31) discorre que “Há um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas de tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os dois tipos criou o efeito fantástico.” Assim, a condição primordial para o fantástico existir, segundo Todorov, é que haja hesitação (a qual pode ser experienciada pelo leitor, ou pela personagem) se aqueles acontecimentos sobrenaturais de fato existiram ou se são frutos de uma alucinação, sonho ou loucura. Outra condição ressaltada por Todorov para o fantástico existir é que a leitura das manifestações sobrenaturais fuja da interpretação poética ou alegórica.

Para Irleamar Chiampi, a narrativa fantástica “contenta-se em fabricar hipóteses falsas (o seu ‘possível’ é improvável), em desenhar a arbitrariedade da razão, em sacudir as convenções culturais, mas sem oferecer ao leitor, nada além da incerteza.” (CHIAMPI, 1980, p. 56). As possibilidades do possível são falseadas no Fantástico, ou seja, as possíveis explicações para os fatos ocorridos encontram-se sempre diante de questionamentos que criam uma situação de ambiguidade e põem em dúvida as explicações já fornecidas.

Quanto aos gêneros estranho e maravilhoso, Todorov esclarece que ao ver-se diante da hesitação dos fatos, o leitor ou a personagem pode tomar dois caminhos distintos, saindo do Fantástico:

Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (TODOROV, 2004, p. 48).

No relato estranho, os acontecimentos sobrenaturais, a alteração da ordem por um acontecimento misterioso e extraordinário, tem em seu final uma explicação racional que permite solucionar o mistério. Um exemplo dessa narrativa poderia ser o romance policial, que, após solucionado o enigma, o que antes parecia ser um fato sobrenatural,

encontra todas as explicações racionais possíveis dentro das leis da natureza, demonstrando que não houve alteração da mesma.

No relato maravilhoso, o leitor ou a personagem faz um pacto de aceitação com o sobrenatural, considerando os fatos narrados como naturais, nesse caso não há dúvida, estranheza ou medo. Os contos de fada são um exemplo do relato maravilhoso. Reforçando essa afirmativa, assinala Selma Calasans Rodrigues (1988, p. 56):

[...] o maravilhoso é um mundo do faz-de-conta: “Era uma vez”, eis-nos mergulhados em um mundo irreal. É a ficção mais radical. Fazendo uso de uma terminologia mais literária, pode-se dizer que, no conto de fadas, temos transposto para artifício ficcional um sistema animista de crenças, ou seja, as coisas têm alma, as plantas falam, bichos como coelhos participam da vida de uma menina ou unicórnios fazem acordos.²

O cubano Alejo Carpentier, em seu prefácio de *El reino de este mundo*, admite uma nova proposição de maravilhoso, alcunhada por ele de realismo maravilhoso, para designar a nova tendência da ficção hispano-americana que começou a florescer a partir das primeiras décadas do século XX:

O maravilhoso começa a sê-lo, de maneira inequívoca, quando surge de uma inesperada alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de um destaque incomum ou singularmente favorecedor das inadvertidas riquezas da realidade, ou de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com particular intensidade, em virtude de uma exaltação do espírito, que o conduz até um tipo de ‘estado limite’. (CARPENTIER, 1985, p. 7).

Esse realismo maravilhoso sugerido por Carpentier surgiu inspirado em uma visita do escritor ao Haiti, em 1943. As experiências vivenciadas por Carpentier no Haiti fizeram-no acreditar que o Realismo Maravilhoso é uma especificidade própria da América Latina, cuja atmosfera cheia de misticismo é fruto de hibridismos culturais, mestiçagens, crenças no sobrenatural, e de uma realidade que convive com fatos insólitos e

² Cf. *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll.

seres divinizados naturalmente no seu cotidiano. Entretanto, essa acepção é discordada por Chiampi, que não vê o Realismo Maravilhoso como exclusivo e circunscrito à realidade da América Latina, segundo a mesma o Real Maravilhoso “não é uma modalidade discursiva exclusiva da literatura hispano-americana e nem todos os relatos desta literatura tomam a América como referente”. (CHIAMPI, p. 95). Quanto à junção do real com o irreal, é bastante esclarecedora a explicação que Selma Calasans Rodrigues (p. 59) tem para a expressão Realismo Maravilhoso:

O sintagma “realismo maravilhoso”, aparentemente paradoxal (porque realismo pressupõe uma relação de verossimilhança com o referente *maravilhoso*, de inverossimilhança), define o tipo de narrativa que encontramos em García Márquez, em Juan Rulfo e em Carpentier, por exemplo. São narrativas que não excluem os *realia* (real, no baixo-latim): entretanto, os *mirabilia* (maravilha) ali se instauram sem solução de continuidade e sem criar tensão ou questionamento (como no fantástico).

Para Chiampi (1980), o encantamento produzido no leitor na narrativa real maravilhosa não substitui a realidade e tampouco produz medo. O irreal passa a ser visto como uma extensão do real, que não precisa ser decifrado, pois integra-se à realidade. Não se verifica a incerteza dos eventos insólitos e a busca de explicações racionais.

O insólito, em ótica racional, deixa de ser o “outro lado”, o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é (está) (n) a realidade. Os objetos, seres ou eventos que no fantástico exigem a projeção lúdica de duas probabilidades externas e inatingíveis de explicação, são no realismo maravilhoso destituídos de mistério, não duvidosos quanto ao universo de sentido a que pertencem. Isto é, possuem probabilidade interna, tem causalidade no próprio âmbito da diegese e não apelam, portanto, à atividade de deciframento do leitor (CHIAMPI, p. 59).

Segundo as teorizações de Carpentier a respeito do real maravilhoso encontrado na América Latina, os acontecimentos que se apresentam como prodigiosos e exóticos aos olhos do europeu são, no

romance hispano-americano, frutos de um imaginário integrado aos componentes míticos e culturais que se naturalizam, destituindo-se do caráter de ambiguidade e do efeito de estranhamento e de medo que o relato fantástico provoca no leitor. A religiosidade seria um dos fatores que justificaria a aceitação do sobrenatural, pois como afirma Irlemar Chiampi (p. 63):

No realismo maravilhoso o objetivo de problematizar os códigos sócio-cognitivos do leitor, sem instalar o paradoxo, manifesta-se nas referências frequentes à religiosidade, enquanto modalidade cultural capaz de responder à sua aspiração de verdade supra-racional.

A junção harmônica do sobrenatural com o natural na narrativa realista maravilhosa é capaz de provocar um efeito de encantamento, realçado pela percepção de uma causalidade interna mágica (não conflitiva entre o real e o irreal), capaz de restituir o sentido perdido no fantástico por meio da “fé na transcendência de um estado extranatural, nas leis meta-empíricas.” (CHIAMPI, p. 61). A noção de fé é imprescindível para Carpentier, pois como afirmou em seu prefácio, o Real Maravilhoso é um projeto de fé: “antes de tudo, para sentir o maravilhoso é preciso ter fé.” (CARPENTIER, 1985,p. 7), uma crença inabalável no mítico que o cético não seria capaz de estabelecer.

O REAL MARAVILHOSO EM O SUMIÇO DA SANTA

“[O] maravilhoso começa a sê-lo, de maneira inequívoca, quando surge de uma inesperada alteração da realidade (o milagre)” (CARPENTIER, p. 7).

Em *O sumiço da Santa*, o natural e o sobrenatural têm igual validade. Jorge Amado captou duas vertentes antagônicas da cultura e religiosidade brasileiras e as retratou em seu romance *O sumiço da Santa*, unindo-as e alternando-as nas figuras de santa Bárbara e Yansã. Santa Bárbara é uma mártir cristã mundialmente conhecida e bastante venerada nas igrejas Católica Romana e Ortodoxa como protetora contra relâmpagos e tempestades. No candomblé e Umbanda, Yansã

é cultuada como orixá dos ventos, dos raios e tempestades e é sincretizada à Santa Bárbara. Uma sincretização que ilustrará outro antagonismo: Santa Bárbara sendo representada no catolicismo como uma mulher branca, e Yansã no candomblé como uma mulher negra.

Com base nesse sincretismo religioso que relaciona Santa Bárbara à Yansã/Oyá, Amado brinca com estes elementos e cria uma narrativa em que o sobrenatural e o natural andam juntos, sendo o real maravilhoso o ponto de partida para o escritor transgredir: a santa católica, branca, europeia, perde o seu aspecto solene e se transforma em uma mulata faceira, de formas arredondadas e sensuais:

[...] de repente a imagem começara a crescer, a se transformar, e quando ele se dera conta, eis que virara morena linda, criatura de carne e osso, vestida de baiana. Desembarcara e lá se fora. Jurara pelas chagas de Cristo e pela virgindade de Maria Santíssima (AMADO, 1999, p. 32).

Partindo da percepção dessa realidade de misticismos própria da Bahia, Amado capta essa atmosfera de milagres e encantamentos tão natural ao povo baiano e transmite a sensação de que os milagres já fazem parte do cotidiano local, já não causa espanto que tais fenômenos possam ocorrer. Segundo afirma Chiampi (1980, p. 61) “a questão consiste em apresentar o real, a norma, o ‘verossimil romanescó’, para facultar ao discurso a sua legibilidade como sobrenatural (a recíproca também é verdadeira: as *mirabilia* também são legíveis como *naturalia*)”. Assim, a realidade se sobrenaturaliza e o sobrenatural se naturaliza. Em sua narrativa, Amado legitima o milagre como elemento integrante da realidade baiana.

Os milagres existem, acontecem diante de nós a cada instante, só o orgulho nos impede de vê-los e de reconhecê-los.

O que Edmilson vira no cais senão um milagre? Por que dom Maximiliano questiona a versão de seu auxiliar e não confia em que outro milagre venha a suceder? Os milagres são o pão de cada dia de Deus Todo-Poderoso. Aqui, nesta cidade da Bahia, são tantos os deuses e tamanhos os prodígios, que se perde a conta dos

milagres e já não se atenta neles, comezinhos, corriqueiros. (AMADO, 1999, p. 332).

Carpentier afirma que é necessário um sistema de crenças que torna o sobrenatural verossímil, plausível e Chiampi (1980,p. 61) ressalta que é justamente “a fé na transcendência de um estado extranatural, nas leis meta-empíricas” que restitui o sentido outrora perdido no gênero fantástico. Diferentemente do relato fantástico que causa medo, estranhamento, hesitação e dúvida quanto à veracidade da aparição dos fenômenos sobrenaturais, na narrativa realista maravilhosa, os personagens não duvidam e não se desconcertam diante do sobrenatural, do acontecimento insólito. Em nenhum momento os personagens que assistem à transmutação da imagem duvidam que ela tenha de fato ocorrido, que seja uma alucinação ou efeito de drogas ou um sonho. Na narrativa realista maravilhosa, esses personagens afirmam com segurança que o que vivenciaram foi verdadeiro, não vacilam diante dos fatos, não buscam explicações racionais dentro do irracional e, o mais admirável, não sentem medo ou espanto.

Milagre de Deus ou tramoia do Diabo, ele vira – isso sim que vira: que Santa Luzia me cegue se eu não vi! Afirmava e reafirmava, jurando pela alma da mãe já falecida, jura fatal. O mais inexplicável é que vira e não se admirara. (AMADO,1999, p.32-33) [...]

Giroflá disse para dizer que tais despropósitos sucedem com frequência na Bahia, não causavam espanto, são o nosso dia-a-dia. (AMADO, p. 253).

Outro exemplo ilustrativo está no final da narrativa. A aparição da santa para o frade diretor do Museu de Arte Sacra, dom Maximiliano, como se fosse gente, não lhe causa espanto, pois nas terras da Bahia, o que parece ser um fato extraordinário, acaba recebendo um tom de banalidade milagrosa:

[...] lá estava ela, a santa magnífica, posta no chão, sem peanha, sem andor, igual a uma pessoa viva, a mim e a você. Parecera-lhe impossível, teve de beliscar-se para acreditar no que seus olhos viam, abertos em lágrimas. **Mas já não se espantou, pareceu-lhe normal** que Santa Bárbara, a do Trovão, lhe sorrisse e lhe piscasse o olho,

trazendo-o de volta do degredo para essas terras mais sem jeito da Bahia. Dom Maximiliano postou-se de joelhos, glorificou o Senhor, depois se estendeu aos pés da santa e beijou-lhe a fimbria do manto de trovões. (AMADO, p. 401, grifo nosso)

Por estar o autor lidando com dois sistemas de crenças religiosas (catolicismo e candomblé), Amado brilhantemente faz com que a verossimilhança não perca seu foco dentro da narrativa, dispensando à imagem transmutada um tratamento de santa, quando se refere a personagens que professam a fé católica (como é o caso de irmã Eunice e Dom Maximiliano) e de orixá Yansã, quando descreve passagens onde predominam personagens que têm suas crenças e práticas no candomblé. Os diálogos transcritos, a seguir, retratam bem essa afirmativa. O sobrenatural existe, mas está perfeitamente integrado a um sistema de crenças em particular que não desfavorece a verossimilhança. O vocabulário e o tratamento utilizados pelos personagens estão condizentes com o sistema de fé professados por eles:

Ao dar com Santa Bárbara do lado de fora, postada no passeio, irmã Eunice sorriu, retirou o rosto do postigo, puxou o ferrolho, abriu a pequena porta embutida no portão. A Santa retribuiu-lhe o sorriso:

— Boa noite, Eunice. Que a paz do Senhor seja contigo.

— A bênção, Santa Bárbara. Vosmecê por aqui? Veio passar a noite? Entre, a casa é sua.

Santa Bárbara pôs-lhe a bênção e, em seguida, estendeu-lhe o papel oficial com carimbo, data, assinatura, os requisitos burocráticos. (AMADO, 1999, p. 303).

Assim, temos na narrativa uma dualidade não conflitante: ora Santa Bárbara dando a bênção a uma freira, ora a Yansã sendo saudada (“Eparrei Oyá!”) pelos seus “filhos” e “filhas” praticantes das crenças Yorubá, como nos trechos a seguir:

Num meneio de ancas, Santa Bárbara, a do Trovão, passou entre mestre Manuel e Maria Clara e para eles sorriu, sorriso afetuoso e cúmplice. A ebômin colocou as mãos abertas diante do peito no gesto ritual e disse: “EparreiOyá!”. (AMADO, p.11).

[...]

Na Barra da manhã daquela quinta-feira Oyá foi vista em ruas e becos, no centro e nas aforas da cidade da Bahia indo de axé em axé, em visitação. Se, devido aos chifres de búfalo e ao cuspo de fogo, alguém a reconheceu, não revelou espanto, não fez escândalo, não se atirou a seus pés nem lhe proclamou o nome. Saudou-a com discrição, num sussurro da boca para dentro, somente ela e mais ninguém poderia percebê-lo: Eparrei! (AMADO, p. 148)

Percebe-se, na narrativa, que para os personagens praticantes de candomblé o fato de um orixá se “apossar” de um corpo de um devoto é um ato perfeitamente natural e condizente às suas crenças, sendo até mesmo esperado. Da mesma forma, não causa estranheza que na narrativa o futuro seja previsto em jogos de búzios ou que Manela entre em transe e assuma a personalidade de um orixá africano, dance e cante como se estivesse enfeitada, pois faz parte de um sistema de crenças já estabelecido e partilhado por uma comunidade. Assim, o insólito passa a ter uma essência de naturalidade:

Manela mal teve tempo de sorrir ao namorado, reconhecer tio Danilo, vislumbrar tia Gildete. Quanto quis chamá-los, avançar ao encontro de sua gente, já não lhe pertencia a boca e os pés, Yansã a invadiu e cavalgou.

Saiu dançando no passeio do convento, desceu para o largo, lá se foi. Mestre Pastinha não podia ver mas podia adivinhar, ergueu as mãos, curvou a cabeça como ordena a obrigação, salvou o orixá:

— Eparrei, Oyá! (AMADO, p. 308).

Outro fator brilhantemente trabalhado por Amado é que a transmutação da imagem em Santa Bárbara ou Yansã é um fato insólito, porém natural e possível somente àqueles que dentro da narrativa são receptivos à crença nos milagres. Para estes, a metamorfose não causa espanto, susto ou medo. Assim, dentro das crenças dos devotos de candomblé, a aparição de Yansã ou sua incorporação no corpo da personagem Manela, e, posteriormente, Adalgisa, é um fato que não causa espanto ou estranheza. Entretanto, para um outro segmento de personagens dentro da narrativa, a metamorfose da santa não passa de uma insanidade ou uma mentira utilizada para acobertar uma quadrilha especializada em roubos de imagens sacras valiosas:

O competente policial anunciou-lhe ter vindo para ouvi-la em segredo de justiça: queria saber quem tinha roubado a imagem.

Roubo? Quem falou em roubo? A santa saíra andando pelos próprios pés, até lhe dera adeus. O comissário desistiu: bronca, não diz coisa com coisa, os acontecimentos estão cheios de velhas caducas. Inquérito mais sem pé nem cabeça, inconsequente. (AMADO, p. 303)

O fato de o autor captar duas percepções antagônicas para a mesma situação, dentro de uma narrativa realista-maravilhosa, não diminui o seu efeito de encantamento no leitor, e até serve para explicar que a incredulidade no milagre ocorre em consequência de excesso de saber e amor-próprio, que tiram a pureza da crença, conforme trecho abaixo:

Anjo torto do Senhor, Edmilson não deixou que o saber o limitasse, fizesse dele um sectário, um enfatuado, um presumido, grávido de amor-próprio, a ponto de levá-lo a perder a crença nos milagres. Não deixe que o saber o limite, seque sua imaginação, reduza sua fantasia, meu filho, meu irmão, meu mestre, dom Maximiliano: maiores que a ciência que dominamos são a graça de Deus e a poesia. (AMADO, p. 332).

Reiteradas vezes o narrador tenta envolver o leitor no intuito de convencê-lo de que milagres e feitiçarias são de fatos comuns no

cotidiano do povo baiano e seriam uma extensão da própria realidade do povo:

[...]dom Maximiliano, estupefato e perdido, clamara aos céus, maldizendo da hora em que Deus o trouxera às terras da Bahia, para nelas viver e trabalhar.

Apostrofara contra a nação onde tudo se mistura e se confunde, onde ninguém distingue os limites entre a realidade e o sonho, onde o povo abusa dos milagres e da feitiçaria. (AMADO, p. 329)

A série de eventos sobrenaturais decorrentes do fato de uma santa ser transmutada em Yansã, a maior parte da narrativa, de um orixá que dança nas rodas de candomblé, nos leva a propor para esta análise a sugestão de que o Real Maravilhoso, presente em *O sumiço da Santa*, contenha um aspecto transgressor dentro da narrativa. Isso serviria ao propósito de reafirmar a mestiçagem cultural como legítima, valorando positivamente a “mestiçagem como signo da cultura americana”. (CHIAMPI,1980, p. 123).

E que transgressão seria maior do que a transmutação da imagem de uma santa católica (Santa Bárbara) em uma entidade Yorubá, que dança os ritos de candomblé? Nessa metamorfose, a santa escurece sua cor, deixa de ser branca para ser mulata, distancia-se do padrão europeizado e aproxima-se da cor mestiça de uma população cujas raízes afrodescendentes são bastante marcantes. A Santa Bárbara, mártir católica, que morreu virgem, dá lugar a um orixá africano (Oyá/Yansã) com uma carga de sensualidade muito forte:

Então Oyá ergueu-se inteira, volteou o corpo, seios e bunda, dava gosto vê-la e desejá-la, mas o grito de guerra impôs silêncio. (AMADO,1999, p. 26)

[...]

Os olhos habituados a enxergar na escuridão, necessidade do ofício, o inatendido visitante vislumbrou o vulto de uma negra nua adormecida sobre o banco de madeira. Pé ante pé acercou-se: escultural! Pareceu uma deusa, mas não reconheceu Oyá Yansã - como havia de imaginar? Ao ritmo da respiração, as tetas incautas estremeciam e a bunda soberana sobrava dos limites

assaz largos do leito improvisado, bunda para ensandecer qualquer mortal: Quarta-Série ensandeceu, nunca vira tal munificência. (AMADO, p. 104)

O Realismo Maravilhoso de Amado confronta de um lado os valores eurocentristas cristãos representados pela imagem da santa católica, pelo padre espanhol José Antonio Hernandez e por Adalgisa, que nega suas raízes afro para valorar apenas sua ascendência espanhola. De outro lado, temos o orixá Yansã, a mestiçagem cultural e religiosa do povo baiano, a cor morena, a sensualidade, e os rituais religiosos, herança dos escravos africanos. Dessa forma, é possível vislumbrar, no Realismo Maravilhoso de Amado, um aspecto transgressor, que começa a partir da menção, já na primeira página da narrativa, de que a escultura de santa Bárbara apresenta um diferencial na sua representação, sempre referida no texto como a Santa Bárbara, a do Trovão, distanciando-a do padrão de representação europeia.

Basta levar em conta o fato de ser a única imagem de Santa Bárbara a representar a santa empunhando um feixe de raios em vez da palma costumeira. Santa Bárbara, a do Trovão, valor impossível de calcular-se em dinheiro: os museus da Europa ou dos Estados Unidos pagariam, sem discutir, qualquer quantia em dólares para tê-la em seu acervo. (AMADO, 1999, p.84)

A narrativa, embora apresentando acontecimentos insólitos integrados à realidade em um tom cômico e bem-humorado, instalando um sentido de verossímil ao inverossímil, não deixa de inquietar o leitor e gerar reflexões profundas sobre o racismo, a tortura, a intolerância e o desrespeito em suas diversas manifestações, dentre outras temáticas já mencionadas.

Ao longo da narrativa, o confronto entre os valores eurocentristas cristãos e as manifestações religioso-culturais de raízes africanas em nossa cultura, abre a possibilidade de se pensar em um Realismo Maravilhoso que se tece com um componente de transgressão, ao desestabilizar os cânones estabelecidos pela cultura e religião do colonizador branco europeu e trazer à tona uma mestiçagem que aflora, não só na realidade da Bahia, como em toda nação brasileira e América Latina. Objeto de vários estudos realizados por intelectuais que buscam uma identidade própria para a América Latina, a mestiçagem

tem sido apontada como “o verdadeiro critério para postular uma diferença latino-americana, com relação aos modelos europeu e norte-americano” (CHIAMPI, 1980, p.124).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de Jorge Amado segue sendo fonte de estudos intrigantes que permitem que sua produção literária possa ser analisada sob diversos ângulos. Utilizando-se de um estilo irreverente e cômico, Amado produziu, em 1988, mais uma obra prima em sua vasta ficção: *O Sumiço da Santa: uma história de feitiçaria*, que entrelaça em seu enredo o real com o sobrenatural, ao contar a história de uma imagem de santa que desaparece misteriosamente pouco antes de uma exposição de arte sacra. Os eventos sobrenaturais que se sucedem na narrativa dão à citada obra de Amado a possibilidade de uma leitura dentro do Realismo Maravilhoso.

O insólito dentro da referida obra, ou seja, a transmutação da imagem de uma santa católica em um orixá (Yansã), sua visitação a terreiros de candomblé e sua incorporação em algumas pessoas do enredo são aceitas sem espanto, com total naturalidade por um grupo de personagens, cuja fé e misticismo criam um ambiente propício à crença nos milagres, pois partilham de um “imaginário comunitário que nunca deixou de criar suas próprias explicações do mundo”. (RODRIGUES, 1988, p. 32). O sobrenatural incorpora-se à realidade ao ser contextualizado dentro de um sistema de crenças religiosas de origem africana que se reportam ao candomblé, religião afro que está profundamente arraigada à cultura e religiosidade baiana (de uma forma mais especial) e traz à narrativa um encantamento aplicável a uma realidade própria da América Latina mestiça. Os acontecimentos que, a princípio, parecem insólitos naturalizam-se no texto, legitimando o sobrenatural como parte integrante de uma *realia*.

Ao contar a história do desaparecimento da imagem de Santa Bárbara, “ado Trovão”, como assinala reiteradas vezes o narrador, Amado mescla em seu enredo a cultura mestiça do povo brasileiro, mais especificamente do povo baiano e suas origens afro, com os

valores eurocentristas cristãos, confrontando-os de uma forma bem humorada na dualidade de Santa Bárbara/Yansã, e nas histórias de vários personagens, como Adalgisa, descendente de pai espanhol, mas cujas raízes africanas, por parte de sua mãe, estão presentes, mas são renegadas, a princípio, pela personagem e que, ao fim da narrativa, será a prova final da aceitação desse misto heterogêneo que é a cultura, a religião e a formação racial brasileira:

Adalgisa domada, jovial, livre de enxaquecas, daquelas dores de cabeça e do padre confessor, virara pelo avesso, e, sem deixar de ser católica, era feroso cavalo de encantado, na roda dos santos. Adalgisa, a da Cangalha (AMADO, 1999, p. 416).

Essa mestiçagem é um fator que, dentro da narrativa, desestabiliza os modelos culturais e religiosos estabelecidos pelos cânones europeus e deixa entrever, no relato maravilhoso de Amado, um componente transgressor que valoriza a cultura mestiça brasileira, não sendo uma unidade homogênea de crenças, mas uma fusão heterogênea de várias raças, cultos e credos em que Santa Bárbara e Yansã não se excluem, mas unem-se, assim como o sobrenatural ao natural na narrativa.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. *O Sumiço da Santa: uma história de feitiçaria*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

CARPENTIER, Alejo. Prefácio. In: *O reino deste mundo*. Record: Rio de Janeiro, 1985.

CARROL, Lewis. *Alice no país das maravilhas*, São Paulo: Nacional, 1979.

CHIAMPI, Irlemar. *O Realismo Maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: ática, 1988.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

O IMAGINÁRIO MEDIEVAL NA LITERATURA E
NO CINEMA: REFLEXÕES ACERCA DAS
OBRAS *O SENHOR DOS ANÉIS* E AS
CRÔNICAS DE NÁRNIA

THE MEDIEVAL IMAGERY IN LITERATURE AND
CINEMA: REFLECTIONS ON THE WORKS: *THE
LORD OF THE RINGS* AND *THE CHRONICLES
OF NARNIA*

EL IMAGINÁRIO MEDIEVAL EN LA LITERATURA
Y EN EL CINE: REFLEXIONES ACERCA DE LAS
OBRAS: *EL SEÑOR DE LOS ANILLOS* Y LAS
CRÓNICAS DE NARNIA

Rodrigo Poreli Moura Bueno ¹

¹ Doutor em Filosofia pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Mestre em História pela Universidade Estadual Paulista (Unesp - Assis). Professor adjunto do curso de História da Universidade Federal do Tocantins (UFT - Porto Nacional).

RESUMO: O tema do imaginário medieval na história e nas artes literária e cinematográfica está fortemente ligado às noções de maravilhoso e de fantasia. Percebemos que nas obras: *O Senhor dos Anéis* (1954) de J.R.R. Tolkien e *As Crônicas de Nárnia* (1950-1956) de C.S. Lewis, a Idade Média não é apenas considerada como pano de fundo para o desenrolar de suas narrativas. Há a tentativa de recriar os pactos sociais medievais, bem como os códigos de honra e valores cavaleirescos de uma época, envoltos em uma atmosfera mágica e fantástica, com elementos mitológicos e sobrenaturais, animais falantes e magia. Com base nessas considerações, procuramos ainda mostrar como as artes literária e fílmica dialogam com as ciências humanas e o modo dessas artes expressarem a cultura e a sociedade de diferentes épocas e lugares.

ABSTRACT: The theme of the medieval imagery in history and literary and cinematic arts is strongly connected to the notions of wonderful and fantasy. We realize that in the works: "The Lord of the Rings" (1954) by J.R.R Tolkien and "The Chronicles of Narnia" (1950-1956) by C.S Lewis, the Middle Ages is not only considered as a backdrop for the unfolding of their narratives. There is an attempt to recreate medieval social pacts, as well as honor codes and virtues of chivalry of a particular epoch, wrapped in a magical and fantastic atmosphere, with mythological and supernatural elements, talking animals and magic. Based on these considerations, we seek to show, further, how the literary and filmic arts dialogue with the humanities and the way these arts express the culture and society of different times and places.

RESUMEN: El tema del imaginario medieval en la historia y en las artes literaria y cinematográfica está fuertemente conectada a los conceptos de lo maravilloso y la fantasía. Nos damos cuenta de que en las obras: "El Señor de los Anillos" (1954) de J.R.R Tolkien y "Las Crónicas de Narnia" (1950-1956) de C.S Lewis, la Edad Media no sólo es considerada como un telón de fondo para el desarrollo de sus narrativas, sino también, es un intento de recrear los pactos sociales medievales, así como los códigos de honor y los valores de caballería de una época particular, envueltos en un ambiente mágico y fantástico con elementos mitológicos y sobrenaturales, animales que hablan y la magia. Basada en estas consideraciones, aún se busca mostrar cómo las artes literaria y fílmica dialogan con las humanidades y la manera de

estas artes expresaren la cultura y la sociedad de diferentes momentos y lugares.

PALAVRAS-CHAVE: Arte narrativa; mito e símbolo; alegoria e fantasia.

KEYWORDS: Narrative art; myth and symbol; allegory and fantasy.

PALABRAS CLAVE: Arte narrativo; mito y símbolo; alegoría y fantasía.

BREVES CONSIDERAÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS

Pode-se dizer que história, literatura e cinema, hoje, habitando espaços comuns, formam uma tríade no campo de estudos das humanidades muito relevante para se compreender processos de pensamentos e concepções de mundo. Tanto literatura como cinema revelam um universo imaginário, atrelado ao mundo cultural e social do autor. A obra construída por esse autor é fruto de suas vivências e das experiências em seu mundo; portanto, pode revelar diversas dinâmicas sociais que estiveram menos visíveis anteriormente no processo histórico.

Assim, para se promover uma investigação acerca das construções socioculturais e de imaginário presentes na literatura e no cinema, devemos procurar compreender suas formações. O estudioso deve-se voltar para o autor e para as concepções e criações depositadas na obra, bem como relacioná-las ao seu contexto social, cultural e histórico. Para alcançar tais objetivos, dispomos de uma diversidade de métodos, que perpassam diferentes teorias e filosofias da história. Aqui iremos traçar o caminho proposto pela história das mentalidades ou do imaginário, agregando contribuições e discussões de outras escolas teóricas na medida em que se fizerem necessárias. Dessa forma, cremos ter condições mais favoráveis de propor uma problemática mais abrangente das obras a serem examinadas.

A produção artística, seja ela qual for, é produto de uma relação social. Partindo desse pressuposto, devemos pensar que tais produtos são manifestações culturais provenientes do processo de individuação do autor constituída socialmente (WILLIAMS, 1979, p. 37). Esse processo pode ser identificado por meio da investigação das relações sociais do

autor, seus círculos de amigos, instituições às quais ele se filia, aproximações de outros agentes sociais e ainda valores e conceitos produzidos e apropriados pelo autor enquanto agente social.

Sobre o modo de utilizar a literatura e o cinema como fonte documental para o pesquisador, deve-se levar em conta e analisar a idealização dos personagens, suas caracterizações e ações, e a construção das tramas que envolvem a narrativa, guiadas pela trama central, como reflexos e escolhas feitas a partir do mundo vivido pelo autor. Parte-se do princípio de que tudo o que é produzido por um ser histórico é fruto de seu mundo, de sua vivência. Assim sendo, as construções do autor estarão sempre se relacionando como mundo exterior à obra literária e cinematográfica. Todas as construções de uma obra são formas, conscientes ou inconscientes, de articular as diversas práticas que perpassam o mundo vivido.

A literatura, da mesma forma que diversas manifestações artísticas, como o cinema, por exemplo, servem de fonte para o historiador e para outros pesquisadores das ciências humanas, na medida em que carrega em si os anseios, as projeções, as tensões e diversos outros elementos do imaginário e da vida social do autor. Para Nicolau Sevcenko (2003, p. 12), a literatura constitui-se na forma mais exposta do discurso, sendo possível perceber nela as visões do que poderia vir a ser uma sociedade outra, na qual o vitorioso seria o perdedor. Ao mesmo tempo que uma obra literária (ou qualquer obra artística) é composta enquanto construção social, na relação do autor com seus familiares, amigos e redes sociais em geral, ela também é fruto das concepções individuais desse mesmo autor, que, por mais que esteja inserido socialmente, é o único aglutinador destas práticas e discursos construídos socialmente na coletividade (WILLIAMS, 1979).

No que se refere ao cinema, pode-se afirmar que a obra cinematográfica deixou de pertencer somente ao campo das evidências e passou a ser vista como uma construção que, como tal, transforma e interpreta aquilo que foi recortado do real, produzindo uma reflexão a respeito do mundo que a cerca. Ao articular ao contexto histórico e social que o produziu, um conjunto de elementos intrínsecos à própria expressão cinematográfica, o filme recria uma possível, porém imaginária visão de alguns aspectos da sociedade. Constitui-se, então, em uma fonte de estudo fundamental para o

pesquisador que pretende examinar as referências de um determinado momento histórico.

Esse entendimento é o ponto de partida que permite compreender um filme como uma construção que, como tal, altera a realidade por meio de uma articulação entre a imagem, a palavra, o som, o movimento e o tempo. Os vários elementos da confecção de um filme, como a montagem, o enquadramento, os movimentos de câmera, a iluminação, a utilização ou não da cor, são fatores estéticos que formam a linguagem cinematográfica, conferindo-lhe um significado específico que transforma e interpreta aquilo que foi recortado do real (KORNIS, 1992, p. 244).

Um ponto fundamental para podermos analisar o processo de criação das obras literária e cinematográfica é perceber que elas envolvem múltiplas temporalidades em sua narrativa e atravessa múltiplas temporalidades em seu contexto vivido. Assim, a função mimética da narrativa exerce-se no campo da ação e de seus valores temporais. Para Paul Ricoeur (2010, p. 87), ao analisar uma narrativa, devemos atentar para o processo pelo qual o produtor escolhe a localidade dos eventos narrados, pois, assim tais experiências alteram seu contexto, principalmente em suas revisões. A partir desta concepção podemos compreender as obras selecionadas em suas diversas temporalidades.

Apesar de o cinema e a literatura aproximarem-se admiravelmente no que concerne às suas habilidades narrativas, nem sempre cinema e narração encontraram-se unidos. Para Schmidt (2009, p. 212), é admissível localizar no filme as basilares estratégias narrativas da literatura, embora seus aspectos sejam um tanto diferentes. Esse autor recomenda como mais adequado o termo “equivalências” para se referir a essas estratégias comuns, que são muito mais complicadas do que simplesmente questões de “adaptação” ou de “tradução”, por exemplo, de um livro em um filme.

Uma das características mais cruciais a considerarmos na semelhança ou na distinção entre a literatura e o cinema tem a ver com o fato de se tratar de dois sistemas de significações distintos, sendo que o primeiro é de natureza verbal e é apreendido conceptualmente, enquanto o segundo apresenta uma natureza heterogênea e é captado sensorialmente, como fenômeno da percepção. Ambos os

sistemas revelam intensa tendência simbólica, sendo o grau imagético e icônico no cinema mais notável e mais decisivo do que na literatura.

Por essa razão, ambas as narrativas, literária e filmica, buscando a sugestão do concreto por meio da palavra, da imagem e do pensamento do imaginário, almejam idêntico objetivo: por meio da sua forma específica, exprimir uma realidade que tem tanto de material como de imaterial, tanto de finito como de ilimitado, contudo, sempre por meio da construção de um mundo imaginário e possível, habitado tanto por presenças humanas, quanto por seres inanimados e fantásticos.

ANÁLISE DO TEMA

Dentro das temáticas abordadas pela literatura e pelo cinema, nota-se uma profusão de narrativas maravilhosas, de fantasia, contos de fadas de cunho medieval, de terror, de fantasia, de ficção científica, que, apesar de diferentes entre si, muitas vezes, são tomadas como um grupo de narrativas coeso, sem se atentar para as especificidades que caracterizam cada um desses gêneros que contam com um público constante. Exemplo disso são as obras *O Senhor dos Anéis* (1954), de J. R. R. Tolkien, e *As Crônicas de Nárnia* (1950-1956), de C. S. Lewis.

Nosso esforço coloca-se, justamente, em torno da discussão de narrativas maravilhosas e fantásticas mais recentes, tendo como centro de gravidade a noção de imaginário medieval. Mais especificamente, procuraremos demonstrar de que maneira a conceituação acerca do maravilhoso e da fantasia pode contribuir para um melhor entendimento das obras citadas acima. Desse modo, nossa reflexão se centrará em um diálogo entre esses dois escritores, Tolkien e Lewis, que, além de contemporâneos e escritores de obras "maravilhosas", eram, também, amigos e entusiastas em relação a esse tipo de temática.

Nascido em janeiro de 1892, em Bloemfontein, na África do Sul, então colônia inglesa, John Ronald Reuel Tolkien foi escritor, filólogo e

professor na Universidade de Oxford, Inglaterra. Entre suas obras literárias de maior destaque estão *O Hobbit* (1937) e *O Senhor dos Anéis* (1954). Já Clive Staples Lewis, por sua vez, nasceu em 1898, em Belfast, na Irlanda, e, assim como Tolkien, conciliou a carreira de escritor com o trabalho acadêmico, uma vez que também foi professor na Universidade de Oxford, onde conheceu Tolkien, além de lecionar posteriormente em Cambridge (DURIEZ, 2005, p. 97-98). Entre as suas obras ficcionais mais conhecidas estão *As Crônicas de Nárnia* (1950-1956) e *A Trilogia Cósmica* (1938).

Ambos os autores participaram de um grupo de discussão sobre literatura chamado *Inklings*, que contava com a presença de outros autores como, por exemplo, Owen Barfield (1889-1997), Charles Williams (1886-1945) e Roger Lancelyn Green (1918-1987). Nas reuniões desse grupo, tanto Lewis quanto Tolkien liam e debatiam suas obras, o que permite que Duriez (2005, p. 100) afirme que ambos eram amigos e “co-conspiradores” em um projeto para reabilitar histórias de reinos encantados para pessoas adultas.

De fato, não é difícil perceber a grande importância que o maravilhoso e o imaginário têm não apenas em suas obras fictícias, mas também em seus textos teóricos. Desse modo, não é de se estranhar que – considerando os interesses de ambos os autores pelos mesmos tipos de narrativa e o fato de ambos se dedicarem não somente à ficção, mas também à crítica – a obra teórica de Tolkien possibilite uma profícua discussão sobre a obra de Lewis.

As Crônicas de Nárnia são uma série composta por sete livros publicados entre 1950 e 1956. Em ordem de publicação, temos os seguintes títulos: *O leão, a feiticeira e o guarda-roupa* (1950), *Príncipe Caspian* (1951), *A viagem do Peregrino da Alvorada* (1952), *A cadeira de prata* (1953), *O cavalo e seu menino* (1954), *O sobrinho do mago* (1955), *A última batalha* (1956).

As três primeiras histórias foram transpostas para o cinema, com os filmes: *As Crônicas de Nárnia: o leão, a feiticeira e o guarda-roupa* (2005) e *As Crônicas de Nárnia: o príncipe Caspian* (2008), ambos produzidos pela *Walt Disney* e com direção do neozelandês Andrew Adamson. Já o terceiro episódio, *As Crônicas de Nárnia: a viagem do*

Peregrino da Alvorada (2010), foi produzido pela *20th Century Fox* e com direção do inglês Michael Apted.

Tantos nos textos como nos filmes está presente toda uma gama do imaginário medieval, construído com base na noção do maravilhoso e da fantasia. Esses elementos advindos de uma imagem alegórica da Idade Média, além do próprio cenário, podem ser percebidos também por meio da grande variedade de criaturas míticas e animais falantes que vivem naquele lugar. Outro traço peculiar do mundo imaginário de Nárnia é sua atmosfera de medievalismo, notada nos castelos, armaduras, títulos de nobreza, paisagens bucólicas e combates corpo a corpo de guerreiros e cavaleiros em geral.

Já a obra *O Senhor dos Anéis* foi publicada originalmente na Inglaterra, em três volumes durante os anos de 1954 e 1955. Essa narrativa não é, de forma alguma, uma trilogia, mas uma história única dividida em três partes (três livros), partes que, por sua vez, se dividem em outras duas. A organização da obra, na ordem, portanto, é: *A Sociedade do Anel* (Livros I e II), *As Duas Torres* (Livros III e IV) e *O Retorno do Rei* (Livros V e VI).

Houve dois grandes impulsos para a difusão de *O Senhor dos Anéis* que devemos ressaltar: a produção cinematográfica da narrativa e o jogo de RPG (*Role Playing Games*). Embora esse jogo tenha sido uma das vias de divulgação dessa importante obra de Tolkien e de outras, após a década de 1960, presenciamos uma grande “explosão” desta obra após a transposição da narrativa para o cinema, sob responsabilidade do diretor neozelandês Peter Jackson, com filmes lançados em 2001, 2002 e 2003, mantendo a divisão original do autor em três partes.

Anteriormente, em 1978, Ralph Bakshi lançava a primeira adaptação de *O Senhor dos Anéis* para o cinema, em forma de animação. Ele dividiu a história em apenas duas partes, sendo que a primeira desagradou grande parte do público, e a segunda nunca chegou a ser feita. Já com os filmes de Peter Jackson, o cenário foi bastante diferente. A obra alcançou um imenso sucesso de público e contribuiu muito para a difusão da originalidade de Tolkien, tanto que alguns acreditam que o maior sucesso da narrativa do autor se deva a essa grande produção de Hollywood.

No caso da trilogia *O Senhor dos Anéis*, por exemplo, Hunter (2007, p. 155) relata que, apesar de J. R. R. Tolkien e de sua obra não possuírem um grande *status* de prestígio no sistema literário britânico, o romance é um dos mais populares já escritos, tanto em relação ao número de leitores quanto em relação ao seu entusiasmo. Em virtude disso, o diretor Peter Jackson buscou cativar ao máximo a admiração desse grupo de pessoas com sua narrativa, mas sem perder de vista as especificidades que o meio cinematográfico exige.

Esse cineasta valeu-se do clássico formato narrativo para garantir que sua película, embora próxima do romance, fosse um objeto independente, e não uma mera fotocópia do texto literário na tela. Desse modo, percebemos que o filme aborda a fantasia e a simbólica medievalidade presentes na obra literária sob a perspectiva do *mainstream* hollywoodiano. Podemos adiantar que, além da profusão de efeitos especiais e das rápidas cenas de ação, *O Senhor dos Anéis* define claramente os protagonistas e antagonistas, bem como seus propósitos, tornando a trama o mais envolvente possível para os espectadores.

Nesse sentido, o cineasta de *As Crônicas de Nárnia* (2005, 2008), Andrew Adamson, parece ter seguido os passos de Jackson para a realização de seus filmes. Suas realizações cinematográficas conseguiram explorar os dois principais motes da obra literária sem se afastar dos padrões da narrativa clássica hollywoodiana e, ao mesmo tempo, foi capaz de fixar um vínculo emocional tanto com os fãs do livro, quanto com o público em geral. O diretor fez as alterações necessárias para imprimir ao texto de Lewis os traços de uma superprodução de ação, preservando o carisma de seus personagens e a atmosfera peculiar de Nárnia. Em outras palavras, Adamson conformou às exigências da tela a mesma história que o escritor já tinha colocado primeiro no papel.

Dessa forma, temos uma narrativa que se utiliza da fantasia e delinea mundos possíveis dentro da obra literária ou fílmica, procurando oferecer coerência suficiente para que este mundo exista, mesmo que ele não seja totalmente possível no mundo real. Colin Manlove (1975, p. 1) afirma que uma obra de fantasia é uma ficção que evoca o maravilhoso, e que contenha um princípio substancial e irreduzível de mundos, seres ou objetos sobrenaturais ou impossíveis com os quais as

personagens na história, ou os leitores, alcancem um certo grau de intimidade. O maravilhoso é gerado na fantasia pela presença do sobrenatural ou do impossível, além do elemento de mistério e da falta de explicação que se atrela a ele.

Irlemar Chiampi (1980, p. 69) observa que o encantamento proporcionado pelo elemento maravilhoso traz à tona a coletividade narrativa representada pela mitologia e pelas tradições populares, deixando de ser uma obra simplesmente individualizante para se tornar comum à medida que amplia o rol de valores do leitor ou do espectador colocando-o como indivíduo, mas também, assim como na Antiguidade, como um ser coletivo, que faz parte de uma arcabouço social maior e que comunga das mesmas práticas sociais e culturais que ele.

Nas artes, e mais precisamente na literatura oral, a vertente maravilhosa e da fantasia dos contos foi a que mais floresceu, exatamente por tratar de assuntos ligados às necessidades de resolução de conflitos psicológicos e explicação dos fenômenos da natureza e da vida dos homens, dando origem aos contos de fadas, que, de modo geral, preservam a mesma estrutura dos contos maravilhosos, cheios de magia e de seres sobrenaturais.

Como forma de exemplo, a Terra-média de Tolkien, explorada imagetivamente pelo cinema, não existiria sem a magia ou a fantasia, pois não há na obra um “mundo real”, natural como o nosso. O mundo de Tolkien só se sustenta porque podemos percebê-lo por meio da explicação de que esse espaço só pode ser realizado pela magia, uma vez que seres e locais, tais como hobbits, elfos, orcs, Valfenda, a floresta dos Entes, não podem ser aclarados pelas leis naturais a que estamos familiarizados.

Em outras palavras, a fantasia ressalta o elemento mágico ou sobrenatural contido na obra. As obras que exploram a ideia da fantasia pressupõem a existência dos elementos sobrenaturais no âmbito do texto e da imagem com a mesma intensidade que a ficção realista assume seus fatos fundamentada no mundo material. As *Crônicas de Nárnia* são um exemplo clássico também da fantasia. A obra é ambientada em um mundo secundário que está ameaçado por

forças do mal. Nárnia é habitada por diferentes criaturas, como centauros, animais falantes e bruxas.

Para C. S. Lewis (2009) e J. R. R. Tolkien (2006), em seus ensaios críticos sobre a fantasia e o maravilhoso, ao criar mundos secundários ou imaginários, estabelece-se uma percepção alegórica e simbólica da realidade. Segundo o *The Encyclopedia of Fantasy*, citado por Colin Duriez:

[...] “Poderia ser discutido que, se a fantasia (e, questionavelmente, a literatura do fantástico como um todo) tem um propósito outro que o entretenimento, que é mostrar aos leitores *como perceber*; uma extensão do argumento é que a fantasia pode tentar alterar a ‘percepção da realidade’ dos leitores.” [...] “Uma fantasia de ótima qualidade introduz seus leitores em um *playground* de percepção repensada, em que não há restrições distintas das existentes na imaginação humana. A maioria dos textos cheios de fantasia tem no seu núcleo a vontade urgente de *transformar* o leitor; isto é, a fantasia plena é por definição uma forma literária subversiva” (CLUTE; GRANT, 1997 *apud* DURIEZ, 2005, p. 103).

Desse modo, as obras de fantasia, em suas múltiplas formas, não se mostram como escapistas e, sim, como uma investigação da realidade humana. A fantasia tem a capacidade de fornecer experiências e sensações que o leitor não conhecia, retomando a consciência dos valores do passado, aparentemente ausentes na vida presente, aproximando-se, assim, do mito, que, segundo Joseph Campbell (1997, p.21), tem como função primária “fornecer os símbolos que levam o espírito humano a avançar, opondo-se àquelas outras fantasias humanas constantes que tendem a levá-lo para trás”.

O mito, que se aproxima aqui da noção de alegoria medieval, possui um sentido de ficção e tem para C. S. Lewis o valor da fantasia, uma vez que trabalha com o impossível e com o sobrenatural e tem em seu cerne o pensamento mágico, que também dá origem aos contos maravilhosos e às diversas religiões. Assim, o mito apresenta-se com a estrutura de uma aventura com um enredo iniciatório e de explicação da gênese do mundo, conforme conceituação de mito por Mircea Eliade (1972, p. 11-18).

Segundo este autor:

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento [...]. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. [...] os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural”) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente *fundamenta* o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural.

Dessa maneira, o mito traz em seu enredo as características da cultura à qual pertence, deixando transparecer valores e crenças por meio das mitologias e dos elementos culturais presentes nas narrativas; narrativas essas que se transformaram na origem dos contos maravilhosos, alterando-se, *a priori*, as funções dos personagens, que passaram de deuses nos mitos a personagens da realeza (e também a seres sobrenaturais) nos contos, elemento sócio-cultural presente no mundo real. Além da abertura da função dos personagens de divindades a seres comuns, mesmo que nobres, outra característica na transição dos mitos aos contos é a inversão da atuação desses personagens.

Relevante observar que a trama de *O Senhor dos Anéis* realiza-se em um tempo mítico, que, aparentemente, retira a narrativa do eixo do tempo, mas, na verdade, a leva a um tempo paralelo, buscando e fundindo diversas mitologias medievais nórdicas, comuns a uma grande parcela da população do norte da Europa, que carrega essa herança cultural, essa tradição simbólica entendida aqui como seleção de elementos do passado com importância e relevância para o presente, realizada por instituições que compõem o quadro hegemônico (WILLIAMS, 1979, p. 78). Segundo o próprio Tolkien, uma de suas intenções era articular mitos medievais nórdicos e ingleses em uma só

narrativa, e que a Terra-média não eram alegorias da Europa e de sua história atual, mas, sim, espaços onde eram alocados os diversos mitos reelaborados, conjuntamente com as línguas criadas pelo autor, como o élfico (TOLKIEN apud WHITE, 2002, p. 123-124).

Conforme pensamento de C.S. Lewis, sumarizado por Colin Duriez, sem termos a percepção do mito, e também de metáforas, não possuiríamos a capacidade de reconhecimento do real, e, sim, somente das abstrações, visto que “[...] o mito é a invenção sobre a verdade, pensamento transcendente e transformação do objetivo em uma qualidade preferentemente a uma quantidade” (DURIEZ, 2005, p. 90), havendo estreita relação entre mito e pensamento. Para Lewis, a mitopoética (a construção de mitos) envolve a criação de um mundo imaginário alegórico onde o narrador consegue fazer com que os leitores transcendam a outro grau de compreensão acerca do mundo real, renovando a visão de realidade em todas as esferas.

Ao apresentar ao leitor um mundo onde as regras são distintas das que ele conhece, as obras de fantasia conseguem quebrar as barreiras criadas pela perspectiva estreita e prática da vida real, recuperando uma concepção na qual as coisas e os seres são aceitos não por seu valor de troca, mas pelo seu valor como seres individuais, únicos, com um papel a cumprir na coletividade. A consistência desse novo mundo depende da sua verossimilhança e, para tanto, o autor tem a necessidade de recriar os elementos do mundo real, conferindo-lhes novas formas, pois, para que aceitemos o mundo ficcional, precisamos utilizar nossos conhecimentos acerca da realidade em que vivemos, percebendo-a como pano de fundo para esse novo cosmos.

Do ponto de vista de Antoine Compagnon (1999, p. 135-137):

[...] na ficção se realizam os mesmos atos de linguagem que no mundo real: perguntas e promessas são feitas, ordens são dadas. Mas são atos fictícios, concebidos e combinados pelo autor para compor um único ato de linguagem real: o poema. A literatura explora as propriedades referenciais da linguagem; seus atos de linguagem são fictícios, mas, uma vez que entramos na literatura, que nos instalamos nela, o funcionamento dos atos de linguagem fictícios é exatamente o mesmo que o dos atos de linguagem reais, fora da literatura.

[...]

Os textos de ficção utilizam, pois, os mesmos mecanismos referenciais da linguagem não ficcional para referir-se a mundos ficcionais considerados como mundos possíveis. Os leitores são colocados dentro do mundo da ficção e, enquanto dura o jogo, consideram esse mundo verdadeiro, até o momento em que o herói começa a desenhar círculos quadrados, o que rompe o contrato de leitura, a famosa “suspensão voluntária da incredulidade”.

É, dessa maneira, sobre a linguagem que os mundos da fantasia são construídos, uma vez que não há condições de atingir o leitor ou espectador e lhe explicar como adentrar a este novo espaço literário senão através da referência. Na literatura ou mesmo no cinema nada há fora da linguagem. Se o autor deseja criar um universo em que há três luas, onde uma é vermelha, outra verde e outra azul, mesmo assim ele não escapará de utilizar o referencial linguístico, visto que os signos “lua”, “vermelha”, “verde” e “azul” necessitam ser compreendidos pelo leitor ou espectador. Um mundo ficcional torna-se, assim, na concepção de Umberto Eco (1994, p. 91), um mundo parasita do mundo real, de certa forma pequeno, uma vez que apresenta um número certo de personagens e espaço e tempo limitados, e de outra maneira maior do que o mundo que experienciamos.

Os mundos da fantasia, em particular os mundos encontrados em *As Crônicas de Nárnia* e em *O Senhor dos Anéis*, são perfeitamente coerentes e plausíveis dentro de suas narrativas, já que se constroem sobre a linguagem, a imagem e o universo do leitor e do espectador, seu conhecimento prévio da realidade, dando informações adequadas para que se possa compreender esse novo mundo em sua totalidade, e também porque, como visto, fundamentam-se em mitos e situações que fazem retornar valores já esquecidos ou desprezados, como no caso da Idade Média.

Para Tolkien (2006, p. 54), a construção de um mundo da fantasia é ma subcriação, isto é, um mundo secundário com “consistência interna de realidade”, de forma que um mundo secundário relaciona-se com seu mundo primário para existir. Acerca deste tema, Tolkien pondera que:

O que acontece de fato é que o criador da narrativa demonstra ser um “subcriador” bem-sucedido. Ele concebe o Mundo Secundário no qual nossa mente pode entrar. Dentro dele, o que ele relata é “verdade”: está de acordo com as leis daquele mundo. Portanto, acreditamos enquanto estamos, por assim dizer, do lado de dentro. No momento em que surge a incredulidade, o encanto se rompe; a magia, ou melhor a arte, fracassou. Então estamos outra vez no Mundo Primário, olhando de fora o pequeno Mundo Secundário Malsucedido (TOLKIEN, 2006, p. 44).

O autor concebe a criação de mundos da fantasia, como história de fadas, por exemplo, como a vertente mais poderosa da arte narrativa, conforme visto no trecho a seguir:

Fazer um Mundo Secundário dentro do qual o sol verde seja verossímil, impondo a Crença Secundária, provavelmente exigirá trabalho e reflexão, e certamente demandará uma habilidade especial, uma espécie de destreza élfica. Poucos se arriscam a uma tarefa tão difícil. Mas, quando elas são tentadas e executadas em algum grau, então temos uma rara realização da Arte: na verdade, a arte narrativa, a criação de histórias em seu modo primário e mais potente (TOLKIEN, 2006, p. 56).

Para que se possa criar um mundo de fantasia, é necessário que o autor tenha em mente que o leitor ou espectador espera extrema criatividade, referencialidade na linguagem e, conseqüentemente, no mundo real, bem como a sua realização por meio do enredo e do caminho percorrido pelo herói. A fantasia, como um gênero utilizado tanto pela literatura, como pelo cinema é composta de obras nas quais fenômenos não racionais desempenham um papel significativo. Isto é, os eventos, e, em alguns casos, os espaços e os seres, não poderiam existir ou ocorrer de acordo com nossa realidade e não se aplicam às nossas leis naturais. Na literatura realista, por exemplo, o mundo é, geralmente, exatamente como o que vivemos, de acordo com nossas leis naturais.

Assim, o imaginário é um modo peculiar de pensar e sentir, sendo um conceito amplo que abarca as mentalidades e sensibilidades. O maravilhoso e a fantasia produzidos pelo imaginário cultural e social nas

obras artísticas são lugares ricos em simbologias, metáforas e alegorias. Esse imaginário nos dá então vazão para adentrar em mundos de possibilidades únicas e infinitas. De fato, a fantasia e o maravilhoso são caracterizados por uma estrutura narrativa que une padrões míticos atemporais a experiências individuais contemporâneas, e essas histórias, em seus cerne, discorrem acerca das relações culturais e sociais de pessoas com um mundo aberto a múltiplas interpretações.

REFERÊNCIAS

AS CRÔNICAS DE NÁRNIA: o leão, a feiticeira e o guarda-roupa. Direção de Andrew Adamson. Walt Disney Pictures/Walden Media. Estados Unidos/Reino Unido, 2005. São Paulo: Walt Disney Studios Home Entertainment, 2008. Blu-ray (143 min.), color.

AS CRÔNICAS DE NÁRNIA: o príncipe Caspian. Direção de Andrew Adamson. Walt Disney Pictures/Walden Media. Estados Unidos/Reino Unido, 2008. São Paulo: Walt Disney Studios Home Entertainment, 2009. Blu-ray (150 min.), color.

AS CRÔNICAS DE NÁRNIA: a viagem do Peregrino da Alvorada. Direção de Michael Apted. 20th Century Fox /Walden Media. Estados Unidos/Reino Unido, 2010. São Paulo: 20th Century Fox Home Entertainment, 2011. Blu-ray (123 min.), color.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento, 1997.

CHIAMPI, Irlemar. *O Realismo Maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COMPAGNON, Antoine. *O Mundo*. In: COMPAGNON, Antoine. "O demônio da teoria: literatura e senso comum". Trad. Cleonice Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999, p. 97-138.

DURIEZ, Colin. *Manual prático de Nárnia*. Osasco: Novo Século, 2005.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

HUNTER, Ian. *Post-classical fantasy cinema: The Lord of the Rings*. In: CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda (Ed.). *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. New York, NY: Cambridge University Press, 2007. p. 154-166.

KORNIS, Mônica Almeida. *História e Cinema: um debate metodológico*. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: 5 (10): 237-250, 1992.

LEWIS, C.S. *The Chronicles of Narnia*. New York: Harper Collins, 2001.

LEWIS, C.S. *As crônicas de Nárnia*. Trad. Paulo Mendes Campos e Silêda Steuernagel. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

MANLOVE, Colin. *Modern Fantasy: Five Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1975.

RICOEUR, Paul. *A Metáfora Viva*. São Paulo: Loyola, 2000.

SCHMIDT, Johann N. *Narration in Film*. In: HÜHN, Peter et al. (ed.). *Handbook of Narratology*. Berlin: De Gruyter, 2009, p. 212-227.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

O SENHOR DOS ANÉIS: trilogia. Direção de Peter Jackson. New Line Cinema/WingNut Films/The Saul Zaentz Company. Estados Unidos/Nova Zelândia, 2001-2003. São Paulo: Warner Home Video, 2010. Blu-ray, 3 discos (aprox. 180 min. cada), color.

TOLKIEN, J.R.R. *O Senhor dos Anéis*. Trad. Lenita Maria Rímoli Esteves e Almiro Pisetta São Paulo: Martins Fontes, 2003. v. único.

TOLKIEN, J.R.R. *The Lord of the Rings*. 50. ed. Boston: Houghton Mifflin, 2004.

TOLKIEN, J.R.R. *Sobre história de fadas*. São Paulo: Conrad, 2006.

WHITE, M. Tolkien: *Uma biografia*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

**A REALIDADE E O REALISMO EM *A MÁQUINA
EXTRAVIADA* DE JOSÉ J. VEIGA**

**THE REALITY AND REALNESS IN *A MÁQUINA
EXTRAVIADA* BY JOSÉ J. VEIGA**

**LA REALIDAD Y EL REALISMO EN *A MÁQUINA
EXTRAVIADA* DE JOSÉ J. VEIGA**

Leonice de Andrade Carvalho¹

¹ Doutora em Teoria Literária e Práticas sociais pela Universidade de Brasília (UNB) e Professora de Literatura do Instituto Federal Goiano – Câmpus Urutaí. leonice_carvalho@hotmail.com.

RESUMO: Este artigo tem como objetivo contribuir com a crítica da obra veigueana, relendo um dos contos mais importantes do autor e buscando rever alguns pontos já tidos como consolidados na crítica da obra veigueana. Para tanto, considera-se a relação complexa entre Literatura, História e Sociedade, ou seja, como a forma literária é capaz de internalizar a vida social em um movimento constante e dialético. Buscou-se examinar como o escritor, diante dos dilemas estéticos que impõe a narrativa literária, foi capaz de perceber o fluxo da história e das aflições humanas. O conto *A máquina extraviada* é considerado um conto denúncia e a narrativa de Veiga uma representação eficaz dos acontecimentos políticos do Brasil dos anos 60.

ABSTRACT: This research aims at contributing to the review of Verguean work by rereading some short stories written by José J. Veiga, emphasizing the book "Objetos Turbulentos: contos para ler à luz do dia", hoping to revise some important aspects which have already been consolidated on a critical essay about the Verguean work. Therefore, the complex relation among Literature, History and Society is considered, or in other words, how the Literary form is able to internalize social life in a constant and dialectic movement. It was examined how the writer was able to realise the flow of history and human afflictions in face of the aesthetic dilemmas that are imposed by the literary narrative. The short story "A máquina extraviada" is considered a denunciation story and Veigas's narrative na affective representation of Brazil's political events of the 60's.

RESUMEN: Este artículo tiene objetivo de contribuir con la crítica de la obra de Veiga, releyendo una de las historias más importantes del autor, además de buscar la revisión de algunos puntos importantes ya consolidados por la crítica en su obra. Por lo tanto, se considera la compleja relación entre la Literatura, la Historia y la Sociedad, es decir, como la forma literaria es capaz de internalizar la vida social en un movimiento dialéctico constante. Se trató de examinar cómo el escritor, en los dilemas estéticos que requieren la narración literaria, fue capaz de percibir el flujo de la historia y de las aflicciones humanas. Se considera el cuento "A maquina extraviada" un cuento de denuncia y la narrativa de Veiga, una representación efectiva de los acontecimientos políticos en los años 60 en Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Modernidade; Realismo; História; Insólito; José J. Veiga.

KEYWORDS: Modernidad; Realism; History; Uncommon; José J. Veiga.

PALABRAS-CLAVES: Modernidad; Realismo; Historia; Insólito; José J. Veiga.

“Comecei experimentalmente, assim como se estivesse cansado de ler livros dos outros e estivesse querendo fazer um livro que gostaria de ler, se escrito por outro. Tenho sempre muito trabalho para não fechar o livro, deixar aberto para que o leitor também entre e colabore. Quem estiver apressado, que faça uma primeira leitura, mais linear. Em outro nível, ele permite, convocando a inteligência e a sensibilidade para ser completado, só passa a existir quando há esse encontro do texto com o leitor.”

(José J. Veiga)

As reflexões propostas neste artigo partem do princípio que a literatura produzida por José J. Veiga compreende um século de história, confirmando a importância de um escritor que traz em suas obras os sintomas de um século de história. O escritor que só tardiamente publicou seu primeiro livro tornou-se referência em um tipo de literatura que alcançava notoriedade na literatura brasileira, embora sempre estivesse presente, o gênero fantástico. Em Veiga, a presença do insólito, do irreal ou fantástico é, para a crítica, a marca do escritor e elemento predominante na sua obra. Mas nos contos e romances veigueanos isso se problematiza, dada a complexidade com que o insólito é utilizado. Ao contrário das explicações fantásticas, o que parece estar envolto ao inexplicável acaba caminhando para a simplicidade da vida cotidiana.

Tudo começa com um anúncio de que é preciso narrar um acontecimento que modificará e entusiasmará a todos no sertão:

Você sempre pergunta pelas novidades daqui deste sertão, e finalmente posso lhe contar uma importante. Fique o compadre sabendo que agora temos aqui uma máquina imponente, que está entusiasmando todo mundo. Desde que ela chegou __ não me lembro quando, não sou muito bom em lembrar datas __ quase não temos falado em outra coisa; e da maneira que o povo aqui se apaixona até pelos

assuntos mais infantis, é de admirar que ninguém tenha brigado ainda por causa dela, a não ser os políticos (ME, p.133)²

Logo nas primeiras linhas do conto, o narrador incorpora a figura do contador de casos com o propósito de pensar os acontecimentos vividos em uma região distante e inóspita como o sertão. Ainda se mantém o tom da oralidade ao narrar uma fábula que concentra a força de uma história passada em terras sertanejas, confirmando a vocação de Veiga rumo à investigação da condição humana, que sob o signo da violência e da opressão, percebe o incômodo de uma invasão.

Diferentemente do conto *Entre irmãos*, do livro *Os cavalinhos de Platiplanto*, agora, a experiência solicita o ato de narrar. A narrativa não é só possível, mas ela é evocada, agora se tem um assunto, a notícia está ali precisando ser contada e o interlocutor está a postos, pedindo notícias do sertão. Mais do que narrar o acontecimento, “quase não temos falado em outra coisa” (ME, p.133), o narrador constata que há muitas paixões e muita política, o que pode ser decorrência da chegada da máquina e também do uso da palavra, do ato de narrar, apaixonante e político.

A narrativa começa a partir de uma cena que se configura com o movimento da máquina que acaba de chegar, mas, principalmente, das pessoas que trabalham na instalação desse estranho e alheio objeto, capaz de absorver as expectativas e a própria vida dos moradores do sertão. “Descarregadas as várias partes da máquina (...)” (ME, p.133), colocada em suas engrenagens, a população passa a se orientar pela existência do novo e atrativo objeto instalado na praça, ou seja, pela paixão gratuita e aparentemente casual que a máquina representava. Um prenúncio de mudança e transição que estava por vir, anunciado pelo narrador, concretizado pelo objeto que desencadeia ações humanas inusitadas e conflituosas.

O sertão é o ponto de partida. Ainda há em Veiga referências à vida sertaneja, em um regionalismo inovador, como força de uma invenção e que ignora qualquer vertente documental. Assim, no decorrer de sua trajetória criativa, universaliza seus temas e amplia, diversificando, seus modos de reinventar a própria vida por meio do fazer literário, das

² As citações referentes ao conto analisado estarão referenciadas no corpo do texto com a sigla ME e a página de onde foi retirado o trecho em questão. A referência completa encontra-se nas referências no final deste trabalho.

idades encravadas em um tempo e em um espaço sertanejo que apontam para uma insistente e inevitável modernidade, capaz de renovar os espaços, incrementar a paisagem e direcionar o homem a um cotidiano ainda desconhecido nestas paragens sertanejas. O que está em evidência não é o homem sob as novas condições impostas por um mundo em transição, mas, antes de tudo, como esse homem lida com essas forças adversas e como organiza a sua trajetória.

Do mundo outro de *Os cavalinhos de Platiplanto* passamos ao mundo único, um tanto desconhecido, de *A máquina extraviada*, na luta constante entre o conhecido e o desconhecido, a tradição e o moderno, o sertanejo e o urbano, o rotineiro e o inusitado, o que é de dentro e o de fora, entre outras antinomias. A máquina extraviada é a presença do mundo insólito imerso na vida cotidiana, colado à realidade imediata. Mas é na elaboração da narrativa, na composição do narrador e do espaço principalmente, que se relacionam dialeticamente com as demandas sociais de uma comunidade que vivencia uma importante e fundamental transição – a passagem de uma realidade sertaneja para uma ameaça de modernização, em muitos casos, decadente. É assim que a literatura de José J. Veiga pode representar uma forma peculiar de interpretação do Brasil, em sua formação como nação, pensando e repensando os caminhos e descaminhos de uma nação repleta de dilemas e impasses na sua construção e afirmação como país envolvido em uma dinâmica peculiar de modernização, de implantação do capitalismo.

Nesse processo de recepção de um projeto de modernidade tardia é que se afirmam as dicotomias brasileiras, resistentes e reticentes, como a dubiedade campo e cidade, tradição e modernidade, novo e velho, enfim, humano e desumano. Em *A máquina extraviada* fica evidente a construção de uma noção de modernidade que nem sempre correspondeu ao avanço que se esperava do advento moderno, já que ainda persistiram elementos conservadores, retrógrados até, mas inevitáveis, sem chance para retroceder, é o que sugere o trecho abaixo:

A máquina chegou uma tarde, quando as famílias estavam jantando ou acabando de jantar, e foi descarregada na frente da Prefeitura. Com os gritos dos choferes e seus ajudantes (a máquina veio em dois ou três caminhões) muita gente cancelou a sobremesa ou o café e foi ver que algazarra era aquela. Como geralmente acontece nessas

ocasiões, os homens estavam mal-humorados e não quiseram dar explicações, esbarravam propositalmente nos curiosos, pisavam-lhe os pés e não pediam desculpa, jogavam pontas de cordas sujas de graxa por cima deles, quem não quisesse se sujar ou se machucar que saísse do caminho. (ME, p. 133).

A posição apaziguadora do narrador, que narra os fatos com naturalidade, marca a narrativa com um tom de conformidade e resignação diante das adversidades impostas pela presença da máquina, inclusive diante da forma como ela foi montada, como ela se infiltrou na cidade e a maneira fantasmagórica com que ela permanece, administrando a vida daqueles que a circundam. Mas, implícito nesse discurso de normalidade e espontaneidade diante da novidade representada pela máquina e sua instalação, está uma “voz” controvertida, de um personagem ou outro que não se conforma com o inusitado, introduzindo assim uma sutil resistência que parece destoar do tom geral da narrativa, pronto a exaltar as novidades apresentadas à população da cidade, “Contrariando a opinião de certas pessoas que não quiseram se entusiasmar, e garantiram que em poucos dias a novidade passaria e a ferrugem tomaria conta do metal, o interesse do povo ainda não diminui” (ME, p. 133). Esse discurso de resistência é uma marca da maioria dos textos veigueanos que se utiliza da mediação, que é a ficção, para ressaltar a discussão histórica social que vai além do caráter estético ficcional, em um período de acirramento das relações, de terror político e cerceamento da liberdade humana.

A chegada, instalação e manutenção da máquina na cidade é a figuração de um drama humano muito maior que o aparente desconforto e estranhamento que pode a máquina provocar. A instalação da máquina, a princípio misteriosamente, provoca uma reviravolta no comportamento e na rotina das pessoas da cidade, dando ao lugar e às personagens uma nova configuração. Assim, não há gratuidade nem mesmo é um ato de casualidade a invasão da cidade pela máquina. São muitos os dramas humanos evidenciados pela presença incômoda, ao mesmo tempo alentadora, desse objeto que se aloja no espaço mais nobre da cidade e que acaba responsável por toda configuração do enredo. O ato de narrar a instalação da máquina não é uma ação fortuita.

Na elaboração do conto, inserido no narrar, há sequências descritivas importantes, que se organizam na constituição de um enredo repleto de ações dramáticas que se sucedem e se organizam sistematicamente para narrar, na verdade a própria destinação da vida humana a partir do advento moderno, simbolizado pela máquina voluntariamente implantada no centro de uma sociedade: “Ela é o nosso orgulho, e não pense que exagero. Ainda não sabemos para que ela serve, mas isso já não tem maior importância” (ME, p. 135). No conto em questão, não estamos diante de um panorama de “natureza morta”, onde os homens circulam inertes, inumanos, como se fossem meros acessórios em um mundo de coisas, mas é possível perceber a luta de forças opostas, a presença de viva humanidade nas personagens, ressaltando as potencialidades humanas.

Georg Lukács, no importante estudo *Narrar ou Descrever?*, faz uma pergunta no mínimo intrigante: “o que é possível chamar de acidental na representação artística?” (LUKÁCS, 2010, p.151). O crítico ressalta a presença relevante do elemento acidental como possibilidade real de manter o texto vivo e dinâmico. Ao mesmo tempo, esclarece sobre a importância da superação na representação da casualidade, relacionando componentes que configuram a narrativa no âmbito da necessidade:

Será que é o caráter completo de uma descrição objetiva que torna alguma coisa artisticamente “necessária”? Ou, ao contrário, esta necessidade decorre das relações dos personagens com as coisas e com os acontecimentos nos quais se realiza o seu destino e através dos quais eles atuam e sofrem? (LUKÁCS, 2010, p.151)

A descrição da chegada e instalação da máquina na praça da cidade, uma cidade qualquer, é apenas o relato de um fato. No entanto, esse episódio suscita e movimenta uma série de conflitos que estão intimamente ligados aos dramas humanos que já se anunciam no conto e que problematizam a vida do homem sob uma nova lógica:

Em tempo de eleição todos os candidatos querem fazer seus comícios à sombra dela, e como isso não é possível, alguém tem de sobrar, nem todos se conformam e sempre surgem conflitos. Felizmente a máquina ainda não foi danificada nesses esparramos, e espero que não seja. (ME, p.135)

Em *A máquina extraviada*, a representação do objeto proposto pelo escritor, a máquina, não está inserido em nenhuma configuração narrativa propriamente dita, com personagens em movimento e com ações a serem narradas. A princípio, parece até que o objeto apresentado não está completamente ligado às experiências humanas vividas ou suscitadas no texto. No entanto, em uma leitura atenta, o objeto, que é a máquina, revela-se em estreita relação com as experiências vivenciadas pelo homem e suas relações com a vida social, modificando o convívio em sociedade, assim como as relações de trabalho. São realidades humanas completamente modificadas, reconstituídas, redirecionadas pela influência da máquina, como um objeto que representa a implantação de novas concepções sobre o mundo e sobre a vida humana.

Mesmo quando o conto dá a impressão que nele apenas se descreve um fato que aconteceu independente da ação humana, um cenário que se monta em torno de um objeto inusitado, ele é capaz de articular o drama de personagens em torno de um acontecimento que se mostra relevante para a história do homem, impondo-se aí um coerente núcleo de ação. O cenário ou a ocasião relatada no conto pode ser casual, mas as confabulações estéticas e temáticas a partir dessa aparente casualidade revelam-se na obra literária como necessárias.

O universo simbólico proposto pelo escritor no conto em questão, não dá conta da realidade de forma direta e imediata. No entanto, apresenta notável veio artístico, tratando das aflições e angústias humanas com profusão e eficiência estética. Na concepção Lukacsiana sobre o Realismo, em especial na Estética, há considerações importantes sobre a Alegoria e o Símbolo, duas formas distintas de representação artística. Nessas discussões, esses dois conceitos se apresentam como contrários e caminham em direções diferentes.

A alegoria, defendida por Benjamin, do ponto de vista da arte, é uma forma artística considerada figurada, em que se diz uma coisa para representar outra, algo concreto que se remete a uma experiência abstrata. O problema está na visível arbitrariedade com que se chega ao significado, quando o sentido se projeta para fora do objeto, em uma perspectiva transcendental, deslocando-o do seu sentido histórico e, assim, esvaziando-se de seu sentido habitual, fragmentando-o e dando possibilidades para novas significações. No mundo dominado pelo capitalismo, a totalidade torna-se indisponível e é neste contexto que a

alegoria alcança lugar de destaque, pois, para tratar de um mundo fragmentado, é preciso fragmentar-se também. Por isso, Lukács se coloca em direção contrária, visto que não é possível admitir a soberania dos objetos sobre os homens, assim como da fragmentação e do deslocamento histórico do objeto na busca por seu significado.

Enquanto a alegoria projeta-se para o outro, o símbolo remete-se ao que está dentro, busca a imanência de sentido, a sua fixação. Na defesa do símbolo, Lukács esclarece que o artista busca perceber o universal no particular quando o sentido não está separado das partes, estão unidos em perfeita harmonia. Já na alegoria, o particular é apenas o ponto de partida e remete a um universal que está fora do particular e, além disso, ressalta os destinos humanos desconectados com as suas experiências sociais, destitui a totalidade, capaz de levar à existência humana a sua imanência de sentido.

No conto de Veiga, o acontecimento que se quer relatar é importante em si mesmo. Todavia, é fundamental para as relações inter-humanas que se quer perceber. A simples presença da máquina levanta discussões relevantes sobre a vida e seu significado social. São acontecimentos que exigem da personagem atitudes a serem tomadas, posições assumidas diante de novos contextos e novas condições impostas ao homem em consonância com uma nova concepção de mundo. A posição tomada pelo escritor, considerando o narrar e o descrever, configura-se como um resultado artístico capaz de demonstrar a riqueza dos traços humanos essenciais, quando os homens e os acontecimentos se relacionam de forma orgânica a fim de compreender a sua experiência, dando sentido a sua própria vida.

Já em uma perspectiva mais colada à vida cotidiana, está presente uma ameaça concretizada – a invasão avassaladora e acintosa de uma nova lógica, o novo, do mundo da tecnologia, que não permite mais a possibilidade de manutenção e perpetuação de uma tradição construída a partir da identidade de um povo sertanejo e interiorano, “A máquina ficou ao relento, sem que ninguém soubesse quem a encomendou nem para que servia. É claro que cada qual dava o seu palpite, e cada palpite era tão bom quanto outro.” (ME, p. 134). A máquina ocupa o espaço da falta de perspectiva – ela é a própria notícia, surpreendente é também a notícia – viver em torno de um vazio não configura a transcendência, mas uma vida sem rumo.

Considerando o insólito de *Os cavalinhos de Platiplanto*, em *A máquina extraviada* instala-se uma nova ordem no trato com o elemento insólito. Há um abrandamento da fantasia e o tom lírico (não menos repleto de aflições humanas) dá lugar a uma expressão mais ligada ao absurdo ou ao simbólico, apagando as fronteiras que delimitavam a vida cotidiana e a magia do insólito. Sem finalidade prática, o homem que está diante de uma narrativa literária, como *A máquina extraviada*, está frente a um mundo concreto, a uma representação de um tempo histórico em que personagens em suas tipicidades são capazes de vivenciar a problemática condição humana.

A obra de José J. Veiga apresenta categorias narrativas que se comprometem com a verdade histórica. Apesar de os enredos centralizarem-se na figura dos objetos, a essencialidade está na presença do homem, que confirma a sua superioridade diante do mundo das coisas, que apenas compactuam para que a totalidade, comandada pelo homem, seja visível pela ótica da obra literária realista. A literatura veigueana, desse momento, articula princípio estético e realidade histórica de repressão e desagregação, afirmando-se como uma produção artística com nítidas preocupações sociais, em um tempo de escassez de lirismo (ou mesmo na presença dele), em que o autor não consegue mais a exacerbação lírica presente em *Os cavalinhos de Platiplanto*.

A partir de um contexto histórico autoritário, o conto narra a invasão de uma máquina misteriosamente implantada na cidade, sob a vigilância, a curiosidade e a passividade de seus moradores, que a elevam à condição de elemento fundamental para a existência humana e imprescindível para a perpetuação da vida na cidade – são as paixões. Esse conto tematiza contradições importantes, que vão se perpetuar na vida do homem e das personagens veigueanas, trazendo à tona dilemas relevantes para uma discussão da própria existência e, principalmente, da sobrevivência do homem nas novas configurações sociais. São contradições ainda não superadas, dicotomias permanentes na construção do Brasil como nação. Como se vê em:

Ninguém sabe mesmo quem encomendou a máquina. O prefeito jura que não foi ele, e diz que consultou o arquivo e nele não encontrou nenhum documento autorizando a transação. Mesmo assim não quis lavar as mãos, e de certa

forma encampou a compra quando designou um funcionário para zelar pela máquina.(...)

Em todas as datas cívicas a máquina é agora uma parte importante das festividades. Você se lembra que *antigamente* os feriados eram comemorados no coreto e no campo de futebol, mas *hoje* tudo se passa ao pé da máquina.(...)

O meu receio é que, quando menos esperarmos, desembarque aqui um moço de *fora*, desses despachados, que entendem de tudo, olhe a máquina *por fora, por dentro*, pense um pouco e comece a explicar a finalidade dela (...). (ME. P. 136, grifo nosso)

Uma das grandes contradições presentes na literatura de Veiga é mesmo a utilidade da máquina, o caráter utilitarista da vida. Desde os contos que tematizam diretamente o insólito, a partir de um tom lírico ainda possível antes da ditadura militar, na literatura de Veiga já estava presente a angústia da incerteza de não ser possível entender como alguns “acontecimentos podiam acontecer”, como quando o menino de *Os cavalinhos de Platiplanto* não compreende como a ganância do Tio podia ter mudado o avô:

— Seu avô está muito mudado, meu filho. Nem parece o mesmo homem — e caiu no choro de novo.

Eu não entendia por que uma pessoa como meu avô Rubém podia mudar, mas fiquei com medo de perguntar mais; mas uma coisa eu entendi: o meu cavalinho, nunca mais. Foi a única vez que eu chorei por causa dele, não havia consolo que me distraísse. (CP, p. 30 e 31)

O conto tematiza a chegada e implantação de novas lógicas de vida, importantes para a construção do homem e da nação como possibilidades de pensar o Brasil pelo viés literário, o que permita encontrar na narrativa os impasses que, por meio das adversidades próprias do contexto histórico autoritário e desejoso de encontrar os encantos da modernidade, apresentam e reafirmam contradições permanentes e profundas. A máquina é o elemento simbólico que representa essas contradições e, ao mesmo tempo, a falta de perspectiva:

Estamos tão habituados com a presença da máquina ali no largo, que se um dia ela desabasse, ou se alguém de outra

cidade viesse buscá-la, provando com documentos que tinha direito, eu nem sei o que aconteceria, nem quero pensar. Ela é o nosso orgulho, e não pense que exagero. Ainda não sabemos para que ela serve, mas isso já não tem maior importância. Fique sabendo que temos recebido delegações de outras cidades, do estado e de fora, que vem aqui para ver se consegue comprá-la. (ME, p. 135)

A partir de uma concepção simbólica da máquina, o escritor internaliza ficcionalmente o processo de modernização autoritário que se implantou no Brasil. Expostas as incertezas da transição que antecede a plenitude desse processo, já deixa transparecer a violência e a opressão características de um espaço sertanejo, encravado na interioridade inóspita das terras goianas, que manteve a proliferação de um moderno refratário ao progresso desejado.

A narrativa privilegia um enredo que articula elementos estéticos para que pareça que a vida está em conformidade com as mudanças anunciadas pela implantação de um novo sistema – a promessa de uma vida ligada à modernidade europeia. O narrador é esse ente que formula essas impressões, colocando em evidência as mudanças impostas:

Até agora o único acidente de certa gravidade que tivemos foi quando um caixeiro da loja do velho Adudes (aquele velhinho espigado que passa brilhantina no bigode, se lembra?) prendeu a perna numa engrenagem da máquina, isso por culpa dele mesmo. O rapaz andou bebendo em uma serenata, e em vez de ir para casa achou de dormir em cima da máquina. Não se sabe como, ele subiu à plataforma mais alta, de madrugada rolou de lá, caiu em cima de uma engrenagem e com o peso acionou as rodas. Os gritos acordaram a cidade, correu gente para verificar a causa, foi preciso arranjar uns barotes e lambanças para desandar as rodas que estavam mordendo a perna do rapaz. (ME, p. 135)

Em uma proposta que dialoga com o leitor e evoca a reflexão, o narrador propõe que a máquina, esse símbolo fundamental para a vida dos moradores da cidade, ainda que desprovida de utilidade, é uma composição de engrenagens que deixa perceber como funciona a vida social, apresentando um viés de resistência às adversidades impreterivelmente impostas pelo novo tempo que se aproxima. Assim também é a narrativa, uma composição de engrenagens que se

combinam na formação de um todo capaz de suscitar reflexões relevantes sobre a existência humana, como em “Também dessa vez a máquina nada sofreu, felizmente. Sem a perna e sem o emprego, o *imprudente* rapaz ajuda na conservação da máquina, cuidando das partes mais baixas.” (ME, p. 135). Essa é a metáfora que exemplifica a forma perversa com que o capitalismo se apropria da autonomia humana, percebendo as crises como um mecanismo que lhe possibilita ressurgir com força ainda maior.

Dois elementos de formulação estética alcançam maior destaque, o espaço sertanejo e a posição do narrador, como alguém que vive nesse espaço e que se dedica a dar notícias sobre as transformações acontecidas em lugar tão inóspito, ermo e pacato quanto o espaço sertanejo. O narrador manipula e interfere de forma declarada na exposição dos fatos, na entonação e na seleção dos eventos:

Já existe aqui um movimento para declarar a máquina monumento municipal — por enquanto. O vigário, como sempre, está contra; quer saber a que seria dedicado o monumento. Você já viu que homem mais azedo?

Dizem que a máquina já tem feito até milagre, mas isso — aqui para nós — eu acho que é exagero de gente supersticiosa, e prefiro não ficar falando no assunto. Eu — e creio que também a grande maioria dos munícipes — não espero dela nada em particular; para mim basta que ela fique onde está, nos alegrando, nos inspirando, nos consolando. (ME, p. 136)

Em *A máquina extraviada*, as personagens constataam as mudanças, narram as transformações acontecidas com a chegada da máquina e, ao mesmo tempo, narram o mundo desencantado, uma percepção pessimista da vida humana e do seu destino, embora a promessa fosse de um mundo de encantamentos. Assim, as personagens, expectadoras de sua própria vida desencantada, tematizam a própria história da modernização da América Latina, uma promessa de progresso que não é alcançada completamente, confirmando o atraso como um elemento de implantação da modernidade em realidade periférica, se comparado aos países capitalistas centrais. Logo, as personagens são entes aprisionados pela própria realidade capitalista tardia, como em “Eu — e creio que também a grande maioria dos munícipes — não espero dela nada em particular; para mim basta que ela fique onde está, *nos alegrando, nos inspirando, nos consolando.*” (ME, p. 136)

Novamente, assim como em *Os cavalinhos de Platiplanto*, a possibilidade de vivenciar a liberdade em um contexto de aprisionamento reaparece. Na maioria das narrativas veigueanas, os temas se repetem ressaltando uma atmosfera que se modifica na medida em que a história do país se transforma, confirmando uma realidade opressiva, violenta e ameaçadora. Há, implicitamente, um tom de inquietação e questionamento sobre a própria realidade, deflagrando uma atmosfera de resistência e acirramento das relações nesse contexto de crise da própria existência humana, *consolando e inspirando* o homem submetido a essa condição capital irreversível.

O meu receio é que, quando menos esperarmos, desembarque aqui um moço de fora, desses despachados, que entendem de tudo, olhe a máquina por fora, por dentro, pense um pouco e comece a *explicar a finalidade dela*, e para mostrar que é habilidoso (eles são sempre muito habilidosos) peça na garagem um jogo de ferramentas e sem ligar a nossos protestos se meta por baixo da máquina e desande a apertar, martelar, engatar, e a máquina comece a trabalhar. Se isso acontecer, estará quebrado o *encanto* e não existirá mais máquina. (ME, p. 136)

Há no elemento de resistência contido na narrativa, um exercício contínuo, embora implícito, de reflexão. A consciência reflexiva manifesta-se por meio do diálogo, promovido pelo próprio narrador com o leitor, a fim de desestabilizar as certezas previstas pelos movimentos de anúncio da vida moderna. Em consonância a essas certezas está o confronto, a evidente contradição como elemento essencial do diálogo.

A máquina é a inquietação e a desconfiança de um mundo movediço, instável e incomodativo. A relação entre a máquina (objeto) e os homens (sujeitos) é uma relação que fomenta a angústia; já que embora traga a segurança da presença da máquina, anuncia o mundo estranho e alheio que pode insurgir a qualquer momento. No jogo da essência e da aparência³, em alcançar a essência por meio da aparência, o sentido das coisas é intercambiado à medida que a máquina deixa de ter a simples função de executar uma tarefa. Ela torna-se o objeto que coloca o homem diante de um grande dilema da existência – sua própria sobrevivência na modernidade periférica e

³ Sobre esse assunto, ver as reflexões de George Lukács.

capitalista - buscando um sentido para vida e para o destino do homem que se encontra em outro texto, que não as páginas escritas pelo cotidiano, nem mesmo o mundo povoado pelos objetos utilitários como é o mundo que invade o sertão. É nesse sentido que, em busca do significado, o escritor parte da aparência para a essência, ressaltando a totalidade dos fenômenos e os ligando às preocupações existenciais da vida humana, às lutas pela sobrevivência, o que considera as questões histórico-sociais. Assim, a perspectiva do artista é a do símbolo, como elemento que reforça a superioridade da arte realista.

Além disso, na composição da atmosfera ficcional de Veiga, o espaço tem uma função primordial. Interditado e mágico, acaba sendo ocupado por um objeto estranho à tradição e impositivo quanto à necessidade de reformular as consciências e o comportamento do povo que formou ali uma tradição. A máquina, como um estranho que invade o espaço do outro, ultrapassa os limites da vida individual e a discussão estende-se, transcendendo ao âmbito coletivo, profanando os costumes, as convicções e as certezas firmadas até então. Os espaços invadidos por objetos estranhos transformam o povo da cidade em espécie de alienígenas, transformando, eles mesmos, em indivíduos estranhos ao seu espaço de origem. A máquina impossibilita os nexos responsáveis por captar a totalidade da vida. A percepção da vida de forma fragmentada proporciona certo desconforto promovido por um mundo novo que se apresenta a partir de um viés massacrante, tanto pela rotina quanto pelo mistério diante da novidade (que, no caso deste conto, exclui a tradição como elemento importante no estabelecimento das conexões), dando ao mundo um caráter movediço, inexplicável e, em alguns momentos, até mágico.

Mesmo a partir de uma premissa simbólica da máquina, ela assume várias possibilidades de sentido. A narrativa amplia-se evocando o significado ambíguo das coisas, em camadas sucessivas de sentidos, que, ao serem removidas, aparecem outras que de periféricas também se tornam centrais. No entanto, embora pareçam fragmentadas, alcançam a totalidade quando se conectam com os sentidos históricos que a narrativa busca evidenciar e traz, muitas vezes, subliminarmente entranhados em suas categorias estéticas. A história de *A máquina extraviada* é muito mais o sentido do destino da vida humana sob o signo da modernidade que simplesmente a instalação repentina de uma

máquina no espaço da praça de uma pequena cidade do sertão brasileiro.

A máquina é, certamente, uma metáfora. Aparece enraizada na experiência de povos atrasados que tiveram que se relacionar com máquinas modernas, sempre opressoras. Realmente, ao que parece, um moço que vem de longe e que entende de tudo, passando a explorar a máquina, é alguém que toma a máquina como alegoria, que ignora os “protestos” ou os processos por que passam a população e executa a tarefa, coloca-se a cumprir uma finalidade determinada pelas demandas modernas, quebrando, assim, o encanto que, pelo viés particular (a própria máquina), almeja o universal, embora esse particular aponte para um universal que está fora dele. Nesse caso, ainda, para chegar à essência desconsidera-se a aparência.

Mesmo assim, a experiência está disponível para ser narrada na medida em que a história vai sendo vivenciada pelo homem, em seus altos e baixos. Os dramas pessoais de cada personagem estão ligados entre si, a fim de estabelecer os nexos necessários para se representar a totalidade social, quando os destinos das personagens estão conectados de forma dialética, estabelecendo elos diante das relações entre público e privado, percebendo nos problemas econômicos e sociais as questões ontológicas pertinentes. Ao mesmo tempo em que a máquina representa o símbolo da desagregação também tematiza as relações que conectam os fatos da própria vida em sua “completude relativa”.

Na experiência literária, os objetos só adquirem relevância quando estão associados aos dramas humanos. Por isso que, por mais que as “coisas” estejam presentes na formulação do enredo, elas cumprem o papel de elementos capazes de promover a coesão frente aos destinos humanos. No conto, a relação entre o objeto, no caso a máquina, e o sujeito, o povo da cidade, acontece de forma efetiva e significativa quando fica clara a ação que compreende o enredo, ou seja, quando o foco volta-se para o que é essencial na narrativa, a práxis humana, os dramas presentes na existência do homem, sem desprezar o viés aparente.

Logo, no conto de José J. Veiga, a máquina do título é transportada nas duas esferas da narrativa – na história e no discurso. Na história, por dois ou três caminhões, aos gritos dos choferes e seus ajudantes. No discurso, ela é a notícia, ou mesmo a novidade requerida e ansiada por

este que é chamado “você” e “compadre”. Sua existência se realiza nos dois níveis, mas antes de tudo, ela atende ao pedido de novidades, uma solicitação que é tanto do compadre quanto do narrador.

A máquina é extraviada, chegou ali por engano, quando ninguém a esperava, embora a solicitasse. Os que a transportam são grosseiros e esquivos, evitam contato. E logo desaparecem, para que não se quebre a estranheza da máquina com explicações sobre a procedência ou a finalidade. O narrador, que transporta a máquina como notícia para o compadre, também não tem explicações a dar e também se esquivava. Não sabe a data da chegada

Transportada quer dizer metaforizada, trasladada. Cabe, então, perguntar o que tem isso a ver com o ‘extraviada’ do título. Extraviar, entretanto, quer dizer perder a via, o rumo. Se a questão básica é a notícia, pode-se entender que essa notícia que vai agora ‘finalmente’ de fato vai no lugar de outra, esta sim solicitada e ansiada. “O povo aqui se apaixona até pelos assuntos mais infantis”: a ironia é também marca dessa narrativa. O narrador finge nada saber e o leitor deve também perguntar o que ele sabe, se sabe algo, e o que esconde.

O que o narrador sonega é que a máquina extraviada vem se instalar no lugar de alguma outra coisa, esta sim necessária. Aquilo pelo que todos anseiam, infantilmente, não virá. A máquina se instala no lugar de outra coisa. Assim, se de fato existe uma duplicidade da máquina, a questão não está em que ela significa outra coisa impossível de ser dita, mas sim que ela enfim diz. A ironia muitas vezes sarcástica do narrador é disparada contra “você” (seguramente o leitor), contra o povo do lugar, o vigário, o prefeito, os políticos, os habitantes das cidades vizinhas que passam a disputar a máquina. E é disparada contra ele mesmo, narrador. Fala de si mesmo como membro da comunidade: “Estamos tão habituados com a presença da máquina (...)”, “Ela é o nosso orgulho, e não pense que exagero”, “Ainda não sabemos para que ela serve, mas isso já não tem maior importância” (ME, p.133). Em outro momento, porém agora se nomeando a si mesmo em primeira pessoa, ele diz preferir não ficar falando no assunto de que a máquina seria milagrosa, o que demonstra a sua má consciência.

O bêbado aciona as rodas, a máquina funciona, mas logo todos correm para desligá-la. O “imprudente rapaz” perde a perna e o emprego e agora “ajuda na conservação da máquina, cuidando das partes mais

baixas” (ME, p134). A imprudência não esteve em correr riscos, como afinal aconteceu, mas em pôr a máquina em funcionamento. Imprudente ou bêbado, ele, entretanto, faz aquilo que seria de se esperar de toda a comunidade. Esta, como o narrador, finge não saber que a máquina está no lugar de outra coisa e que esta coisa, necessária e real, desejada e temida, é perigosa. Perigosa porque provavelmente levaria a mudanças na sua vida. Mudar é necessário, mas inconveniente. Em lugar disso, é melhor viver com a ilusão. A máquina é, assim, a máquina da ilusão. É preciso mesmo evitar que venha alguém de fora, alguém ‘habilidoso’, ou mais, técnico e perito, que ponha a máquina em funcionamento.

É possível se falar de transcendência com relação à máquina extraviada, mesmo que seja de uma transcendência não religiosa, de uma transcendência vazia? Ou ao contrário estamos em presença de algo concreto, com existência concreta no texto e fora dele, que não é nomeado porque a má consciência do narrador, como também do compadre e de toda comunidade e enfim também nossa como leitores (o ‘você’ que dá início ao conto) impede que se faça?

O impedimento está na origem da ironia e do sarcasmo. O sentido político do conto enfim fica evidente. É assim que o conto *A máquina extraviada* problematiza a realidade iminente e, em muitos casos, já presente mesmo no sertão da condição de nação periférica e a implantação de uma modernidade capitalista tardia, precocemente, decadente:

Já na década de setenta, a história da máquina, que suga a força e os sonhos dos homens, é a metáfora da era industrial, que vai pouco a pouco, substituindo os valores da raça humana e alienando a todos, para que se sobreponha o material sobre o espiritual. O automatismo da vida moderna exige que a luta pela sobrevivência massifique todo mundo. Trabalhadores são explorados nas indústrias e veem-se diante do capitalismo. Essa automatização do ser humano que se deixa explorar pela máquina que, por conseguinte, explora suas ações, e suas vidas, é absorvida por J. J. Veiga com muita sabedoria, pois o escritor vale-se do espaço “real” da narrativa e cria o insólito como representação desse automatismo. Ele constrói sua obra a partir da realidade brasileira, como bem observa Hélio Pólvora, quando este afirma que os assuntos de Veiga derivam da terra, dos homens, e de uma realidade nossa.

Realmente, Veiga se vale dos espaços distantes dos grandes centros e dos costumes cotidianos para enriquecer seus enredos (...) (REZENDE, 2008, p. 138 e 139)

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. 3ª ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987, p. 197 a 221.

LUKÁCS, Georg. *Narrar ou descrever? Uma discussão sobre naturalismo e formalismo*. In: *Marxismo e teoria da literatura*. (Seleção, apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho). 2 edição. São Paulo: Expressão Popular, 2010, p. 149 a 186.

LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma Estética Marxista: Sobre a Particularidade como Categoria da Estética*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

REZENDE, Irene Severina. *O fantástico no contexto sócio-cultural do século XX: José J. Veiga (Brasil) e Mia Couto (Moçambique)*. São Paulo, 2008. Tese/USP. 2008.

VEIGA, José J. *A máquina extraviada*. In: *Melhores contos de J. J. Veiga*. (Seleção de J. Aderaldo Castello). 4 ed. São Paulo: Global, 2000. (Coleção Melhores Contos) p. 133 a 136.

VEIGA, José J. *Os cavalinhos de Platiplanto*. In: *Melhores contos de J. J. Veiga*. (Seleção de J. Aderaldo Castello). 4 ed. São Paulo: Global, 2000. (Coleção Melhores Contos) p. 27 a 34.

**BURLESCO, SATÍRICO E DUPLO: AS FACES
DE “O DUQUE DE L’OMELETTE”**

**BURLESQUE, SATIRICAL AND DOUBLE: THE
FACES OF “THE DUC DE L’OMELETTE”**

**BURLESCO, SATÍRICO Y DOBLE: LAS FACETAS
DE “EL DUQUE DE L’OMELETTE”**

Maria Alice Ribeiro Gabriel¹

Luciane Alves Santos²

¹ Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo. Pesquisadora vinculada ao grupo de pesquisas *Variações do Insólito: do mito clássico à modernidade*. UFPB/CNPq.

² Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo. Professora adjunta III da Universidade Federal da Paraíba, vinculada ao Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL). Líder do grupo de pesquisa *Variações do Insólito: do mito clássico à modernidade*. UFPB/CNPq.

RESUMO: “O Duque de L’Omelette” é um conto do escritor Edgar Allan Poe, publicado em 1832, pelo periódico *Philadelphia Saturday Courier*. Nessa obra satírica, Poe elege o motivo gótico do pacto com o diabo, mas seu sarcasmo tem alusões contextuais específicas e, portanto, a crítica considerou o relato menos importante em si mesmo. O objetivo deste estudo é definir o duplo como um tema do gênero Fantástico que, possivelmente, segue presente nesta narrativa burlesca de Poe.

ABSTRACT: Edgar Allan Poe’s “The Duc de L’Omelette” is a tale published in 1832, in the *The Philadelphia Saturday Courier*. In this satirical work, Poe chooses the gothic motif of pact with the devil, but his sarcasm has specific contextual allusions and therefore literary criticism had found that the account is not important in itself. The aim of this study is to define the double as a possible theme of the Fantastic genre that remains present in this Poe’s burlesque narrative.

RESUMEN: “El Duque de L’Omelette” es un cuento del escritor Edgar Allan Poe publicado en 1832 en el periódico *The Philadelphia Saturday Courier*. En esta obra satírica, Poe elige el tema gótico del pacto con el diablo, pero su sarcasmo hace alusiones contextuales específicas, así que, la crítica no la consideró importante en sí. El objetivo de este estudio es definir el doble como un tema del género Fantástico que sigue presente en esta narrativa burlesca de Poe.

PALAVRAS-CHAVE: Edgar Allan Poe; Fantástico; Duplo.

KEYWORDS: Edgar Allan Poe; Fantastic; Double.

PALABRAS CLAVE: Edgar Allan Poe; Fantástico; Doble.

INTRODUÇÃO

Em 11 de outubro de 1984, o *New York Review of Books* publicou um ensaio do célebre crítico americano Harold Bloom, intitulado

“Inescapable Poe”, posteriormente reunido aos artigos de *Edgar Allan Poe’s the Tell-Tale Heart and Other Stories* (2009). Bloom não é um admirador de Poe, como os poetas Charles Baudelaire, Paul Valéry, Stéphane Mallarmé e “outros apóstolos do Poe francês”. Com acrimônia, ele admite que as histórias de Poe tornaram-se parte integrante da cultura literária ocidental, e que as lemos e apreciamos melhor quando somos muito jovens (BLOOM, 2009, p. 3).

Poe interessou-se por teatro e poesia quando jovem. Ele iniciou sua carreira de periodista literário em 1835, aos 26 anos, contratado pelo *Southern Literary Messenger*. Nesse período, o mercado editorial americano era dominado pela literatura britânica e não havia leis que protegessem os direitos dos escritores. Editores americanos pirateavam autores britânicos e o reconhecimento público de um autor dependia completamente da política, por vezes inescrupulosa, de periódicos de grande circulação.

Poe conhecia bem o funcionamento das relações mercantis entre editores, escritores e as preferências do público, moldado pela influência do gosto burguês. Foi assim que a *short story* definiu-se nos Estados Unidos, incorporando elementos da novela vitoriana e assimilando elementos da cultura nacional a esse produto. Um exemplo dessa proposta de adaptação é a novela *A narrativa de Arthur Gordon Pym* (1838), sobre as aventuras marítimas do jovem Pym, clandestino no baleeiro *Grampus*, com episódios envolvendo canibalismo, motim, naufrágio e descrições do Polo Sul.

Muitos *hoaxes* de Poe são contos que tiram partido da repercussão de áreas da ciência em evolução naquele momento: expedições ou missões científicas; experiências com o galvanismo e o mesmerismo; a criptografia e a frenologia. Ele soube combinar elementos bizarros, góticos e grotescos a essas histórias, discorrendo sobre assassinatos, catalepsia, hipnose e metempsicose, assuntos correntes nos *magazines* sensacionalistas.

Mark Neimeyer (2002, p. 215), descrevendo a influência de Poe na cultura popular para leitores de língua inglesa, menciona as edições para o público juvenil como o primeiro contato de alguns leitores com o autor. A série *Edgar Allan Poe, “Poetry for Young People”* oferece um modelo de adaptação de sua poesia para crianças, evitando temas

violentos e com ilustrações de pares românticos em espaços austeros e desolados. Para criar um produto voltado à cultura de massa, certas edições priorizaram a tendência de compatibilizar biografia e obra, unindo a melancolia de sua poesia a aspectos da prosa que ratificassem o estereótipo do escritor atormentado. Pretextando torná-lo acessível aos jovens, sacrificou-se o espírito da produção original no texto fonte e nas suas ilustrações: a moralização e racionalização dos contos reduz seu interesse psicológico, sugerindo interpretações distorcidas ao leitor (NEIMEYER, 2002, p. 215).

A partir da década de noventa, a corrente tradicional de estudos da obra de Poe sofreu intensa reavaliação crítica, com *Edgar Allan Poe and the Masses: The Political Economy of Literature in Antebellum America* (1999), de Terence Whalen, estudo que avalia o impacto da Era jacksoniana na cultura editorial americana e a percepção de Poe – enquanto editor e periodista – do significado econômico, político e social da literatura.

Outra vertente de estudos literários, atualmente dedicada à obra de Poe, surge com os teóricos do Fantástico que consideram a essencialidade de sua obra centrada em temas sobre o caótico, os fantasmas interiores e os desajustes mentais. Remo Ceserani, em *O Fantástico*, lembra ainda a decisiva influência de Poe na mudança dos gostos literários e, também, a introdução de novas e perturbadoras formas do insólito ficcional. O crítico corrobora a inequívoca presença de contos “algumas vezes muito mais radicados na sensibilidade “gótica”, outras vezes antecipadores de um gosto novo pelo macabro, pelo absurdo, pelo exótico e pelo grotesco” (CESERANI, 2006, p. 39). “O Duque de L’Omelette” une o cômico ao gótico e traduz o macabro no rebuscamento bizarro da ambientação.

Após breve exposição contextual, este trabalho propõe o estudo de “O Duque de L’Omelette” considerando a identificação e análise de um dos aspectos recorrentes no sistema temático do Fantástico: a projeção do duplo. Para desenvolvimento do artigo, a primeira parte será destinada às fontes e referências culturais utilizadas por Poe na narrativa; em seguida, contemplamos as relações associativas entre o insólito e os temas que caracterizam a história: duplicidade, morte e humor negro. Por fim, analisamos as especificidades que configuram o

desdobramento do ser, o duque de L'Omelette, e seu alto grau de identificação com o *outro*, o diabo. Partimos das perspectivas teóricas de Gary Richard Thompson, David Hirsch, Sara L. Crosby e Otto Rank, dentre outros que contribuem para corroborar as hipóteses levantadas.

“O DUQUE DE L'OMELETTE”

Ao prefaciар “O Duque de L'Omelette”, Thomas Ollive Mabbott considerou-o uma das poucas histórias envolvendo humor na qual Poe parece ter sido completamente bem-sucedido. Dos *Contos do Grotresco e do Arabesco* (1840), é o que combinaria de forma mais harmoniosa os elementos de ambientação e *grotesquerie*; e há o elemento de aventura: a esperança de que o duque possa escapar no final. Por seu caráter intrépido e carismático, “*bold and darling fellow*”, na simpática expressão de Mabbott (POE, 1978, p. 31), é aquele a quem tendemos a preferir entre todos os outros heróis de Poe.

Segundo Johan Huizinga, o herói constitui um modelo superior de *homo ludens*, projetando o impulso humano da emulação em seus esforços, e ilustrando o desejo “ludicamente” apaixonado de sujeitar o ego, enfrentar obstáculos e provas, e ser vitorioso. Destacando o tema da rivalidade, Sigmund Freud ofereceu uma visão mais sombria em *Moisés e o Monoteísmo*. Nesse ensaio, Freud definiu o herói como aquele que se rebela contra o pai e “no fim suplanta-o vitorioso” (BROMBERT, 2002, p. 18).

A crítica de Stuart e Susan Levine é sobre o aspecto hermético da história, provavelmente um dos melhores exemplos dentre as narrativas de Poe tornadas indecifráveis sem o necessário esclarecimento prévio ao leitor atual (POE, 2000a, p. 9).

Mabbott associa à sátira uma expressão proverbial. “Vencer o diabo” é realizar uma façanha praticamente incrível, mas existem muitas histórias no folclore e na literatura de pessoas que o lograram. Orgulhoso e de coração empedernido, o duque obriga o diabo a manter sua palavra literalmente, e evitar ações não condizentes com

sua dignidade, feito trapacear no jogo e tirar vantagem de um homem embriagado, o que ocorre em “Bon-Bon” (*The Bargain Lost*, 1832) e outras histórias da tradição literária e popular envolvendo jogo de cartas com o diabo. Na elaboração da trama do conto, Poe admitiu a noção, presente em *Deux Livres de la hayne de Sathan* (Paris, 1590), obra citada por Robert Southey (1849-51) e na *History of the Devil* (1726), de Daniel Defoe, de que o diabo estuda compleições, mas não lê pensamentos (MABBOTT, 1978, p. 31).

As notas de Mabbott sobre “O Duque de L’Omelette” trazem importantes considerações, detalhadamente anotadas ao longo do texto, sobre as fontes de Poe. Entre elas está *Curiosities of Literature* (1791-1823), de Isaac D’Israeli, da qual Poe retirou as ideias de Fisiognomonía do pintor francês Charles Le Brun e o episódio da morte do ator Zacharie Jacob (Montefleury), ocorrida durante uma representação de *Andrômaca*, de Racine. Já o verdelhão e outros detalhes vêm da novela de Benjamin Disraeli, *The Young Duke* (1831). Uma resenha burlesca da obra, publicada em outubro de 1831, pelo *Westminster Review*, pode ter influenciado Poe ainda mais. O palácio infernal deve algo a *Vathek* (1786), novela gótica de William Beckford, mas, de modo geral, a magnificência da residência do diabo foi inspirada pela descrição do “Pandemonium”, que consta do *Paraíso Perdido* (1667), de John Milton (MABBOTT, 1978, p. 31-2).

O conto foi presumivelmente redigido em 1831 e destinado ao *Saturday Courier*. Poe revisou-o para ser publicado, com seu próprio nome, no *Southern Literary Messenger*, modificando-o levemente mais tarde. Entretanto, adotou o pseudônimo de Littleton Barry quando o publicou pelo *Broadway Journal* (MABBOTT, 1978, p. 32).

David Leverenz apresenta uma crítica sobre o ideal de masculinidade e seu comportamento na cultura americana antes da Guerra Civil. Poucos anos após 1830, Poe continuava a satirizar as preocupações sulistas concernentes à virilidade, narizes e duelos, algumas vezes expondo conotações sexuais, outras, explorando o tópico da divisão entre corpo e mente. A paródia em “O Duque de L’Omelette” recai sobre a efeminada e aristocrática atitude do duque, morto ante a visão de um pássaro depenado e que desafia o diabo por este lhe dar ordem para se despir (LEVERENZ, 2001, p. 103).

Os críticos têm associado Nathaniel Parker Willis ao conto. À época, N. P. Willis, editor do *American Montly Magazine*, mantinha a coluna “Editor’s Table”, na qual convidava o leitor a partilhar os prazeres de seu gabinete: dois cães; um “South American trulian”, ave aparentemente inventada; o perfume de sua caneta tinteiro; cortinas carmesins; tudo ao estilo dos salões exóticos, otomanas e divãs, azeitonas, flores japônicas, e uma garrafa de *Rudesheimer* (POE, 2000a, p. 9).

A coluna, “preciosamente escrita”, notou Gary Richard Thompson (1973, p 45), retrata Willis como homem requintado. Poe exagerou a imitação que Willis fizera do estilo *silver-fork*³ de Benjamin Disraeli e, ao parodiar o editor contemporâneo, atingiu igualmente Disraeli.

Willis foi ridicularizado por essas afetações, bem conhecidas naquele momento, a ponto de James Paulding, editor e novelista, afirmar que certas histórias de Poe seriam rejeitadas no futuro se os alvos das sátiras caíssem no esquecimento, acrescentando que “O Duque de L’Omelette” seria exceção: todos poderiam entendê-lo (POE, 2000a, p. 9). Charles T. Walters (2011, p. 3) notou na história uma sátira ao gosto francês, situado à margem da decadência estética e moral, e figurado arquitetonicamente no megalômano e soberbo salão do diabo – refinado, ainda que brutal e vulgar – inspirado nas obras de Charles Le Brun, *designer* do Palácio de Versailles: “Sua beleza era grega, sua deformidade era egípcia, seu *tout ensemble* era francês”. (POE, 2000b, p. 292).

Sobre a tradução francesa do conto, Lois David Vines observou que as palavras francesas usadas por Poe mantiveram-se indicadas em itálico. Embora em determinados casos seu francês pareça um tanto estranho, o comentário de certos tradutores sugere que o uso inapropriado de alguns termos, se, por um lado, poderia indicar alguma confusão, por outro ressaltaria sua criatividade e senso de humor. (VINES, 2014, p. 53).

³ *Silver-fork novel* foi um gênero literário da primeira metade do século XIX. Segundo Andrzej Diniejko (2010), Disraeli era ciente de que o mérito literário dessa ficção e seu apelo comercial eram inversamente proporcionais – histórias sobre celebridades e pessoas prestigiadas socialmente vendiam bem. Em *The Young Duke*, ele oferece uma receita paródica para se escrever uma novela no estilo *silver-fork*: um livro de receitas, um par de pistolas e um maço de cartas eram ingredientes que deveriam ser adicionados à intriga – referências ao duelo, ao jogo e ao refinamento gastronômico, mencionados na sátira de Poe.

Nos dias de Poe, “O Duque de L’Omelette” foi publicado inicialmente em 3 de março de 1832, pelo *The Philadelphia Saturday Courier*; em fevereiro de 1836 pelo *Southern Literary Messenger*; nos *Contos do Grotresco e do Arabesco*, em 1840; pelo *Bentley’s Miscellany*, de Londres e Nova Iorque, ambos em 1840 e pelo *Broadway Journal*, em 11 de outubro de 1845 (POE, 2000a, p. 9-10). Era um momento de renovação para a ficção nos Estados Unidos, com o desenvolvimento do conto moderno nos *magazines*, a busca de novas políticas editoriais e de uma identidade literária nacional.

ASPECTOS TEMÁTICOS DO CONTO – A PRESENÇA DO DUPLO FANTÁSTICO

A fortuna crítica de Poe, centrada nos aspectos do insólito, demonstra que sua influência foi decisiva para os caminhos da narrativa fantástica. Sua originalidade consistiu, sobretudo, na criação do inconcebível no âmago do próprio indivíduo. Jacques Cabau (apud BARONIAN, 1978, p. 98) enxergou em Poe, inversamente à lógica predominante, a capacidade de lançar em um universo normal um indivíduo inquietante. Poe foi um escritor seduzido pela inversão, pela queda, pelas obsessões humanas, pelos enigmas e pela imperiosa presença da morte.

Os temas presentes em “Duque de L’Omelette”, a morte e o duplo, são recorrentes no sistema temático do Fantástico e se apresentam como mecanismos fundamentais para o desenrolar da intriga. A análise do conjunto da obra de Poe demonstra que esses elementos são impressos com certa constância e, de forma análoga, figuram em “Morela” (1835), “Ligeia” (1838), “A queda da casa de Usher” (1839) e “William Wilson” (1839).

Assim, nas narrativas góticas de Poe, ambos os temas ajustam-se a cenas que pairam sobre inúmeras possibilidades: o delírio, a expressão do sobrenatural, a projeção dos pesadelos de uma consciência doentia ou “apenas a sugestão de uma imaginação viva, tornada morbidamente ativa pelo ópio e pela hora da noite” (POE, 1981, p. 76). G. R. Thompson discutiu a influência do Gótico no enfoque psicológico

sobre a personalidade maligna do duplo, vinculado a motivos e símbolos da morte e da loucura.

A obra de G. R. Thompson sobre o Romantismo alemão, a ficção gótica e a evolução dos termos Gótico, grotesco e arabesco na crítica literária, contribuiu, segundo Joseph J. Moldenhauer (1974, p. 215), para uma visão das afinidades intelectuais de Poe, esclareceu estratégias narrativas de peças góticas e renovou alternativas para a tradicional equação acadêmica cotejadora dos pares “grotesco/cômico”, e “arabesco/sério”. O entrecruzamento paradoxal do cômico e do sério, do ideal e do demoníaco, do Gótico e do satírico, da esperança e do desespero, é apreendido como o balanço de “forças opostas” em “dinâmica tensão”, resultante da consciente engenhosidade de Poe e autorizado pela estética pós-kantiana do Romantismo alemão.

Mesmo sem a densidade de “Ligeia” e “A queda da casa de Usher”, “William Wilson” registra o tema do duplo e o efeito da dupla perspectiva. Além do romântico embate sobrenatural de um homem com a própria alma, o conto pode ser lido como o assédio de uma consciência perversa. Permanece ambíguo se o segundo Wilson, gêmeo do narrador, existe enquanto espírito sobrenatural ou constructo mental, apesar das pistas para uma dupla leitura serem cuidadosamente plantadas. Mais uma vez, o mundo percebido pelo leitor é filtrado pela mente subjetiva do narrador, e é esta estrutura, somada a motivos absurdos, como o momento preciso da chegada do outro Wilson e seu insistente sussurrar, que suscita a dramática ironia do conto. Certamente, se o segundo Wilson é imaginação do primeiro, a atitude deste pareceria aos companheiros, senão cômica, ao menos bastante *peculiar* (THOMPSON, 2004, 36, destaque do autor).

Conforme a tese de G. R. Thompson, uma passagem de “William Wilson” que ilustra essa percepção dúbia do narrador é a descrição de alguém ligado às suas “mais remotas recordações da vida escolar” e “ao serviço religioso da única igreja da aldeia”:

O pastor dessa igreja era o diretor da nossa escola. Com que profundo sentimento de maravilha e perplexidade tinha eu o costume de contemplá-lo de nosso distante banco na tribuna, quando, com passo solene e vagaroso, subia ele ao púlpito! Aquele personagem

venerando, com seu rosto tão modestamente benigno, com trajes tão lustrosos e tão clericalmente flutuantes, com sua cabeleira tão cuidadosamente empoada, tão tesa e tão vasta, poderia ser o mesmo que, ainda há pouco, de rosto azedo e roupas manchadas de rapé, fazia executar, de palmatória em punho, as draconianas leis do colégio? Oh, gigantesco paradoxo, por demais monstruoso para ser resolvido! (POE, 2000c, p. 224)

Para o Romantismo sombrio, a única harmonia acessível em meio a todo caos e engano apresentado pelo mundo seria uma dupla visão, uma dupla consciência, uma dupla emoção, culminando na satisfação ambivalente do controle intelectual e da posse estoica de si mesmo. Esse tipo de herói-artista romântico mantém o mundo coeso pela força de sua mente – ou ele assiste ao mundo e à sua mente sucumbirem a forças contrárias. O resultado é um ambivalente pessimismo, um tipo de ironia ou humor negro e, ainda, um ceticismo engendrado pelo autoconhecimento da mente subjetiva, tentando insistentemente alcançar uma certeza ilusória (THOMPSON, 2004, p. 11). Anos mais tarde, ao prefaciar *Contos do Grotresco e do Arabesco*, Poe diria que a matriz de alguns de seus contos não era o germanismo, e sim o “horror [que] provém da alma”.

HUMOR NEGRO, DUPLO E MORTE EM “O DUQUE DE L’OMELETTE”

No texto intitulado *O estranho*, em alemão *Das Unheimlich* (1919), Sigmund Freud indica que o psicanalista Otto Rank ampliou a compreensão do tema do duplo quando considerou suas ligações “com reflexos em espelhos, com sombras, com os espíritos guardiãos, com a crença na alma e com o medo da morte; mas lança também um raio de luz sobre a surpreendente evolução da idéia” (FREUD, 1976, p. 293). No conjunto de ensaios *Don Juan et le Double*, *Don Juan und Der Doppelgänger*, Rank recorda que as primeiras manifestações do duplo remontam a tempos longínquos, às fontes da superstição, do folclore e do nascimento das religiões. Assim, o tema do duplo se confunde com a própria história da literatura e aborda questões

fundamentais para a humanidade, mas é a partir do Romantismo que o assunto se torna mais e mais aprofundado, uma vez que passa a contemplar diferentes pontos de vista, entre eles o da psicologia. Nicole Fernandez Bravo confirma a ancestralidade do tema do duplo – *Doppelgänger*, mas destaca sua apoteose no século XIX, no período romântico:

O termo consagrado pelo movimento do romantismo é o de *Doppelgänger*, cunhado por Jean-Paul Richter em 1796 e que se traduz por “duplo”, “segundo eu”. Significa literalmente “aquele que caminha do lado”, “companheiro de estrada”. Endossamos a definição dada pelo próprio Richter: “assim designamos as pessoas que se veem a si mesmas”. O que daí se deduz que se trata, em primeiro lugar, de uma experiência de subjetividade. Outras formulações literárias gozarão de certa prosperidade: “*je est um autre*” (eu é um outro) (Rimbaud), “*el outro*” (o outro) (Borges). (BRAVO, 2005, p. 261)

Com procedimento próprio às narrativas fantásticas, “O Duque de L’Omelette” inicia-se com a apresentação de uma situação realista: no recolhimento do seu gabinete, ao som da “mais delicada música”, o duque recebe em seu jantar o prato que contém “o mais delicado dos pássaros”, para, em seguida, expirar num paroxismo de desgosto. Após a morte do protagonista, a subversão do real se instala no momento em que o corte narrativo conduz o leitor para o mordaz e irônico diálogo travado entre o protagonista e Satã:

– Ah! ah! ah! – disse sua Graça, no terceiro dia, após seu falecimento.

– Eh! eh!eh! – replicou fracamente o diabo, levantando-se com um ar de majestade.

– Ora, certamente o senhor não está falando sério – retorquiu De L’Omelette. – Pequei, é verdade, mas, meu senhor, reflita... O senhor não tem... a real intenção de pôr em execução tão...tão...bárbaras ameaças. (POE, 2000b, p. 291)

Inscritos na atmosfera fantástica, os extremos vida e morte, descida ao inferno e retorno à terra, *eu* e outro, se configuram como pares opostos que deixam entrever a dualidade identitária estabelecida entre os sujeitos. No decorrer da ação, dotada de extrema ambiguidade, a personalidade do protagonista parece espelhar a do seu próprio antagonista.

Convencido de sua morte prematura, o duque passeia pelos aposentos do diabo, observa a decoração e as espetaculares obras de arte que decoram o ambiente. Os rivais compartilham os mesmos gostos, vaidades e delitos, facilmente identificáveis para o leitor, assim como o espelhamento do refinado e afetado gosto do duque: “Que pinturas! Que pinturas! Ó luxúria! Ó amor! Quem após contemplar aquelas beldades proibidas teria olhos para o delicado espetáculo das molduras douradas que irradiavam como estrelas, sobre as paredes de jacinto e de púrpura”. (POE, 2000b, p.292). Nesse momento, evidencia-se a identificação dos modos singulares do duque com o outro, o “companheiro de estrada”, o “segundo eu” com quem partilha a excentricidade: “O duque murmurou uma desdenhosa praga, decididamente aprovatória”. (POE, 2000b, p. 292). Essa expressiva identificação é apontada por Freud (1976, p. 293) como uma “duplicação, divisão e intercâmbio do eu (*self*). E, finalmente, há o retorno constante da mesma coisa – a repetição dos mesmos aspectos, ou características, ou vicissitudes, dos mesmos crimes”.

A descrição do palácio infernal é marcada pelo forte apelo visual, uma característica insistente no conjunto da obra de Poe. No ensaio dedicado à decoração, *The Philosophy of Furniture* (1840), Poe demonstra, ao lado das corrosivas metáforas associadas à “redecoração” do mau gosto e da vulgaridade americana, que a composição do cenário interior se torna relevante para o propósito narrativo. (GARRAIT-BOURRIER, 2001, p. 51). O ideal estético da decoração, muitas vezes repleto de tapeçarias, quadros, esculturas e bibliotecas, compõe a atmosfera lúgubre que enriquece e favorece o acontecimento fantástico, a exemplo de “Ligeia”, “Morela” e “A máscara da Morte Rubra” (1842). Garrait-Bourrier (2001, p. 54) justifica a preferência de Poe pela riqueza na composição do cenário ao apresentar a tese de Gilbert Durand, em *Structures anthropologiques de l’imaginaire*, que indica claramente o *habitat* como reflexo da alma e

que pode permitir a identificação do sujeito. O espaço descrito denota o tom idílico de “Eleonora” (1841), “O Domínio de Arnheim ou o Jardim-Paisagem” (1842) e “A casa de campo de Landor” (1849) ou angustiante, de “Os crimes da rua Morgue” (1841), “O poço e o pêndulo” (1842) e “O barril de Amontilado” (1846).

Em “O Duque de L’Omelette”, a fascinação pelo espaço ocupa inicialmente as atenções do protagonista, entretanto o polo oposto é revelado quando “uma janela sem cortinas lhe desvenda, eis que fulgura a mais horrenda de todas as chamas!” (POE, 2000b, p. 292). Receoso de ter o mesmo destino do pássaro que saboreara, cozido em sua própria gordura, só lhe resta tentar escapar das chamas infernais e, lembrando-se do que aprendera em suas leituras, “o diabo não ousa recusar um jogo de écarté”, desafia-o para um duelo. Confirmando a intenção do duque, o oponente aceita o embate, ainda que não obtivesse segura vantagem na aposta: “Se perder – disse ele – estarei duas vezes perdido, estarei duplamente condenado, eis tudo! (E aqui Sua Graça encolheu os ombros)” (POE, 2000b, p. 293, destaque do autor); vencendo o jogo, libertaria sua alma. Cartas na mesa, o duque espetacularmente vence o adversário com quem, na verdade, mantém uma aliança invisível. No nível da enunciação, a projeção do duplo atende aos propósitos do cômico e da reflexão modelar sobre a decadência de valores morais.

Quando o duque elabora estratégias de ação para escapar do fogo infernal, podemos recorrer à interpretação da psicanálise que considera esses expedientes como mecanismos de defesa, em que o indivíduo separa uma parte de si contra aquele de quem se defende, aquele de quem quer escapar (RANK, 1932, p. 57). O diabo se apresenta como um rival, o outro eu, com quem se identifica, mas quer eliminar, a exemplo do que se lê em histórias óbvias de duplos como “William Wilson”.

O texto fantástico, quando privilegia diferentes interpretações e multiplica as hipóteses de leitura, pode aludir ao fenômeno do espelhamento que transparece na narrativa. Após vencer o rival, o reconhecimento identitário com o outro é definitivamente revelado pelo narrador. O final do conto consolida a questão do duplo quando veicula a ideia da totalidade dos indivíduos. O diabo se apresenta

como parte idêntica ao duque, intrinsecamente ligado à sua metade, como um fantasma ligado à sua materialidade física. Esse amálgama promove a impressão da estranheza entre os “limites do real e do *supra-real*, do natural e do *sobrenatural*, do racional e irracional, da vida e da morte, explicando as contradições do homem e da sociedade”. (LAMAS, 2004, p. 46). Convém ressaltar que “O Duque de L’Omelette”, apesar de não ter recebido até o momento a devida atenção dos críticos, é profícuo quanto às possibilidades de interpretação, pertinentes a outros campos dos estudos literários, além do Fantástico.

Assim, em relação ao irônico título do conto, a hipótese de David Hirsch é única, mas pede uma digressão um pouco longa: Alexander Hammond, em “Edgar Allan Poe’s *Tales of the Folio Club: The Evolution of a Lost Book*,” (1977) e Hirsch, em “‘The Duc De L’Omelette’ as Anti-Visionary Tale” (1977) partilham a hipótese de que os primeiros cinco contos de Poe, publicados na Filadélfia pelo *Saturday Courier*, em 1832, parodiavam o modelo ficcional literário mais pobre editado pelos *magazines*, e, talvez, por extensão, satirizavam os modismos intelectuais correntes. Hammond (1977, apud HIRSCH, 1977, p. 36) notou que os cinco contos são imitações de diferentes tipos de ficção contemporânea, claramente distinguíveis um do outro na matéria e no estilo.

Apesar de ratificar a tese geral de Hammond, Hirsch sugere que as histórias não variam muito em relação ao tema, como pareceria à primeira vista. Das cinco narrativas, quatro cogitam de aspectos do dualismo corpo-alma e da questão da metempsicose. Embora “Metzengerstein” aproxime-se do que posteriormente seria o estilo gótico “sério” de Poe, G. R. Thompson (1973, p. 18 apud HIRSCH, 1977, p. 36) julgou o relato uma paródia do horror germânico. Os outros três – “O Duque de L’Omelette”, “Perda de fôlego” e “Bon-Bon” – são cômicos. Hammond constatou que a impressão de variedade resultava de diferenças não tanto do assunto quanto do ponto de vista.

“O Duque De L’Omelette” examinaria o motivo da alma presa ao corpo na metáfora do pássaro engaiolado. Hirsch e Hammond concordam que Poe construía suas histórias em ampla escala de sentidos e referências. Para Hammond (1977, p. 15 apud HIRSCH, 1977, p. 36), os contos iniciais exigem leitor versado em assuntos literários.

Nesse sentido, Hirsch notou que o senso de humor opera em relação a outros elementos.

O autor preconizou mais a habilidade de Poe em conciliar temas que as fontes literárias e biográficas da sátira. O conto desloca o foco do objeto imediato da paródia para a questão corpo-alma. Entretanto, nesse *burlesque*, a “transcendência” é problemática. A maioria dos elementos da ficção de Poe já se faz presente aqui, mas a comédia bizarra predomina e o terror permanece na periferia (HIRSCH, 1977, p. 36).

Hirsch notou que Poe inicia “O Duque de L’Omelette” com um enigma popular: “Keats faleceu por causa de uma crítica. Quem foi que morreu vitimado por ‘Andrômaca’? Almas ignóbeis! De L’Omelette pereceu em consequência de um verdelhão. *L’histoire en est breve.*” (POE, 2000b, p. 291 apud HIRSCH, 1977, p. 36).

Para Hirsch, Poe estava gracejando com a antiga questão da origem da vida, a incógnita do ovo ou da galinha. Em “O Duque” (“The Duc”) o ovo é metamorfoseado em De L’Omelette, enquanto a galinha é “traduzida” em verdelhão; dessa maneira o conto se inicia informando o leitor que o ovo foi sacrificado pela galinha, como Keats “por causa de uma crítica” e Montfleury por “Andrômaca”. A resposta judaico-cristã para a questão biológica da origem da vida é que os seres vivos foram criados e então multiplicados; a galinha, assim, viria antes do ovo. Poe inverte a expressão de modo que ela remete a si mesma apenas ao realçar a morte em vez do ciclo da vida. A galinha nem vem do ovo, nem produz o ovo, antes, o destrói: “De L’Omelette pereceu em consequência de um verdelhão” (POE, 2000b, p. 291 apud HIRSCH, 1977, p. 36).

O cômico da história reside no início, com a morte do duque, esclarecendo-se nas cenas seguintes, quando o sensualista De L’Omelette não pode contemplar a noção da alma despida, não mais adornada pelo corpo. Nesse ponto, começa a segunda parte da história, com o duque assumindo com o diabo relação idêntica à que possuía com o verdelhão, três dias após a morte, ao enfrentar “Sua Majestade”. Logo, é evidente o paralelo entre o verdelhão na gaiola dourada e o duque, no caixão “com incrustações de marfim”. As situações na terra e no inferno são imagens especulares invertidas: o

verdelhão é despido das plumas e servido *sans papier* ao duque, enquanto este é entregue trajado com luxo e papelotes nos cabelos ao diabo (HIRSCH, 1977, p. 37).

Poe desloca a imagem da alma imortal, hóspede da “gaiola dourada” do corpo, para a da alma lançada no submundo, aprisionada à sua “veste” terrena. De acordo com Hirsch (1977, p. 37-8), em vez de se elevar, como a alma de Keats em “Adonais”, para a Divina Imanência, a alma do duque declina sob o peso de sua sensualidade grosseira.

Sara L. Crosby (2016, p. 69) parte da menção à morte de Keats em “O Duque de L’Omelette” e compara seu protagonista à *revenant* Ligeia, que desconstrói a equação entre poder masculino e grandeza estética, com uma narrativa de horror e vingança, já o duque realiza o mesmo percurso através do humor. O mero nome de L’Omelette sugere a criação artística após a destruição – ovos são quebrados para se preparar uma omelete – assim, de modo hilário, pela perspicácia e superioridade estética, o duque reverte a posição de vítima para a de trapaceiro triunfante, engana o diabo e retorna da morte.

Embora a narrativa proclame que “Keats faleceu por causa de uma crítica”, e, por conseguinte, evoque a ideia de assassinio, ela zomba da piedade suscitada ao senso comum pela morte do poeta, sugerindo que ele não poderia, de fato, ser sensível o bastante para reconhecer onde está a beleza. Ferido em seu orgulho, Keats estaria entre as “Almas ignóbeis!” por ter sido vitimado por uma crítica, em contraste com a sensibilidade do duque ante o que representaria a morte de seu verdelhão, apreciado como expressão autêntica e manifestação *in natura* do Belo (CROSBY, 2016, p. 69-70).

Crosby avalia a decoração suntuosa do inferno como item iconográfico. A humilhação final do oponente é indicada na vitória do duque, traduzida na superioridade do homem de gosto sobre o homem de poder, ao anunciar que não faria objeção em ser o diabo, se não fosse De L’Omelette. A declaração mostra a preferência do sensível ao impressivo. Esteta do brutal, as escolhas do diabo revelam poder em lugar do verdadeiro senso da beleza. Poe sugeriria que a grandeza estética não se mede pelo poder. Assim, se os que discernem corretamente a beleza podem morrer por sua aguda sensibilidade,

retornarão triunfantes ao atingir a verdadeira imortalidade (CROSBY, 2016, p. 70).

Com uma proposta lúdica, a presença do duplo em “O Duque de L’Omelette” teria absorvido elementos do Romantismo sombrio, pela combinação do grotesco e do sublime. Sobre a experiência do sublime, o conto reafirmaria a noção kantiana do princípio reflexivo da faculdade estética de julgamento, capaz de apreciar e reconhecer o belo na natureza e na arte, indo além da apreensão de seu conceito puro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de ser um conto inicial, “O Duque de L’Omelette” sugere a preocupação de expor uma perspectiva autoral da criação artístico-literária. Simultaneamente, o contexto era desfavorável aos autores americanos: os periódicos visavam às predileções e valores da classe média, menosprezados nas sátiras de Poe. Ele deveria criar sua identidade profissional, estilo e técnicas literárias, como Charles Dickens, James Fenimore Cooper e N. P. Willis, para obter renome e subsistir no mercado editorial.

Ora parodiando, ora explorando o modelo legado pelo Romantismo alemão, ele acomodou motivos e temas tradicionais da ficção gótica – o duplo, o noturno e a morte – ao comentário social. Criticou o que julgava inapropriado entre editores, autores e público dos *magazines*, como o artificialismo de celebridades e modismos, para afirmar o que considerava realmente válido em uma cultura movida por razões comerciais.

Entre suas estratégias de composição narrativa, “O Duque de L’Omelette”, evidencia o cuidado na ambientação do cenário alegoricamente bizarro e exuberante descrito na história. Assim, para alguns críticos, o modo cômico não seria apenas uma fase meramente introdutória na ficção de Poe para satisfazer a audiência da época.

Com o tema do duplo, do outro à maneira de reflexo especular ou sombra, Poe discorreu sobre a descoberta dos aspectos sinistros da consciência, seus impulsos perversos e obsessões, algumas vezes enquanto antítese, outras, como desdobramento do ser. Os aspectos fantásticos do conto seguem outras imagens do duplo habituais na ficção de Poe: o questionamento da razão, o princípio da individuação guiado pela consciência e a ponderação dos limites dos estados mentais (catalepsia, devaneio, loucura, sonho e morte). Questões que seus narradores costumam dividir com o leitor.

“O Duque de L’Omelette” associa ao duplo uma das manifestações mais caras à literatura gótica e ao plano do Fantástico: o diabo. O imaginário e o pitoresco da cultura popular surgem na figura do diabo logrado, com a vitória da astúcia sobre os poderes infernais, ou ainda, dos poderes criativos do intelecto do homem de gênio sobre a vulgaridade. A “carnavalização” da história faz de L’Omelette um tipo de herói pícaro e não um criminoso dissimulado ou moralmente repugnante, como outros duplos de Poe.

REFERÊNCIAS

BARONIAN, Jean B. *Panorama de la littérature fantastique de langue française*. Paris: Stock, 1978.

BLOOM, Harold. Introduction. In: BLOOM, Harold. (Ed.). *Edgar Allan Poe's the Tell-tale Heart and Other Stories*. New York: Infobase, 2009, p. 1-9.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (Org). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

BROMBERT, Victor. *Em Louvor de Anti-Heróis: Figuras e Temas da Moderna Literatura Européia 1830-1980*. Tradução de José Laurenio de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CESERANI, Remo. *O Fantástico*. Tradução: Nilton Cezar Tridapalli. Londrina: Eduel, 2006.

DINIEJKO, Andrzej. Benjamin Disraeli's Silver Fork Novels. In: *Victorian Web*. 2010. Disponível em: <www.victorianweb.org/authors/disraeli/silverfork.html>. Acesso em: 18/04/2016.

FREUD, Sigmund. O estranho (1919). In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976, p. 273-314.

GARRAIT-BOURRIER, Anne. Décors et doubles dans La chute de la Maison Uscher et autres contes de Poe: le fantastique, genre de l'inhospitalité. In: *Le don de l'hospitalité – De l'échange à l'oblation*. Paris: Presses universitaires Blaise Pascal, 2001, p. 47-55.

HIRSCH, David H. "The Duc De L'Omelette" as Anti-Visionary Tale. *Poe Studies*, v. X, n. 2, p. 36-9, December, 1977. Disponível em: www.eapoe.org/pstudies/ps1970/p1977202.htm. Acesso em: 18/04/2016.

LAMAS, Berenice Sica. *O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em Literatura e Psicologia*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

LEVERENZ, David. Spanking the Master: Mind-Body Crossings in Poe Sensationalism. In: KENNEDY, J. Gerald (Ed.). *A Historical Guide to Edgar Allan Poe*. New York: Oxford University Press, 2001, p. 95-128.

MOLDENHAUER, Joseph J. Reviews. *Nineteenth-Century Fiction*, v. 29, n. 2, p. 215-224, Sep., 1974. Disponível em: www.jstor.org/stable/2933294. Acesso em: 11/04/2016.

NEIMEYER, Mark. Poe and popular culture. In: HAYES, Kevin J. (Ed.). *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 204-24.

POE, Edgar Allan. *Edgar Allan Poe: Thirty-two Stories*. Edited, with introductions and notes by Stuart Levine and Susan F. Levine. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 2000a.

POE, Edgar Allan. Ligéia. In: *Edgar Allan Poe: contos de terror, de mistério e de morte*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981, p. 64-79.

POE, Edgar Allan. O Duque de L'Omelette. In: *Edgar Allan Poe: Poesia e Prosa*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Ediouro, 2000b, p. 291-6.

POE, Edgar Allan. The Duc de L'Omelette. In: MABBOTT, Thomas Ollive (Ed.). *The Collected Works of Edgar Allan Poe – Vol. II: Tales and Sketches, 1831-1842*. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1978, p. 31-41. Disponível em: <http://www.eapoe.org/works/mabbott/tom2t011.htm>. Acesso em: 11/04/2016.

POE, Edgar Allan. William Wilson. In: *Edgar Allan Poe: Poesia e Prosa*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Ediouro, 2000c, p. 223-34.

RANK, Otto. Don Juan et le double. *Essais psychanalytiques*. Traduit par le Dr S. Lautman em: Disponible: http://classiques.uqac.ca/classiques/rank_otto/don_juan/rank_donjuan_double.pdf. Acesso em: 15/04/2016.

THOMPSON, Gary Richard. Introduction. In: THOMPSON, Gary Richard. (Ed.). *Great Short Works of Edgar Allan Poe*. Poems, tales, Criticism. New York: Perennial Classics, 2004, p. 1-48.

THOMPSON, Gary Richard. *Poe's fiction, romantic irony in the Gothic tales*. Madison: University of Wisconsin Press, 1973.

VINES, Lois David. Poe Translations in France. In: ESPLIN, Enron; GATO, Margarida Vale de (Eds.). *Translated Poe*. Maryland: Lehigh University Press, 2014, p. 47-54.

WALTERS, Charles T. Poe's "Philosophy of Furniture" and Aesthetics of Ficcional Design. HUTCHISSON, James M. (Ed.). *Edgar Allan Poe: Beyond Gothicism*. Newark: University of Delaware Press, 2011, p. 1-16.

O FANTÁSTICO, A MULHER E A
SIGNIFICAÇÃO SOCIAL DO INSÓLITO NO
CONTO "AS FLORES", DE AUGUSTA FARO

FANTASTIC, THE WOMAN AND THE SOCIAL
MEANING OF UNUSUAL IN THE TALE "AS
FLORES" BY AUGUSTA FARO

LO FANTÁSTICO, LA MUJER Y EL
SIGNIFICADO SOCIAL DE LO INSÓLITO EN EL
CUENTO "AS FLORES" DE AUGUSTA FARO

Analice de Sousa Gomes¹

Renata Rocha Ribeiro²

¹ Universidade Federal de Goiás, discente do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística, Mestrado, área de concentração: Estudos Literários.

² Doutora em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás. Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás.

RESUMO: O presente trabalho possui como objeto de análise o conto “As flores” (2001), da autora goiana Augusta Faro, por meio do qual se pretende identificar algumas características do gênero fantástico, desvelando os significados dos acontecimentos insólitos e sua influência simbólica para a construção da imagem da mulher numa sociedade marcada por preceitos patriarcais. A análise é permeada por fatores que refutam a hegemonia da ideologia de superioridade masculina e, conseqüentemente, de marginalização e preconceito contra a mulher. O conto apresenta o rompimento da protagonista, Rosa, com a visão, por muito tempo vigente, do chamado “destino de mulher”, isto é, a personagem presencia a decadência do patriarcalismo e de seus ideais de dominação, reafirmando-se como indivíduo e construindo sua identidade como ser autônomo. Desse modo, por se caracterizar como uma pesquisa bibliográfica, este estudo é baseado em teóricos como Todorov (2014), Bessièrre (2009), Sartre (2005), Beauvoir (1970), Araújo (2010), dentre outros.

ABSTRACT: The present work aims to analyze the tale “As flores” (2001) by Augusta Faro, by which it is intended to identify the characteristics of the fantastic genre, revealing the meanings of the unusual events and their symbolic influence for the construction of the image of the woman in a society marked by patriarchal precepts. The analysis is permeated by factors that refute the hegemony of the ideology of male superiority and consequently of marginalization and prejudice against women. The tale presents the breakup of the protagonist, Rosa, with the long-standing vision of the called “woman's destiny”, that is, the character witnesses the decadence of patriarchalism and its ideals of domination, reaffirming itself as an individual and building their identity as an autonomous being. Thus, because it is characterized as a bibliographical research, it is based on theorists such as Todorov (2014), Bessièrre (2009), Sartre (2005), Beauvoir (1970), Araújo (2010), among others.

RESUMEN: Este trabajo tiene por objeto el análisis del cuento “As Flores” (2001), de la autora Augusta Faro, a través del cual pretende identificar algunas características del género del fantástico, desvelando los significados de los acontecimientos insólitos y su influencia simbólica para la construcción la imagen de la mujer en una sociedad marcada por los preceptos patriarcales. El análisis está permeado por factores que refutan la hegemonía de la ideología de superioridad masculina y,

por conseguinte, de la marginación y prejuicios contra las mujeres. El cuento presenta la ruptura de la protagonista, Rosa, con la visión de larga data sobre el "destino de la mujer", es decir, el personaje presencia la decadencia del patriarcado y de sus ideales de dominación, buscando el fortalecimiento de su posición como un individuo y construyendo su identidad como un ser autónomo. Por lo tanto, este estudio, que se caracteriza con una investigación bibliográfica, se basa en teóricos como Todorov (2014), Bessière (2009), Sartre (2005), Beauvoir (1970), Araújo (2010), entre otros.

PALAVRAS-CHAVE: Fantástico; Insólito; Mulher; Patriarcalismo; Identidade.

KEYWORDS: Fantastic; Unusual events; Woman; Patriarchy; Identity.

PALABRAS CLAVE: Fantástico; Eventos inusuales; Mujer; Patriarcado; Identidad.

1. A FRIAGEM: UMA OBRA DE MULHER SOBRE AS MULHERES

A *friagem*, primeiro livro de contos da autora goiana Augusta Faro, publicado em 1998, protagoniza mulheres nas treze narrativas. A cada história, os anseios, as prisões, a solidão, os sonhos, os medos e as realizações das mulheres conduzem à temática privilegiada pela autora. Por exemplo, uma mulher que tem seus desejos sexuais reprimidos é consumida por formigas. A solidão de uma jovem impede que seu corpo se aqueça e vive uma intensa friagem. Assombrada pela materialização do dragão chinês de uma porcelana que comprara, uma mulher decide escrever uma carta para seu psicanalista: escreve porque sua fala é censurada, o dragão a ameaça. Um amor é vivido por uma moça que, após a morte da filha e do marido, se junta às sereias e faz do oceano o seu lar. Numa paranoia de perseguição, uma mulher decide assassinar aquele que a ameaça: prepara um bolo envenenado e, ao final, constata a morte do impostor: um rato.

No entanto, este trabalho tem como objetivo analisar as possibilidades temáticas e de gênero do conto “As flores”. O enredo dessa narrativa desenvolve-se a partir da trajetória de uma criança chamada Rosa. Desde seu nascimento, eventos extraordinários acontecem como, por exemplo, a coloração do céu de tons róseos. A protagonista é uma menina diferente: seu alimento são as rosas, ela exala um perfume de flores e, periodicamente, recebe lições de piano de um pianista invisível, gosta de conversar com as plantas e brincar com os pássaros.

Conforme cresce, mudanças inusitadas ocorrem no corpo da menina. Um exemplo é o nascimento de uma marca em sua pele com o formato perfeito de uma rosa. Em outro momento, quando adolescente, Rosa prepara-se para uma festa, olha-se no espelho e vê refletido em seu rosto uma rosa, seu pai também presencia tal fenômeno e atemoriza-se. No desfecho da narrativa a cor dos olhos da menina transmuta-se por instantes. No dia de seu casamento, acorda com o tom róseo em toda sua pele e, por fim, já mulher, sofre uma metamorfose: seu corpo transforma-se em uma profusão de rosas.

Os questionamentos e espanto das personagens perante os fenômenos insólitos que ocorrem relacionados à Rosa direcionam nossa análise às características do gênero fantástico. A partir da dúvida, tanto das personagens quanto do leitor integrado ao mundo das personagens, sobre a natureza real ou sobrenatural dos eventos, há a prevalência da incerteza e da hesitação. Segundo Todorov (2014), essa indecisão é a condição primeira para a constituição do gênero: 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, 2014, p. 47).

Nesse aspecto, recorreremos também aos estudos de Irene Bessièrre (2009) que, apesar de considerar o fantástico como modo discursivo e não como gênero, aponta que a simples manifestação do insólito e a incerteza diante das explicações possíveis garantem a realização do fantástico. Além disso, a autora expõe que essas possibilidades de respostas e o transitar entre elas são permitidos sem que uma delas anule as demais. Essa perspectiva seguida por Bessièrre é contrária à de

Todorov que, ao estruturar o gênero, entende que os campos do maravilhoso, estranho e alegórico colocam o fantástico em perigo. Assim, conforme Bessière,

No relato fantástico, a impossibilidade da solução resulta da presença da demonstração de todas as soluções possíveis. Esta impossibilidade da solução não é outra coisa senão a solução livremente escolhida. O relato fantástico exclui a forma da decisão porque ela impõe à problemática do caso aquela da *adivinha*. (BESSIÈRE, 2009. p 196, grifo da autora)

No conto “As flores”, podemos verificar tais aspectos. Ou seja, existe a busca de uma atribuição aos fenômenos que ocorrem por meio da personagem Rosa: a dúvida entre respostas a partir de preceitos religiosos, científicos e conhecimento comum, mas, predominantemente, a incerteza e a hesitação por não se chegar ao certo a uma explicação: natural ou sobrenatural, condição convergente nos pressupostos tanto de Todorov quanto de Bessière.

Augusta Faro é uma mulher que escreve sobre ser mulher, seus contos oferecem espaço para o ressoar da voz feminina, colocando-a no centro das narrativas. Em “As flores”, verifica-se o evidente desmantelamento das amarras do patriarcalismo com uma personagem que não submete sua identidade aos paradigmas sociais, vive sua diferença tranquila e feliz, porque, para ela, ser diferente não a faz inferior, pelo contrário, sente-se bela, perfeita e capaz.

É interessante ressaltar que a crítica feminista argumenta que os textos de autoria masculina, considerados célebres, “apresentam a mulher como uma figura emudecida, sem poder para decidir o próprio destino, ocupando, assim um lugar secundário em relação ao lugar ocupado pelo homem” (ARAÚJO; ZOLIN, 2010, p. 2). Diante disso, é possível perceber que Augusta Faro percorre um movimento inverso no conto “As flores”, pois Rosa representa a si mesma e seu pai, pouco presente, ocupa papel secundário e até se debilita pela transformação da filha, que tem força, poder de exalar seu perfume e expor sua identidade com alegria e sem medo, atingindo, dessa forma, sua plenitude existencial.

Sendo assim, o presente estudo faz um questionamento sobre a condição social da mulher e o declínio das ideologias patriarcais encontradas no contexto representado no referido conto.

2. A AMBIGUIDADE E A VACILAÇÃO COMO ELEMENTOS FANTÁSTICOS NO CONTO “AS FLORES”

Antes de iniciarmos a análise propriamente dita, convém apresentar uma síntese do enredo que constitui a narrativa do conto “As flores”: em um lugarejo simples, no dia 28 de setembro de um ano bissexto, não explicitado, Dona Açucena começa a sentir as dores do parto de sua primeira filha, Rosa. Contudo, o nascimento somente ocorre no dia seguinte e marca a alteração da rotina da família, das pessoas da cidadela e dos elementos que compõem o ambiente.

O nome dado à criança é inspirado na modificação da cor do céu no momento em que ela vem ao mundo, “nessa hora do nascimento o céu ficou completamente cor-de-rosa” (FARO, 2001, p. 45). As pessoas da cidade saem às ruas para contemplar a beleza e ao mesmo tempo sentem-se perplexas por não compreenderem a origem ou o fim deste fenômeno. Algumas delas arriscam palpites: seriam “sinais do fim do mundo, outras, algum fenômeno explicável pelos cientistas” (FARO, 2001, p. 46). Esse acontecimento integra-se a outros mais e caracterizam a presença do insólito na narrativa e principalmente a motivação para um questionamento entre a manifestação do natural e do sobrenatural, quando associado ao nascimento de uma criança e sua interferência na coloração do céu.

No decorrer da narrativa, gradativamente, intensifica-se a ambiguidade dos acontecimentos relacionados à protagonista Rosa. Em seu primeiro banho, recém-nascida, a menina surpreende a parteira falando “por duas vezes a palavra obrigada, e um perfume de rosas encheu o aposento”. (FARO, 2001, p. 47). A parteira, Dona Violeta, assustada, treme por não compreender o fato: “em anos da profissão de aparar recém-nascidos, quase derruba a criança por causa do susto e espanto” (FARO, 2001, p. 47). Desse modo, podemos verificar, à medida do desenrolar dos acontecimentos, a confirmação de

elementos que correspondem às narrativas fantásticas: como é possível um recém-nascido proferir agradecimentos e exalar um perfume de rosas de seu corpo? Que relação tem o nascimento de uma criança com a mudança da cor do céu? Essas incertezas desencadeadas nas personagens e no leitor convergem com o que Todorov (2014) afirma ser a manifestação da hesitação, característica primeira e fundamental do gênero fantástico, que “ocorre nesta incerteza” (p. 31), isto é, na percepção de que, apesar de se estar no mundo cotidiano e real, os fatos estranhos e sobrenaturais surgem distantes de possíveis explicações pelas leis do mundo familiar.

Em alguns momentos, há a tentativa de encontrar respostas para os fenômenos:

O padre Eustáquio, que era fotógrafo de mão cheia, fez inúmeras fotos do céu para enviar aos pesquisadores e estudiosos, pois o episódio era um fenômeno estranho e ele não lembrava ainda de ter lido ou conhecido em toda sua longa existência. (FARO, 2001, p. 46)

Padre Eustáquio, apesar de sua crença, não atribuía a coloração rósea do céu à manifestação de um milagre ou de forças divinas, e pretendia enviar fotos aos especialistas da ciência para desvendar as verdadeiras razões segundo uma perspectiva do mundo empírico. Da mesma forma, o inusitado ocorre quando Rosa torna-se adolescente, ela aprende a tocar piano e faz concertos em diversos lugares e, em cada apresentação, exala perfume de flores: “após algum tempo todo país conhecia Rosa e seus poderes com as flores. Então, foi a vez dela ser alvo de pesquisas de psicólogos, médicos, paranormais, místicos, intelectuais, hippies e ecologistas”. (FARO, 2001, p. 51). No entanto, nada é desvendado e os “estudiosos e cientistas largaram-na de mão e não se preocupavam há tempos, porque nunca conseguiram chegar nem de perto a uma explicação mais ou menos convincente”. (FARO, 2001, p. 53).

Nessa busca de respostas para as ambiguidades e a possibilidade de explicação sob meios e justificativas que se pautam nos conhecimentos da realidade, somos transportados para o campo do estranho que, segundo Todorov (2014), se dá na escolha de uma posição quanto à natureza do acontecimento, se este provém ou não

da realidade. O autor afirma que “se [o leitor] decidir que as leis da realidade ficam intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho.” (TODOROV, 2014, p. 48). Mas, no conto, quando os estudiosos afirmam não encontrar explicação convincente, voltamos à atmosfera de incerteza e hesitação.

Além disso, o narrador, por vezes, descreve situações que se encaixam dentro das características do gênero maravilhoso apresentado na estrutura proposta por Todorov (2014). Por exemplo, há a passividade do noivo de Rosa, que não acha estranho sua noiva exalar perfume e se alimentar de flores, além dos olhos da moça “quase do preto-azulado passar a rosa-claro e outros tons róseos” (FARO, 2001, p. 53), como se tudo fosse comum, próprio daquele contexto, daquele universo. No início, o rapaz

andou insone com o modo de acontecer das coisas, mas acabou achando interessante, e gostou.[...] mas isto acontecia por segundos e todos compreendiam, que era assim mesmo, pois uma pessoa que só se alimentava de flores era natural que, vez ou outra, seus olhos tomassem cor de flor e seu hálito e corpo cheirassem de longe. (FARO, 2001, p. 53-54).

Essa naturalização dos fatos pelo noivo e demais pessoas e o admitir de “novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado” (TODOROV, 2014, p. 48) conduz personagens e leitor a um universo constituído segundo os moldes do gênero maravilhoso.

Entretanto, a presença de outros indícios e episódios narrados no conto instala a predominância do gênero fantástico, contribuindo para a manutenção da vacilação entre o real e o irreal. A reação da mãe de Rosa a cada implicação demonstra o relevante dilema que a circunda, pois ela não concebe os fatos como naturais, mantendo-se hesitante quanto a uma possível atribuição para a raiz – natural/sobrenatural e real/irreal – de cada acontecimento referente às singularidades que ocorrem com sua filha. Após surgir a figura de uma rosa que se estendia por todo tronco da criança: “Dona Açucena chorou muito, pois temia pelo futuro da menina. ‘Rosa é marcada, isto não é normal, não sei se é coisa de Deus’” (FARO, 2001, p.47).

Após presenciar a angustia de Dona Açucena, o padre Eustáquio tenta consolar a mãe, dizendo: “acalma-se [...], coisa do diabo não pode ser. Uma rosa assim pode ser um bom augúrio, até um aviso do céu”. (FARO, 2001, p. 48). Embora não tenha entendido, de forma clara, o sentido do que o padre dizia, ela tentou se conformar. No entanto, a cada irrupção suas lágrimas traduziam a incompreensão: “De novo Dona Açucena chorou, nunca vira um neném daquela idade rejeitar papinha em troca de pétalas de rosas. [...] O alimento da menina daí pra frente foi rosas de todas as qualidades, cores e matizes”. (FARO, 2001, p. 49). Esse sentimento de estranhamento quanto à preferência alimentar de Rosa é reforçado pela babá, Dália: “A babá perdeu várias noites de sono sem entender essas coisas, mas fazer o quê? A menina comia com tanta satisfação!” (FARO, 2001, p. 49).

Na narrativa, Rosa ainda levita alguns palmos do chão na igreja, numa cerimônia de primeira comunhão, provocando o choro de dona Açucena mais uma vez. Em meio ao cotidiano, começa a ter lições de piano e após todos estarem dormindo, “o piano repetia as lições anteriormente tocadas por Rosa. E a menina levantava como sonâmbula, sentava ao lado do instrumento prestando atenção aos acordes tocados corretamente, por invisível personagem” (FARO, 2001, p. 51).

Sempre que tirava uma foto, mesmo que estivesse em um ambiente que não houvesse nenhum tipo de flor ou vegetação, aparecia uma rosa próxima à moça. Sobretudo, a incerteza e a hesitação chegam ao auge (TODOROV, 2014), quando o pai de Rosa presencia os processos iniciais de sua metamorfose: “O pai viu bem no espelho o lindo rosto da filha feliz, mas no instante seguinte ele viu perfeitamente que, no lugar da face da moça, uma enorme rosa abria-se risonha, aveludada, cheia de frescor” (FARO, 2001, p. 52).

Diante do espanto quanto ao fenômeno, o pai é acometido por uma febre e se recolhe ao seu leito, tamanha a surpresa e incompreensão do fato. Após namoro, noivado e casamento, Rosa viaja para sua lua-de-mel, mas enquanto o noivo se prepara para o leito nupcial, a metamorfose conclui-se. Já no dia de seu casamento, a pele da moça modificara, “antes alva como leite, agora rosada como

flor” (FARO, 2001, p.54) e, indo o rapaz ao encontro de Rosa que aguardava recostada na cama, depara-se com “uma profusão de rosas de todos os matizes, que formavam o contorno perfeito de um corpo feminino, em todos os seus detalhes, e o odor das flores era tão intenso no ambiente que o noivo se sentiu desmaiar” (FARO, 2001, p.56).

Sem uma explicação racional, personagens e leitor vacilam sobre a natureza dos acontecimentos insólitos. A ruptura da ordem estabelecida provoca reações: choro, febre, desmaio, insônia, temor e o sentimento de medo, que Todorov (2014) afirma existir na constituição da narrativa fantástica, não como condição necessária, mas sim como elemento composicional da estrutura que objetiva suscitar a incerteza, ou seja, a vacilação.

Contudo, os elementos narrados no conto e o vaguear, mesmo rápido entre os gêneros como os constitui Todorov (2014), nos permitem dialogar com as concepções de Bessièrè (2009), que caracteriza o fantástico não como um gênero, mas como um modo discursivo e afirma sua realização pela simples manifestação do insólito e a incerteza diante de sua ruptura na realidade como a concebemos, “o relato fantástico provoca a incerteza ao exame intelectual, pois coloca em ação dados contraditórios, reunidos segundo uma coerência e uma complementaridade próprias” (BESSIÈRE, 2009, p. 186).

No conto “As flores” narra-se o mundo aparentemente convencional: uma família, o nascimento de uma criança, o seu desenvolvimento e amadurecimento; mas que se une a um mundo sobrenatural. Suscita questionamentos evocados pela representação de um universo que foge à ordem cotidiana da realidade: abre espaço ao insolúvel e ao insólito, pelo exame da maneira como as coisas acontecem no universo. Isso porque:

A ficção fantástica fabrica assim outro mundo por meio de palavras, pensamentos e realidade, que são deste mundo. Esse novo universo elaborado na trama do relato se lê entre as linhas e os termos, no jogo das imagens e das crenças, da lógica e dos afetos, contraditórios e comumente recebidos. (BESSIÈRE, 2009, p. 197)

Dessa maneira, tanto o estruturalismo de Todorov, como o conceito de construção discursiva modal de Bessi re, reafirmam a presença da hesita o, designado pelo primeiro e, a interroga o e o espanto quanto   presença do sobrenatural, pela última, como elementos constantes em “As Flores”, incluindo o conto no campo da narrativa fantástica.

3. A ROSA E SEU JARDIM: CONVEN OES SOCIAIS E ACEITA O DE SI

Rosa foi um beb , uma criança, uma adolescente e uma mulher diferente dos demais. Suas rea oes, escolhas e modo como se constituía causavam espanto em sua família e às pessoas que dela se aproximavam.

Apesar de o conto “As Flores” apresentar um conteúdo vasto de simbologias, nesse trabalho busca-se interpretar somente aquelas que contribuem para a análise do indivíduo e, principalmente, da mulher diante das conven oes vigentes numa sociedade que categoriza e determina modelos a serem seguidos.

Sartre (2005), em seu ensaio “Aminadab, ou fantástico considerado como uma linguagem” coloca o homem, entendido como indivíduo, como propriedade central na constru o do fantástico “não o homem das religiões e do espiritualismo, engajado no mundo apenas pela metade, mas o homem-dado, o homem-natureza, o homem-sociedade [...]” (p. 138), isto  , os acontecimentos insólitos aparecem como o externar dos conflitos que povoam a alma, a essência do homem moderno o impulsionando a refletir seus monstros, fantasmas, medos, metamorfoses, ou seja, a si mesmo. O autor cita que as narrativas desse g nero no pós-guerra traçaram um retorno ao humano representando o homem ao avesso, oprimido pelas mais diversas institui oes sociais.

Partindo da perspectiva existencialista de Sartre (2005), buscaremos compreender como Rosa, a protagonista do conto e as demais personagens que compõem a comunidade da narrativa representam a sociedade moderna, suas conven oes sociais quanto ao

binarismo: homem e mulher em suas respectivas funções. Quem é Rosa? Por que é diferente das demais crianças? É aceita apesar de suas distinções físicas e preferenciais? São alguns questionamentos que nos levam a melhor observar a trajetória da mulher e seus avanços em um ambiente patriarcal e resistente às diferenças e minorias.

Simone de Beauvoir, considerando definições que, segundo a autora, eram próprias dos antigos, da chamada sociedade patriarcal, expõe algumas considerações que qualificariam a categoria mulher como a que “tem ovários, um útero”. (BEAUVOIR, 1970, p. 10), de forma que as construções socioculturais, a partir de então, deveriam designar à mulher uma posição submissa ao homem, e uma função de progenitora, pois ela “pensa com as glândulas”. Essa perspectiva coloca o homem como figura absoluta, responsável por manter a ordem, sendo ele provido de autonomia e diferente da fêmea que existia não por si, mas a partir da figura masculina. Dessa maneira, inicia-se o conto “As flores” (2001), a manifestação das primeiras dores do parto em Dona Açucena demonstra a predominância do pensamento patriarcal: a mulher tem sua existência, essencialmente, para a gestação e cuidados com as crianças e com o lar. Porém, nasce Rosa, que foge aos matizes, subverte as convenções até então predominantes.

Augusta Faro, nesse conto, designa todas as personagens femininas com nomes de flores: Rosa, a protagonista; Açucena, sua mãe; Margarida, a avó; Violeta, a parteira e Dália, a babá. Isso nos leva a considerar a simbologia³ da manifesta perfeição própria do conjunto das flores. Essa perfeição diz respeito à tradição, seguida por gerações e, até aquele momento, não irrompida: evidente na fala da parteira, diante da ação inusitada de Rosa que, recém-nascida, profere palavra de agradecimento à Violeta, ela exclama: “em anos da profissão” (FARO, 2001, p. 47), nunca presenciara tal evento. Semelhantemente, padre Eustáquio refere-se à coloração rósea do céu, que nós leitores sabemos ser motivado pelo nascimento de Rosa: revela o narrador que o padre “não se lembrava ainda de ter lido ou conhecido (fenômeno igual) em toda sua longa existência”. (FARO, 2001, p. 46). Ou seja, a rotina desenrolava-se sem nenhuma interferência em seu ritmo,

³ Todos os símbolos são extraídos de CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

havendo, portanto, uma quebra a partir do nascimento da protagonista.

Depreendemos, a partir daí, duas convenções que deveriam permear a condição da mulher na sociedade patriarcal: a progenitura e a perfeição, isto é, a invariabilidade dos modelos e tradições pré-estabelecidos. Rosa, no entanto, é perfeita em sua diferença, aceita-se, não compete nenhuma estranheza em sua alimentação: rejeitava a “papinha em troca de pétalas de rosas” (FARO, 2001, p. 49), muito menos, no intenso perfume de flores que, da menina, exalava. Assim, apesar de namorar, noivar e casar como deveria ser a trajetória e o destino de toda mulher, segundo as imposições da sociedade patriarcal, Rosa não alcança a etapa da gestação, não faria uso de seu útero.

Então, Rosa é uma mulher. É uma flor perfeita que desabrocha e sutilmente materializa um novo significado a sua existência como tal. Dona Açucena, ainda submissa às ideologias patriarcais, demonstra sua frustração: “apesar de nova, vinha se acabando em sinais de amargura marcando o rosto de tanta preocupação com o comportamento de sua primogênita”. (FARO, 2001, p. 49), mas não se impunha contra a filha, já que a menina “cada vez era mais saudável e aparentando um equilíbrio feliz” (FARO, 2001, p. 49).

Estereótipos são abandonados pela protagonista, não com ações revolucionárias e sim com naturalidade. Rosa percebe-se como senhora de seu próprio destino, de sua própria história, despreocupada com o julgamento da sociedade:

Apesar de ter inúmeras bonecas, panelas, e outros brinquedos próprios de sua idade, parecia se sentir insatisfeita e gostava mesmo era de estar no jardim em conversa com as flores, as borboletas, o orvalho que pousava numa rama e os incontáveis beija-flores. (FARO, 2001, p. 50)

O preparo da mulher para o matrimônio e a maternidade como padrões preconizados pela sociedade para a justificativa de sua existência tornam-se evidentes no trecho acima descrito. A menina possui brinquedos próprios à sua idade, próprios ao gênero feminino,

indicados para conduzir as mulheres às atividades internas, domésticas. Beauvoir (1970) identifica – ainda no século XIX, após a participação da mulher no trabalho - um retorno às forças sociais que conduzem o gênero feminino ao papel exclusivo de manutenção do lar e educação dos filhos, ou seja, “a burguesia apega-se à velha moral que vê, na solidez da família, a garantia da propriedade privada: exige a presença da mulher no lar tanto mais vigorosamente quanto sua emancipação torna-se uma verdadeira ameaça”. (BEAUVIOR, 1970, p. 17). Mais do que os ditos fatores biológicos, a submissão da mulher contribui para as ideologias capitalistas do mundo moderno. No entanto, Rosa rompe com esses paradigmas, vê-se insatisfeita com os convencionais brinquedos “para meninas” e prefere o contato com a terra, as plantas e os animais. Na adolescência, começou a dar concertos por todo país. Ao tocar seu piano, ela exala o perfume de rosas, perfume que simboliza a percepção da consciência e, assim, engendra a percepção de si mesma, pois exala e espalha a sua própria identidade como ser social.

Dentre as flores (as mulheres), a protagonista, ao exalar o perfume que também é símbolo de luz, posiciona-se como precursora de novas possibilidades, expõe sua natureza sem medo: possui cor, preferências e representa a si mesma. Subverte o poder patriarcal e as convenções sociais reproduzidas em seu meio. Mostra que as diferenças não são uma ameaça e que podem, na verdade, conduzir à evolução, significado simbólico da flor que, segundo Chevalier e Gheerbrant (2009), concerne ao desenvolvimento constante.

Ninguém, nunca, jamais, em tempo algum alterou o modo de ser da moça, que a tudo assistia com enorme tranquilidade, respondendo com paciência a inúmeras perguntas e observações – é certo que às vezes as íris de seus olhos tomavam a cor de rosa-chá, fenômeno que havia acontecido algumas vezes – o que espantava ainda mais os pesquisadores e assistentes, mas logo voltavam à cor negra, sua cor normal. (FARO, 2001, p. 51)

Segura de sua identidade, Rosa permanece tranquila, “crescia sadia, dormindo e comendo bem, serena, tranquila. Nada demonstrava que Rosa se sentisse diferente do restante das pessoas ou que fosse infeliz, até pelo contrário”. (FARO, 2001, p. 50), apenas ocorre, vez ou

outra, a alteração da cor de seus olhos - símbolo da percepção intelectual - como reação a uma possível inferência quanto à falibilidade das convenções e métodos sociais para “resolverem” ou aceitarem as diferenças.

Existe uma inversão dos ditos papéis sociais do masculino e feminino na obra *A friagem*, de Augusta Faro, pois a autora centraliza todos os temas na figura da mulher, seus desejos, os medos, as resistências e as identidades são representados pela autora em primeiro plano e, geralmente, ela assinala funções secundárias aos poucos homens que aparecem em suas narrativas. No conto “As flores”, temos o padre Eustáquio que se caracteriza como o pacificador das situações inusitadas e o consolador da mãe, Dona Açucena, quando não compreende “a menina não ser igual às outras” (FARO, 2001, p. 50). O pai de Rosa apresenta-se, inicialmente, na narrativa como o provedor do lar, ele faz “freguesia com uma floricultura da capital” para “trazer um comboio de rosas de todas as cores” que “chegava durante a semana sem falta. Eram guardadas numa geladeira própria, que o pai comprou para conservar a comida da filha” (FARO, 2001, p. 52). Porém, é ressaltado o declínio da ideologia patriarcal quando o pai amedronta-se com a metamorfose de sua filha:

O pai viu bem no espelho o lindo rosto da filha feliz, mas no instante seguinte ele viu perfeitamente que, no lugar da face da moça, uma enorme rosa abria-se risonha aveludada, cheia de frescor. Neste dia o pai teve febre e se recolheu ao leito, recusando-se ir à festa. (FARO, 2001, p. 52).

Quando o pai recua, ele abre espaço à ação da mãe, que chorara muito pelo enfraquecimento do marido perante a moça, mas ela “limpou os olhos com lencinhos bordados e fez compressas de chá preto para desaparecerem os inchaços e levou a filha à festa”. (FARO, 2001, p. 52). É possível notar, diante disso, que os domínios convencionados pelo patriarcalismo manifestam-se em gradativo declínio, o homem recua demonstrando fragilidade e a mulher, embora também esteja assustada, demonstra força e avança.

O noivo de Rosa “sabia do envolvimento de sua futura mulher com as plantas e esse convívio era assim mesmo, **um desatino sem**

volta, e nada havia de mais". (FARO, 2001, p. 54, grifo nosso), ou seja, ele não desejava e não podia fazer nada para mudá-la. Assim, ele aceita passivamente a excentricidade da moça, casam-se e saem em viagem para a lua-de-mel. Aos poucos, a cada etapa da trajetória de Rosa, sua identidade como mulher parece se firmar: quando criança, ela exala perfume de flores e levita; adolescente, o perfume suaviza; jovem, reflete a imagem de uma rosa em seu rosto; antes da cerimônia de seu casamento, sua pele toma uma coloração rósea. Em todas essas etapas continua sóbria, tranquila; em momento algum Rosa sente-se inferior, pois se enxerga assim como a maioria, totalmente normal, bela, perfeita.

No final do conto, o narrador descreve os noivos se preparando para a primeira relação sexual, "afinal Rosa fora cobiçada, apesar de seus estranhamentos" (FARO, 2001, p. 55). Assim, o rapaz "usou um belo pijama rosa (a pedido da sogra) e, enquanto foi trocar, deixou Rosa recostada nos travesseiros de penas de ganso, envolta em lindíssima camisola de filó, feita com o cortinado de seu berço" [...] (FARO, 2001, p. 55-56).

Quando o noivo deixa Rosa aguardando-o para se trocar, mais uma vez é contraposta uma convenção vigente ao feminino: nas núpcias a mulher deve se preparar para seu esposo de modo a seduzi-lo. Mas, no caso de Rosa, o noivo se prepara para a noiva, que aguarda, havendo uma evidente inversão de papéis. Na narrativa, Rosa rompe com os paradigmas, as manifestações insólitas que ocorrem por meio da protagonista apontam para o declínio do patriarcado. Sem ser necessário o sacrifício de sua própria identidade ou a submissão da moça às convenções, a flor desabrocha, cumprindo seu objetivo. Rosa torna-se mulher e tem consciência de que pode ser uma mulher livre, tal qual uma flor em seu jardim:

Quando o noivo retornou ao leito nupcial, entre o cetim e os travesseiros, viu na penumbra um perfil de flor, achou que estava tendo uma visagem provocada pela emoção e ao se aproximar da cama e levantar o lençol, para deslumbrar-se com Rosa, nada viu da moça de seus encantos, a não ser em seu lugar uma profusão de rosas de todas as matizes, que formavam o contorno perfeito de um corpo feminino, em todos os seus detalhes, e o

odor das flores era tão intenso no ambiente que o noivo se sentiu desmaiar. (FARO, 2001, p.56)

Voltemos ao questionamento inicial: quem é Rosa? Uma possível resposta é a de que Rosa representa a mulher moderna: a transgressora, ativa, livre e capaz, que não deixa sua delicadeza e perfume reprimidos. Expressa-se, avança e conquista o direito de desabrochar: “o pessoal já não se admirava de mais nada” (FARO, 2001, p. 54). O diferente, agora, constitui-se como parte da ordem, do cultural e social daquele contexto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Toda atmosfera fantástica, tanto como gênero ou modo discursivo, no conto analisado funciona como ambientação para as indagações que pertencem à existência do indivíduo, em especial à mulher como ser social possuidora de voz e vez. A mulher, historicamente marginalizada por ideologias dominantes e por um modelo patriarcal com imposições sobre o sexo feminino, é constituída sob outro prisma no conto “As flores”. Na narrativa, há a representação do desenlace das amarras que submetiam as mulheres ao poder e posição do homem e as obrigava a aceitar uma posição secundária e inibidora. Segundo esses preceitos, a mulher não possuía a liberdade de agir ou mostrar-se como indivíduo ativo e igual, ou seja, a figura feminina deveria ser totalmente dependente da figura masculina. Mas, em “As flores”, por meio da personagem Rosa, a identidade da mulher é exposta, aceita e o patriarcalismo entra em declínio. O fantástico, no conto, são os acontecimentos dessa realidade mesma, envolvidos por eventos insólitos que, na verdade, refletem as impossibilidades, preconceitos e fragilidades do ser social. Tais fenômenos parecem fugir à compreensão das personagens e do leitor, mas se apresentam, sobretudo, como camadas mais profundas da realidade, próprias da existência humana: “para o homem contemporâneo, o fantástico tornou-se apenas uma maneira entre cem de fazer refletir sua própria imagem” (SARTRE, 2005, p.139), aquilo que povoa seu interior e se concebe como a percepção aguçada e sensível de seu próprio contexto.

REFERÊNCIAS:

ARAÚJO, Adriana Lopes de. ZOLIN, Lúcia Osana. *Construção de personagens femininas em Solidão calcinada, de Bárbara Lia*. X Seminário de Estudos Literários. São Paulo: Unesp, 2010.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1970.

BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. Trad. Biagio D'Angelo. In: *Revista Fronteiraz*, vol. 3, nº 3, Setembro/2009. [p. 185 – 202].

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Helena Kühner. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

FARO, Augusta. *A friagem*. São Paulo: Global, 2001.

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. In: *Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC*. UFPR – Curitiba. 2011.

SARTRE, Jean Paul. *Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem*. Trad. Cristina Prado. In: ____ *Situações I: críticas literárias*. São Paulo, Cosacnaify, 2005.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correio Castello. Reimpr. da 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DIÁLOGO ENTRE LITERATURA E CINEMA: NARRATIVAS DE TERROR – O ESTUDO DE ESTRATÉGIAS NARRATIVAS PARA “ANCORAR O EFEITO DO REAL” NA LINGUAGEM LITERÁRIA E NA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

DIALOGUE BETWEEN LITERATURE AND CINEMA: HORROR NARRATIVES – THE STUDY OF NARRATIVE STRATEGIES TO “ANCHOR THE EFFECT OF THE REAL” IN THE LITERARY LANGUAGE AND FILM LANGUAGE

DIÁLOGO ENTRE LA LITERATURA Y EL CINE: NARRATIVAS DE TERROR – EL ESTUDIO DE ESTRATEGIAS NARRATIVAS PARA “ANCLAR EL EFECTO DE REALIDAD” EN EL LENGUAJE LITERARIO Y EN EL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

Patrícia Peres Ferreira Nicolini¹

Analice de Oliveira Martins²

¹ Mestranda do Programa em Cognição e Linguagem pela Universidade Estadual do Norte Fluminense “Darcy Ribeiro” (UENF); Pós-Graduada em Docência no Ensino Superior e Graduada em Letras/Literatura pelo Centro Universitário São Camilo – ES (patricianicolini@saocamilo-es.br).

² Doutorado em Estudos de Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro; Mestrado em Letras (Literatura Comparada) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Bacharelado e Licenciatura em Letras (Português-Francês) também pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (analice.martins@terra.com.br).

RESUMO: O artigo tem por objetivo compartilhar uma experiência bem sucedida de aulas de leitura trabalhando o “gênero narrativo terror” nas séries finais do Ensino Fundamental II. Nessas aulas, os alunos são convidados a analisar o gênero terror na linguagem literária e na linguagem cinematográfica buscando verificar as estratégias narrativas utilizadas por esse gênero para criar verossimilhança, aumento de expectativa do leitor e o clima de suspense. A constituição dessa proposta se baseou nos estudos de Tzvetan Todorov.

ABSTRACT: The article aims to share a well succeeded reading class experience about "horror narrative genre" with the final graders of Ensino Fundamental II. In these classes, students are invited to analyze the horror genre in the literary and cinematographic language, seeking out to verify the narrative strategies used by this genre to create verisimilitude, the increase of the reader's expectation and the suspense atmosphere. The creation of this proposal was based on the studies of Tzvetan Todorov.

RESUMEN: Este artículo tiene objetivo de compartir una experiencia exitosa en las clases de lectura sobre el "género narrativo de terror" con alumnos de los últimos años del Ensino Fundamental II. En estas clases, los alumnos fueron invitados a analizar el género terror en el lenguaje literario y en el lenguaje cinematográfico, buscando verificar las estrategias narrativas utilizadas por ese género para crear la verosimilitud, el aumento de expectativa del lector y el clima de suspenso. La constitución de esta propuesta se basó en los estudios de Tzvetan Tódorov.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa de Terror; Literatura e Cinema.

KEY WORDS: Horror narratives; Literature and Cinema

PALABRAS CLAVE: Narrativas de Terror; Literatura y Cine

INTRODUÇÃO

A relação entre ficção e realidade é objeto de estudo frequente nas aulas de leitura das séries finais do fundamental II. O ambiente escolar é local privilegiado para a leitura principalmente quando se trata da disciplina de Língua Portuguesa, ocasião perfeita para incentivar a leitura e aprofundar as qualidades do leitor. Rildo Cosson diz que “aprender a ler e ser leitor são práticas sociais que medeiam e transformam as relações humanas” (COSSON, 2007, p. 40).

Este artigo trata de uma experiência exitosa em aulas de leitura trabalhando o gênero narrativo “terror” em duas turmas do 9º ano de uma escola particular da cidade de Cachoeiro de Itapemirim (ES).

Quando se fala de aulas de leitura, automaticamente estão relacionadas a elas grandes desafios, nem sempre o professor de Língua Portuguesa tem um público sedento por Literatura. Há uma resistência de grande parte dos alunos, os motivos são diversos, desde a falta de incentivo da família ou da escola, até a opinião do aluno de que as linguagens das novas tecnologias são mais atraentes e interessantes que a linguagem literária. Conforme Tatiane M. de O. Martins, cabe ao professor “viabilizar um processo que transforme o excesso de informação, a que todos nos sujeitamos, em conhecimento” (MARTINS, 2008, p. 01).

Diante disso, o primeiro desafio do professor é “encantar” esse aluno que, além de tudo, é um nativo digital interconectado a uma vasta extensão de informações e diversificadas fontes de acesso. Lembrando que ter acesso a um grande volume de informações em um curto espaço de tempo não garante a apreensão de conhecimento por parte do aluno, uma vez que é preciso saber escolher as informações significativas para cada realidade e integrá-las ao cotidiano dependendo da situação de uso.

Nesse impasse, a solução foi transformar as aulas de leitura em um processo investigativo em que o professor aponta caminhos para que o aluno perceba a função social da leitura, para que o mesmo transcenda o texto, capture o dito e o não dito, relacione ficção e realidade, pesquise e adapte a linguagem literária em linguagem

mediática, estratégias para que o aluno se identifique com as aulas e possa realizar leituras significativas.

1. APRESENTAÇÃO DAS CARACTERÍSTICAS DA FICÇÃO REALISTA, FICÇÃO FANTÁSTICA E FICÇÃO MARAVILHOSA.

O estudo baseou-se em Tzvetan Todorov, *Introdução à literatura fantástica* e *As Estruturas Narrativas*, teorias específicas, embora, aqui, bastante simplificadas devido à faixa etária dos alunos.

O conteúdo foi planejado para duas aulas de cinquenta minutos, e o objetivo era discutir as diferenças entre a ficção realista, ficção fantástica e ficção maravilhosa, mostrando também ao aluno que as obras de ficção são recriações da realidade produzidas pela imaginação dos autores e que não existem limites para sua invenção.

Para que os alunos compreendessem melhor os conceitos pretendidos, os mesmos são exemplificados com cenas da teledramaturgia brasileira, por ser uma linguagem simples e de conhecimento dos alunos. A intenção é que os alunos percebam que, nos textos do universo ficcional, pode-se dizer que os escritores mantêm a ficção muito próxima à realidade, criando acontecimentos e situações semelhantes aos de nossa vida cotidiana, ou distanciam-se da realidade, criando acontecimentos inexplicáveis pelas leis do mundo natural.

Nessa dinâmica, a primeira cena apresentada é da novela “Explode Coração”, 1995, da autora Glória Perez. Na cena, a personagem Odaísa (Isadora Ribeiro) está junto com as Mães da Cinelândia (como é chamado um grupo de mulheres que dedica suas vidas à busca dos filhos desaparecidos) fazendo um apelo à população, através de um canal de TV, solicitando informações sobre o paradeiro do filho Gugu (Luiz Cláudio Júnior) desaparecido. A novela inclui na trama a busca por crianças desaparecidas. A repercussão proposta pela novela foi excelente, mais de 60 crianças foram encontradas graças à exibição de depoimentos de mães e de fotos de filhos desaparecidos. Beatriz Jaguaribe discute em seu trabalho que

muitas estratégias narrativas podem ser utilizadas para ancorar o “efeito do real” desde que ela seja utilizada para afetar o leitor:

Na arte realista crítica, o “efeito do real” e a retórica da verossimilhança deveriam ser acionados não para meramente configurar o quadro mimético dos costumes, mas para mascarar os próprios processos de ficcionalização e assim garantir ao leitor-espectador uma imersão no mundo da representação que, entretanto, contivesse uma análise crítica do social e da realidade. (JAGUARIBE, 2007, p. 27)

Ao final da cena, abre-se a discussão sobre os fatos apresentados, há um reconhecimento por parte dos alunos que os acontecimentos narrados são explicáveis pelas leis do mundo que conhecemos. Nessa discussão, outros exemplos são dados pelos alunos, geralmente exemplos de outras novelas e filmes, linguagens que eles geralmente têm mais acesso. É válido também discutir com os alunos sobre a função pragmática e social que toda Arte possui, seja ela Literatura, Cinema, Teatro ou Teledramaturgia. A Arte tem o poder de mudar o jeito de ver o mundo, é sempre um convite para a reflexão, para a ação e para a mudança. As pessoas estão tão automatizadas que mesmo o óbvio é difícil de ser visto. A Arte nos ensina a ver. Mesmo sendo o tema “crianças desaparecidas” reconhecido pelo nosso mundo natural, foi a apresentação do tema na novela que comoveu, que tocou a muitos. A personagem Gugu representa na ficção todas as crianças desaparecidas no Brasil, muitos alunos se emocionam e choram com o apelo de Odaísa, a Arte mais uma vez proporciona um momento de lucidez social.

Conforme Karl Erik Schøllhammer, afetar o leitor é fazê-lo perceber a realidade sinesteticamente:

Ou seja, a obra se torna referencial ou “real” na medida em que consegue provocar efeitos sensuais e afetivos parecidos ou idênticos aos encontros extremos e chocantes com a realidade em que o próprio sujeito é colocado em questão. (SCHØLLHAMMER, 2002, p. 82)

Findada a discussão sobre a ficção realista, a próxima cena de novela é exibida. A novela é “Caminho das Índias”, 2009, de Glória Perez; na cena a personagem Tarso (Bruno Gagliasso) vê um gato preto

sair de uma mancha de sangue que subitamente apareceu no teto do seu quarto, aterrorizado, ele acompanha o passeio do gato pelo teto. Quando aberta a discussão sobre os fatos narrados, há uma contradição. Por serem muito jovens, muitas não assistiram à novela quando ela foi ao ar, eles eram muito pequenos e não conhecem a trama. Aparentemente os fatos parecem ser sobrenaturais. Conforme estudos de Tzvetan Todorov, quando a solução do mistério desafia nossa razão, o leitor está preparado para aceitar o sobrenatural e a ausência de uma explicação (TODOROV, 2003, p. 55).

No entanto, há uma explicação racional, isto é, uma explicação aceita em nosso mundo natural. A personagem Tarso (Bruno Gagliasso) sofre de esquizofrenia, o gato preto andando pelo teto não passa de uma alucinação. Segundo Tzvetan Todorov, a ficção fantástica se aproxima do fantástico/estranho em que os acontecimentos narrados parecem sobrenaturais ao longo de toda história, no fim recebem uma explicação racional, como: o caso; as coincidências, o sonho, a influência das drogas, as fraudes e jogos falseados, a ilusão dos sentimentos e a loucura. “Ambiguidade se mantém até o fim da aventura: realidade ou sonho? Verdade ou ilusão” (TODOROV, 2003, p. 33).

Após ouvir outros exemplos dados pelos alunos, é exibido um videoclipe da música “Noite Preta”, de Vange Leonel, contendo cenas da novela VAMP, escrita por Antonio Calmon. No videoclipe, a personagem Natasha (Cláudia Ohana) é transformada em uma vampira por Vlad (Ney Latorraca). Discutindo sobre os fatos apresentados, os alunos chegam à conclusão de que a existência de vampiros não é aceita em nosso mundo natural, logo a ficção é maravilhosa, os acontecimentos relatados pertencem à ordem do sobrenatural.

Conforme Tzvetan Todorov, em *Introdução à Literatura Fantástica*, a ficção maravilhosa se aproxima do fantástico/maravilhoso, classe de narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam por uma aceitação do sobrenatural ou do maravilhoso-puro em que não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos (TODOROV, 2003, p. 54).

Os alunos são incentivados a falarem outros exemplos, os conceitos de ficção realista, ficção fantástica e ficção maravilhosa são retomados, e os alunos fazem um registro dos conceitos no caderno.

2. AS NARRATIVAS DE TERROR

As narrativas de terror fazem parte dos gêneros da ficção maravilhosa, nelas são narradas acontecimentos da ordem do sobrenatural. No entanto, os fatos narrados precisam ganhar a credibilidade do leitor, a ficção maravilhosa também precisa criar efeitos de realidade. Para Karl Erik Schøllhammer, “a “literariedade”, na sua origem, foi exatamente percebida no poder poético de tornar algo fictício “real” para o leitor, criar a ilusão de realidade, de maneira que visava a transformar a compreensão do mundo do leitor e, eventualmente, auxiliar na escolha das opções mais adequadas de ação” (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 10).

Além desse efeito de realidade, a narrativa de terror precisa deixar o leitor em dúvida, manter a ambiguidade dos acontecimentos para reforçar o mistério e o suspense. Tzvetan Todorov dizia que “seja como for, não se pode excluir de um exame do fantástico o maravilhoso e o estranho, gêneros com os quais se imbrica” (TODOROV, 2003, p. 50).

Portanto, grosso modo, o autor da narrativa de terror precisa elaborar sua produção buscando estratégias narrativas para ancorar o real e tornar a obra crível, elaborar estratégias narrativas que contemplem acontecimentos ambíguos para instigar o leitor com o mistério e terminar sua produção com a confirmação do sobrenatural.

3. TRABALHANDO COM TEXTO DO GÊNERO TERROR: *DRÁCULA* (1897), DE BRAM STOKER

3.1. ATIVIDADE PRELIMINAR: Busca por dados realistas que foram utilizados pelo autor para ancorar o efeito do real e, ao mesmo tempo, causar ambiguidade nos acontecimentos narrados em *Drácula*.

Em aula, no laboratório de informática, em duplas, os alunos pesquisam informações que serão utilizadas na próxima aula, como:

1. Pesquisa sobre o Príncipe Vlad III, guerreiro romeno.

*Possíveis informações coletadas:

- Lutou para defender a Romênia dos invasores, atacou a Igreja Católica e expulsou os estrangeiros da sua terra.
- Brasão da família: Dracul = o “Dragão”, mas também significa “Diabo” em romeno.
- Vlad, o Empalador: sua crueldade para com os inimigos.
- Vampiro deriva da palavra que significa bruxa em várias línguas do Leste Europeu.

2. Pesquisa sobre histórias de vampiros e mortos-vivos em lendas da Índia e mitos do leste europeu.

*Possíveis informações coletadas:

- Lendas do leste europeu e da Índia sobre os Vetalas, a Lilu e Strix.

3. Pesquisa sobre descobertas científicas: 1862 - Louis Pasteur descobre a bactéria; 1874 – Willian Osler e Giulio Bizzozero explicam como funciona a coagulação do sangue; 1900 _ Karl Landsteiner descobre os tipos sanguíneos.

Fonte: as autoras.

Com a pesquisa feita e muitas ideias na cabeça, as próximas duas aulas são dialogadas. Primeiro, a professora conduz a discussão sobre o que pesquisaram sobre o príncipe Vlad III. O assunto é muito interessante para a faixa etária dos alunos. Todos querem contribuir com alguma informação, principalmente, expor relatos da famosa crueldade do príncipe que sempre que possível almoçava em seu jardim de empalados. Verdade ou mito, isso realmente não importa. O

que importa é que a história do guerreiro romeno realmente mexe com o nosso imaginário. Com Bram Stoker não foi diferente, foi pesquisando a história de Vlad III que ele criou Drácula.

Depois de uma discussão muito entusiasmada sobre os fazeres literários do autor em busca de elementos para produzir a sua obra, é exibido, aos alunos, um pequeno trecho da obra fílmica *Drácula*, de Bram Stoker (EUA, 1992), dirigido por Francis Ford Coppola. Em verdade, o início do filme é o trecho que mostra como e por que Drácula se torna um vampiro, vale ressaltar que essa cena não é descrita na obra original.

Após a exibição do trecho, passamos para o segundo tópico da pesquisa, lendas e mitos sobre vampiros. Na exposição dos alunos sobre o que foi pesquisado, são abundantes as histórias de mortos-vivos em várias culturas, muitas dessas lendas e mitos foram estudadas por Bram Stoker e de alguma forma contempladas em sua obra, como o mito das Lilus, mulheres belíssimas que matavam bebês para lhes beber o sangue. Apesar de várias histórias de vampiros por todo o mundo, foi de Bram Stoker a criação de um antagonista chamado Drácula.

Na sequência, o terceiro tópico da pesquisa é abordado. Nele, os alunos descobrem como se deu a primeira transfusão de sangue e outras descobertas, como: a bactéria, tipo sanguíneo e etc., descobertas fantásticas que também mexeram com o imaginário de Bram Stoker. O objetivo é mostrar aos alunos que o fazer literário requer muito trabalho. Quando escreveu *Drácula*, Bram Stoker misturou dois temas muito diferentes: as histórias de horror, muitas vezes baseadas em contos tradicionais, e os avanços da ciência e da medicina, no intuito de tornar sua obra crível e ao mesmo tempo gerar ambiguidade aos acontecimentos narrados, deixando o leitor em suspense e com medo. Conforme Peter Penzoldt, “com exceção do conto de fadas, todas as histórias sobrenaturais são histórias de medo, que nos obrigam a perguntar se o que se crê ser pura imaginação não é, no final das contas, realidade” (PENZOLDT, 1952, p. 09).

A atividade preliminar, além de motivadora, permite que o aluno construa alguns conhecimentos prévios que o ajudarão a se posicionar diante do texto e ser capaz de preencher as lacunas dos não ditos. Para LAJOLO (1982)

Ler não é decifrar, como num jogo de adivinhações, o sentido do texto. É, a partir do texto, ser capaz de atribuir-lhe significado, conseguir relacioná-lo a todos os outros textos significativos para cada um, reconhecer nele o tipo de leitura que seu autor pretendia e, dono da própria vontade, entregar-se a esta leitura, ou rebelar-se contra ela, propondo outra não prevista. (LAJOLO, 1982, p. 59)

Dessa forma, mais preparado, o aluno está preparado para realizar a leitura de dois fragmentos do texto de Bram Stoker.

3.2. LEITURAS DOS FRAGMENTOS DA OBRA *DRÁCULA* (1897), DE BRAM STOKER

O primeiro texto trabalhado do gênero terror é um fragmento de *Drácula*, de Bram Stoker. O livro foi escrito no final do século XIX e foi traduzido no mundo inteiro e já foi adaptado muitas vezes para o cinema, tornou-se uma das mais famosas histórias de horror, e sua personagem passou a ser modelo de várias outras personagens vampiros.

A história é narrada nos diários e cartas das personagens, sobretudo nos de Jonathan Harker, um jovem inglês, corretor de imóveis. A maior parte dos acontecimentos se passa em Londres, para onde o Conde Drácula estava se mudando. Depois de contaminar e matar algumas pessoas, ele é perseguido implacavelmente pelo narrador e por um cientista holandês, o doutor Van Helsing.

O fragmento selecionado da obra é um trecho do diário de Harker, extraído do terceiro capítulo do livro, e narra fatos anteriores à viagem de Drácula para a Inglaterra, nos quais Jonathan é enviado à Transilvânia para formalizar a venda de um antigo casarão londrino. Nessa negociação, Harker fica hospedado no castelo de seu cliente: o Conde Drácula. A essa altura o corretor já percebe que não está no

meio de pessoas normais; acontecimentos e comportamentos estranhos despertam suas suspeitas.

A primeira leitura é feita pela professora, uma leitura muito expressiva, procurando reproduzir os efeitos de expectativa pretendidos pelo autor e garantir o resultado de suspense.

A segunda leitura é individual e silenciosa, os alunos são orientados a sublinhar as passagens importantes que criam o clima de suspense e assinalar aquelas de difícil compreensão, assim como motivados a anotar hipóteses de significados de palavras que desconhecem.

Ao final da leitura, é feita uma avaliação do nível de compreensão atingida pelos alunos, discutindo quais foram as dificuldades levantadas durante a leitura e as hipóteses de significados formuladas por eles de algumas palavras. Geralmente, as palavras que eles não sabem o significado são: soleiras; séquito; endossar; galgar; premente; ravinas; caixinho; mórbido; insólita e sáurio.

Pedir aos alunos que formulem hipóteses para as palavras levando em consideração o contexto é um excelente exercício de leitura, uma vez que precisam preencher as lacunas buscando conhecimentos prévios, o bom leitor é aquele que alcança a compreensão a partir das inferências dos indícios do texto. Para Franco M. Lajolo, “leitor maduro é aquele para quem cada nova leitura desloca e altera o significado de tudo o que ele já leu, tornando mais profunda sua compreensão dos livros, das gentes e da vida” (LAJOLO, 1982, p. 53).

Após todas as dúvidas sanadas, a professora pergunta se *Drácula* é uma narrativa fantástica ou maravilhosa. Os alunos apontam que a história não deixa nenhuma dúvida sobre a existência de vampiros, portanto é uma ficção maravilhosa. Na condução da aula, a professora aponta no texto recursos próprios da narrativa fantástica, como a explicação “científica” de contágio pelo sangue, o que faz supor a transmissão por micro-organismos, tornando a existência de vampiros duvidosa.

A intenção de toda essa mediação do professor entre aluno/texto é tentar fazê-lo perceber que uma história de terror não produz seus efeitos simplesmente porque possui personagens

monstruosas. Esses efeitos resultam da técnica narrativa, por exemplo, no terceiro parágrafo do texto, a narração fica mais lenta, a narração é deslocada para o quarto de Harker, com uma narração minuciosa é contada a pequena providência de pendurar o crucifixo sobre a cabeceira da cama, como proteção; em seguida descreve as sensações e os sentimentos da personagem diante da ampla paisagem vista do alto de uma escada. No quinto parágrafo, os acontecimentos estranhos começam a ser finalmente narrados, mas ainda de modo lento, esse efeito é obtido por meio de longas e detalhadas descrições do espaço.

No texto de Stoker, a descrição minuciosa dos detalhes foi utilizada para produzir um efeito de realidade, afetar o leitor com a sensação de angústia e medo da personagem Jonathan Harker, como também criar um mecanismo de aumento de expectativa, o leitor está em suspense, espera que algo terrível irá acontecer, no entanto não acontece nada. Quando a narração volta a um ritmo normal, a expectativa é quebrada, o leitor está desarmado e pronto para ser surpreendido; essa estratégia narrativa criada pelo autor é para causar impacto no leitor. Conforme Beatriz Jaguaribe:

Defino o “choque do real”, como sendo a utilização de estéticas realistas visando suscitar um efeito de espanto catártico no leitor ou espectador. Busca provocar o incômodo e quer sensibilizar o espectador-leitor sem recair, necessariamente, em registros do grotesco, espetacular ou sensacionalista. O impacto do “choque” decorre da representação de algo que não é necessariamente extraordinário, mas que é exacerbado e intensificado. (JAGUARIBE, 2007, p.100)

Diante disso, o leitor participa dos sentimentos de Jonathan Harker, tem sobressaltos, em certo sentido tem medo, apesar de não acreditar em vampiros. O leitor é guiado por acontecimentos cada vez mais estranhos, mas o texto deixa indícios que provocam dúvidas sobre a sobrenaturalidade dos acontecimentos, são comentários que o narrador faz sobre seu estado de espírito: a influência negativa da noite, os nervos arrasados, a propensão a imaginar coisas terríveis e, principalmente, o grande medo que o estava possuindo.

Esses comentários levam a narrativa para o campo do fantástico, pois introduzem uma ambiguidade, ou seja, a possibilidade de os acontecimentos estranhos serem realmente extraordinários, inexplicáveis, ou terem uma explicação racional: eles seriam criações do narrador, devidas ao seu estado hipersensibilidade naquela ocasião. Conforme Montague Rhodes James, “às vezes é necessário ter uma porta de saída para explicação natural, mas deveria acrescentar que esta porta seja bastante estreita para que não se possa usá-la.” (JAMES, 1924, p. VI)

Após a leitura e a discussão de marcadores realistas, fantásticos e maravilhosos nos dois fragmentos da obra, os alunos registram no caderno o conhecimento adquirido na aula respondendo questões sobre o tema debatido e analisado.

4. O MÉDICO E O MONSTRO, DE ROBERT LOUIS STEVENSON, 1886

4.1. ATIVIDADE PRELIMINAR: Busca por dados realistas que foram utilizados pelo autor para ancorar o efeito do real e ao mesmo tempo causar ambiguidade nos acontecimentos narrados em *O médico e o Monstro*.

As estratégias são as mesmas utilizadas para o trabalho de análise da obra de Stoker, a aula é realizada no laboratório de informática e, em duplas, os alunos pesquisam informações que serão utilizadas na próxima aula. A pesquisa feita pretende verificar alguns eventos importantes da época que poderiam ter excitado a imaginação do autor, tais como:

- A execução do lenhador Willian Deacon, em 1788;
- A publicação “As origens das espécies”, de Charles Darwin (1859) e “A Descendência do Homem” (1871); estudos sobre o comportamento humano;
- A droga cocaína foi preparada pela primeira vez em laboratório pelo alemão Albert Neimann, em 1859.

As duas próximas aulas são utilizadas para que os alunos, orientados pela professora, exponham e discutam o resultado da pesquisa realizada. A condução da aula dialogada pretende que os alunos cheguem à conclusão que alguns acontecimentos da vida real e algumas descobertas científicas da época poderiam ter estimulado a imaginação de Stevenson. Muitos desses eventos estão ligados à capital da Escócia, Edimburgo. O autor passou metade da sua vida nessa cidade e estudou na famosa Universidade de Edimburgo, que tinha e ainda tem uma dos melhores cursos de medicina do mundo.

Os alunos, orientados por um roteiro de pesquisa, verificam que, entre outras ideias que possam ter inspirado o autor, está a Teoria da Evolução e teorias controversas sobre o comportamento criminal. A teoria da Evolução sugeria que a humanidade teria evoluído de animais primitivos e sem controle, uma ideia que muitos consideravam chocante e ridícula. Alguns cientistas do século XIX, acreditavam que traços da natureza humana primitiva e selvagem existiam dentro do mais civilizado dos homens.

Nesse contexto, Stevenson se apropria dessas ideias para criar o universo ficcional de sua obra, uniu o tema central das histórias, que ouvia quando criança, de criminosos que eram pessoas aparente normais e membros produtivos da sociedade e que tinham um lado obscuro e muito cruel, com as descobertas científicas sobre o comportamento humano para compor as personagens Dr. Henry Jekyll e o misterioso Sr. Edward Hyde.

Outros cientistas procuravam razões médicas para explicar por que as pessoas se comportavam mal. Eles sugeriram que alguns hábitos e prazeres enfraqueciam o senso humano do certo e do errado. Ao final da aula, várias hipóteses sobre os fatos narrados em “O médico e o monstro” são formuladas, os alunos registram o resultado da discussão da aula e estão prontos para analisarem fragmentos da obra.

4.2. LEITURA DOS FRAGMENTOS DA OBRA O MÉDICO E O MONSTRO, DE ROBERT LOUIS STEVENSON, 1886

Todo mundo tem um lado bom e um lado mau. Com essa ideia em mente, Robert Louis Stevenson criou uma das mais famosas histórias de terror e suspense da literatura. *O médico e o monstro* conta passo a passo como o Dr. Jekyll, um respeitado médico inglês, vai se afastando do convívio com os amigos, ao mesmo tempo em que o assustador e misterioso Sr. Hyde parece ter cada vez mais influência sobre ele. A partir do momento em que alguns crimes brutais passam a assustar os moradores da Londres do século XIX, um amigo do Dr. Jekyll, o advogado Utterson, começa a suspeitar que algo muito estranho está acontecendo e inicia sua própria investigação.

O primeiro fragmento da obra analisado é o primeiro capítulo “A história da porta”, nesse trecho, o leitor acompanha a narrativa pela perspectiva dos fatos apresentados ao advogado Utterson. Diante da misteriosa relação entre o respeitável Dr. Jekyll e o macabro Sr. Hyde, o advogado teme que o amigo médico seja vítima de uma chantagem, então começa a investigar os fatos. É feita uma leitura compartilhada em que são realizadas intervenções e discussões de partes relevantes, os alunos levantam hipóteses sobre o mistério e registram no caderno o resultado da aula. Nesse primeiro capítulo, os fatos narrados se aproximam da realidade, isto é, os alunos concluem que a hipótese da chantagem é plenamente aceita em nosso mundo natural.

Na sequência das aulas, os alunos analisam os quatro últimos capítulos. O trabalho pretende guiar o aluno até a compreensão da maestria na condução do enredo, através da forma. Evidenciam-se na combinação entre os capítulos em que há um narrador e nos capítulos finais, todos em primeira pessoa. Nesses, um narrado pelo próprio Jekyll, outro por seu amigo Lanyon, trazem, cada um, parte do esclarecimento do mistério. Tal qual um quebra-cabeça, os relatos completam-se. Além disso, permitem a Stevenson narrar o drama de Jekyll por meio de suas próprias palavras, completamente afetadas pelo delírio, medo e angústia da situação limite que vivia. Estratégias narrativas que articularam marcadores da ficção realista, fantástica e maravilhosa no intuito de afetar o leitor com todo o clima de mistério e medo pelo qual as personagens estão passando. O escritor estadunidense Howard Phillips Lovecraft revolucionou o gênero de terror atribuindo-lhe elementos fantásticos, o autor diz que:

A atmosfera é a coisa mais importante, pois o critério definitivo de autenticidade [do fantástico] não é a estrutura de intriga, mas a criação de uma impressão específica (...) Eis porque devemos julgar o conto fantástico não tanto em relação às intenções do autor e os mecanismos da intriga, mas em função da intensidade emocional que ele provoca. (...) Um conto é fantástico muito simplesmente se o leitor experimenta profundamente um sentimento de temor e de terror, a presença de mundos e poderes insólitos. (LOVECRAFT, 1945, p.16)

Os alunos registram o que aprenderam em uma atividade de verificação de leitura e estão prontos para outras leituras.

4.3. NARRATIVAS DE TERROR: *DESCANSE EM PAZ, MEU AMOR*, DE PEDRO BANDEIRA

Na sequência do projeto, são formadas rodas de leitura, uma vez por semana e, em duas aulas, são trabalhados de dois a três capítulos do livro *Descanse em paz, meu amor*, de Pedro Bandeira. As rodas de leitura geralmente são feitas em alguma sombra do pátio da escola ou na biblioteca, elas precisam se tornar um evento especial. A leitura é pautada; cada trecho importante é discutido; para cada indício encontrado no texto, os alunos são desafiados a formular hipóteses. Na história, sete adolescentes passam férias na montanha. A expectativa de todos era viver uma aventura fascinante, mas algo inesperado acontece.

No primeiro capítulo, os seis jovens estão na sala da casa que alugaram para passar as férias, chove muito e relâmpagos clareiam o local, todos estão desolados e com expressões bem preocupadas, não há energia elétrica e a ponte que ligava a casa à cidade foi destruída pela cheia do rio. O aflitivo silêncio é rompido pela chegada de Alexandre. Muito animado, o jovem tenta elevar a moral do grupo, mas a tensão aumenta com a chegada do rapaz, no entanto, não há motivo aparente para isso, até a namorada de Alexandre tenta manter distância dele. Num clima muito carregado, os amigos querem que o

amigo acredite no sobrenatural, contudo, o rapaz é cético e ri da atitude estranha dos colegas.

A ambientação criada pela descrição do espaço contribui para tornar os fatos questionáveis. Estariam os amigos com medo sem razão devido à falta de energia elétrica, a chuva forte que caía há dias e a impossibilidade de irem embora devido à queda da ponte ou realmente havia algo muito errado naquela casa? Conforme TODOROV, “quando a solução do mistério desafia nossa razão, o leitor está preparado para aceitar o sobrenatural e a ausência de uma explicação (2003, p.55)”.

Na tentativa de fazer com que o amigo acredite no sobrenatural, os seis amigos começam a contar histórias de fantasmas, pessoas que morreram e suas almas não foram embora porque tinham questões pendentes. A cada indício encontrado no texto, várias hipóteses foram elaboradas, até o momento em que os alunos conheceram o desfecho inesperado, Alexandre estava morto, morreu em um acidente enquanto os jovens escalavam a montanha. Depois desse trabalho efetuado, os alunos fazem uma atividade avaliativa de verificação de leitura.

4.4. ANÁLISE DO FILME 1408, DE MIKAEL HÅFSTRÖM

Na exibição do filme são aprofundadas as características do gênero terror. A exibição é intercalada com momentos de diálogo entre a teoria e o objeto de estudo. Na trama cinematográfica, um escritor de histórias de terror se hospeda em hotéis que são considerados mal assombrados em busca de material para suas histórias, esse homem não acredita no sobrenatural e há um mistério em torno de sua história pessoal. O filme apresenta muito definidamente aspectos da ficção realista, fantástica e maravilhosa, ficando muito palpável para o aluno verificar a presença dessas estratégias narrativas na trama da obra fílmica.

Geralmente, a linguagem audiovisual é mais familiar aos alunos, sua aceitação é melhor por ela estar mais presente em sua realidade. Para SCHØLLHAMMER :

Assim, o cinema possui uma riqueza imaginária que facilita a expansão do repertório experimental do espectador, já que o cinema o permite, por exemplo, realizar incursões imaginárias em realidades sociais excluídas para a maioria e, desse modo, compensar as estruturas proibitivas do tecido humano. (SCHØLLHAMMER, 2008, p. 96)

O filme foi baseado em conto de Stephen King, os roteiristas Matt Greeberg, Scott Alexander e Larry Karaszewski mantiveram a maior aproximação possível com o enredo original, sem inserir muitos fatos inéditos, conservando justamente a natureza impactante que normalmente os contos possuem. É notória a diferença da linguagem cinematográfica da literária. A linguagem literária é uma experiência mais íntima, na qual as palavras chegam ao leitor e se transformam em imagens mentais, mediante um exercício de imaginação. A linguagem cinematográfica é mais coletiva, uma vez que as imagens são lançadas ao espectador e a partir delas é que o espectador vai criando a sua experiência com a película e eventualmente compreendendo a história.

O roteiro tem um ponto de partida e desenvolvimento relativamente simples. Para que o espectador compre a ideia da história e fique impactado com as situações de terror há, nesse universo ficcional, situações verossímeis, isto é, o roteiro apresenta situações consideradas naturais em nosso mundo. Além de tornar a obra crível, fatos verossímeis ajudam no processo de gradação do medo. O fato de um autor de histórias de terror buscar inspiração e elementos para suas obras em lendas urbanas de hotéis, supostamente mal assombrados, é algo aceito naturalmente.

O que intriga o leitor é o fato desse autor receber um postal anônimo do Hotel Dolphin com a seguinte frase: “Não se hospede no quarto 1408”. Curioso, o escritor tenta fazer uma reserva no quarto, no entanto, nenhuma data está disponível. Impedido de se hospedar no quarto 1408, a personagem recorre a um advogado que lhe assegura a tão almejada hospedagem. Em uma última tentativa de impedi-lo, o

gerente Gerald Olin tenta convencer o escritor Mike Enslin a não se hospedar no quarto 1408. Nessa conversa, o tom utilizado pelo gerente é de mistério e de ameaça, levando o espectador a fazer previsões terríveis sobre o que poderá acontecer com Mike Enslin ao se hospedar no quarto.

Na sequência em que Mike Enslin sai do elevador e ouve o último apelo do gerente, o roteirista retarda a chegada da personagem à porta do quarto para aumentar a expectativa do espectador e gerar suspense. A música de suspense ao fundo, Mike Enslin manuseando as fotos dos corpos encontrados no quarto 1408, o close nas portas dos quartos anunciando a aproximação do quarto do mal, a chave que entra lentamente no buraco da fechadura, a porta que se abre em rangidos revelando um quarto escuro, são estratégias para aumentar a expectativa. No final da cena, Mike acende a luz e percebe que não há nada demais no quarto, ocorrendo assim uma quebra de expectativa.

Na sequência, o escritor descreve o quarto em uma narração feita em um velho gravador portátil, a expectativa foi quebrada, tudo parece bem, quando inesperadamente, enquanto olhava pela janela, Mike é surpreendido pelo som de uma música que vinha do rádio que estava no criado mudo. Além da música, a cama, que já havia sido desfeita pelo hóspede, estava arrumada e com duas pequenas barras de chocolates sobre os travesseiros. O susto do espectador ocorre em momentos de pouca ou nenhuma expectativa.

Os momentos de suspense e terror são graduais, vão se intensificando com o desenrolar da trama. A personagem principal tenta encontrar justificativas racionais para contestar a veracidade dos acontecimentos sobrenaturais, tenta se convencer de que tudo é fruto de uma mente cansada ou induzida por alguma droga colocada na bebida oferecida pelo gerente Gerald Olin.

Em uma das sequências tensas da trama ocorre um fato ambíguo que deixa o espectador em dúvida em relação à existência dos fatos sobrenaturais, dessa forma, o roteirista trabalha com marcadores da ficção fantástica. Aparentemente, tudo não passa de um sonho, Mike nunca se hospedou no quarto 1408, estava em um hospital se recuperando de um acidente sofrido enquanto surfava.

O que podemos ver nessa adaptação é uma genuína história de King, ou seja, uma reflexão sobre uma condição humana com uso de elementos realistas, fantásticos e maravilhosos. O enredo possui a sua apropriada carga de medo, mas também tem o tempero de um drama, suspense e nos suscita questionamentos. O efeito de suspense é conseguido pelo acúmulo de índices que aumenta a tensão e a expectativa até o ponto culminante, o confronto do escritor com a sua maior perda: a morte de sua única filha.

A cada novo indício, a exibição era interrompida e os alunos eram estimulados a formular hipóteses e, ao final da exibição, realizavam uma atividade organizando os marcadores realistas, fantásticos e maravilhosos.

4.5. CINE TRASH

O produto final desse projeto é a produção de curtas-metragens de terror. Os dois nonos anos são divididos em oito grupos, que após uma oficina de produção de roteiro cinematográfico, ministrado pela professora, são convidados a produzirem suas próprias histórias, um curta de dez minutos.

Adaptar o conteúdo a variadas linguagens é muito importante para manter o aluno interessado e é um ótimo mecanismo para trabalhar a capacidade de estabelecer relações de conhecimento. A linguagem audiovisual é bem aceita no mundo contemporâneo. Segundo SILVA:

Nos dias de hoje, nos lembra Fuzellier (1964, p.126), o surgimento freqüente de novas linguagens multiplica os tipos de adaptações possíveis. Não passamos somente de um gênero literário a outro, mas assistimos a um cruzamento vertiginoso entre os gêneros literários e as diversas linguagens: o cinema, a TV, o rádio etc. (SILVA, 2004, p. 84)

Depois de produzidos e avaliados os roteiros, os grupos são liberados para a filmagem. Nessa etapa do processo, alunos do Ensino Médio auxiliam na edição dos trabalhos. Os curtas são exibidos num festival de curtas de terror, Cine Trash que, neste ano, completa a quinta edição.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho desenvolvido com as narrativas de terror superou todas as expectativas, a mobilização dos alunos em todas as etapas do projeto foi excelente. A cada texto analisado, a busca pelos indícios era mais implacável, o olhar mais atento, os questionamentos mais pertinentes e as inferências mais plausíveis.

A entrega por parte dos alunos foi fundamental, eles se sentiram desafiados e produziram trabalhos maravilhosos, as leituras tornaram-se mais atentas, professora e alunos saíram da zona de conforto, saíram das práticas engessadas e sem significação de práticas de leitura mecanizadas. Menezes diz que “o prazer de ler e o de fazer perguntas ao texto nasce no aluno que poderá aplicar esse procedimento de leitura em outros textos” (2005, p.11). Fazer esse “prazer” nascer é uma tarefa possível, o aluno precisa de alguém que aponte caminhos. Há várias possibilidades de se trabalhar essa mediação entre leitor/texto, basta o professor estar disposto a enfrentar essa empreitada.

REFERÊNCIAS

BANDEIRA, Pedro. *Descanse em paz, meu amor*. 7.ed. São Paulo: Ática, 2011.

COSSON, Rildo. *Letramento literário: teoria e prática*. 1. ed., 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2007, p. 39 - 40.

JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real: estética, mídia e cultura*/Beatriz Jaguaribe. Rio de Janeiro: Rocco, 2007, p. 15-41, p.97-123.

JAMES, M.R.. Introduction. In: COLLINS, V. H. (ed.). *Ghosts and marvels*. Oxford University Press, 1924, p. VI.

LAJOLO, M. *Usos e abusos da literatura na escola*. São Paulo, Globo, 1982, p.53; 59.

LOVECRAFT, H. P. Supernatural Horror. In: *Literature*. Nova York, Ben Abramson, 1945, p.16.

MARTINS, Tatiane Marques de Oliveira; VENTURA, José Emílio. *Machado por um Olhar Digital*. Disponível em: www2.csa.com.br/machado/...machado.../Machado%20por%20um%20olhar%20digital.pdf. Acesso em: 22/09/2012.

PENZOLDT, Peter. The supernatural. In: *Fiction*. Londres, Peter Nevill, 1952, p. 09.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. À procura de um novo realismo: teses sobre a realidade em texto e imagem hoje. In: SCHØLLHAMMER, K. E.; OLINTO, H. K. (orgs.) *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, São Paulo: Loyola, 2002, p. 75-89.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. A literatura e a cultura visual. In: OLINTO, Heidrun Krieger; Karl Erik SCHØLLHAMMER, K. E. (org.). *Literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2008, p.87-103.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, UnB, n. 39, jan.-jun. 2012.

SILVA, Salete Therezinha de Almeida. A linguagem cinematográfica na escola: uma leitura D’o Rei Leão. In: *Outras linguagens na escola: publicidade, cinema e TV, rádio, jogos, informática/coordenador Adilson Citelli*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2004. p.81-108 (Coleção aprender e ensinar com textos; v.6).

STEVENSON, Robert Louis. *O médico e o monstro*. Editora Melhoramentos Ltda, 2010. p.09-26.

STOKER, Bram. *Drácula*. 2ed. Porto Alegre: L&PM, 1985, p.45-46, p.60-62.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. 4. ed. São Paulo; Perspectiva, 2003. p.93-104. (Coleção Debates).

TODOROV, Tzvetan. O estranho e o maravilhoso. In: *Introdução à literatura fantástica*. 4. ed. São Paulo; Perspectiva, 2003. p.53-59. (Coleção Debates).

DESVELANDO O MITO DE *LILITH* E O DE *CIRCE* EM *MARIA* – PERSONAGEM DA OBRA DE GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER, “LA AJORCA DE ORO”

UNVEILING THE MYTH OF *LILITH* AND *CIRCE* IN *MARIA* – CHARACTER OF THE WORK OF GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER, “LA AJORCA DE ORO”

REVELANDO EL MITO DE *LILITH* Y *CIRCE* EN *MARIA* – CARÁCTER DE LA OBRA DE GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER, “LA AJORCA DE ORO”

Josiane Brunetti Cani¹

Elizabete Gerlania Caron Sandrini²

¹ Doutoranda em Linguística Aplicada pela UFMG, Mestre em Educação, possui graduação em Letras pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Colatina, com pós-graduação em Planejamento Educacional e em Gestão Integradora: Supervisão Escolar, Orientação Escolar e Inspeção Escolar. Atualmente, exerce a função de Técnico em Assuntos Educacionais do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Espírito Santo, atuando na área de Comunicação e Eventos, professora do curso de Letras, da Faculdade "Castelo Branco". É membro do grupo de Estudos e Pesquisa do Ifes: Língua, Literatura e Educação, com interesse acadêmico em questões atinentes ao diálogo entre os três eixos articulados, oferecendo perspectiva de pesquisa com desdobramentos pragmáticos, sobretudo na área de linguagem e tecnologia.

² Doutoranda em Letras pela UFES - Universidade Federal Do Espírito Santo. Mestra em Letras pela UFES (2012). Tem especialização em Gestão Escolar Integradora: Supervisão, Orientação e Inspeção Educacional (2007) e especialização em Língua Portuguesa (1999). Possui graduação em Letras pela Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Colatina (1997). Atuou como Coordenadora do Ensino Fundamental, por sete anos, e do PAEBES - Programa de Avaliação Básica do Espírito Santo, na Secretaria Municipal de Educação de Colatina. É professora da disciplina Mercado, Governo e Estado do curso de Pós-Graduação em Gestão Pública do Ifes - campus Colatina e servidora pública federal do Ifes-campus Colatina. Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Educação.

RESUMO: O objetivo deste trabalho é desvelar o mito de Lilith e o de Circe, evidenciado na personagem Maria, da lenda de Gustavo Adolfo Bécquer, "La ajorca de oro" (2007), segundo as concepções que se apresentam na subjetividade do fantástico, à luz do modelo teórico-crítico da estética da recepção (1994), de Hans Robert Jauss. Tendo-se isto em vista a possibilidade de uma relação inesgotável, livre e inventiva de compreensão de um texto, descobre-se à luz dos ensinamentos teóricos de autores como Bataille, Bosi, Barthes, Todorov, Eco, Rouanet e outros para a criação de uma literatura de palavras verdadeiras em uma quimera. Assim, Bécquer apresenta, nessa obra, um território aberto a pluralidades de enunciados enredando o leitor em imagens discursivas que o seduzem a um jogo aberto à imaginação.

ABSTRACT: The purpose of this work is to unveil the myth of Lilith and of Circe, substantiated in the character María, from Gustavo Adolfo Bécquer's *La Ajorca de Oro* (2007), in agreement with the concepts presented in the subjectivity of fantasy, according to the theoretical-critical model of the aesthetics of reception (1994), by Hans Robert Jauss. Considering this, the possibility of an endless relationship, free and inventive in the understanding of a text flourishes in the light of the theoretical teachings of authors such as Bataille, Bosi, Barthes, Todorov, Eco, Rouanet, and others to create a literature of truthful words in a chimera. This way, Bécquer presents, in his work, a territory opened to a plurality of statements, entangling the readers in discursive images that seduce them to an open game to the imagination.

RESUMEN: El objetivo de este trabajo es dar a conocer el mito de Lilith y Circe, evidenciado en el personaje María, en la leyenda de Gustavo Adolfo Bécquer, "La ajorca de oro" (2007), de acuerdo a los conceptos que se presentan en la subjetividad de lo fantástico, considerando el modelo teórico y crítico de la estética de la recepción (1994), de Hans Robert Jauss. En vista de lo expuesto, se observan la posibilidad de una relación sin fin, la comprensión libre e inventiva de un texto, descubiertas por las enseñanzas teóricas de autores como Bataille, Bosi, Barthes, Todorov, Eco, Rouanet y otros, para la creación de una literatura de palabras verdaderas en una quimera. Así Bécquer presenta, en este trabajo, un territorio abierto a pluralidades de enunciados, enredando el lector en imágenes discursivas que seducen a un partido abierto a la imaginación.

PALAVRAS-CHAVE: Representações; Mito; Feminino.

KEYWORDS: Representation; Myth; Feminine.

PALABRAS CLAVE: Representaciones; Mito; Femenino.

A análise atribuída à lenda “La ajorca de oro” (2007), de Gustavo Adolfo Bécquer, coloca-se diante da multiplicidade de olhares na qual uma obra passa a ser compreendida e comunicada ao mundo. Pela perspectiva da estética da recepção, de Hans Robert Jauss, o mundo de Maria e de Pedro desvela-se, sobretudo, pela possibilidade de reinvenção por um ato de congenialidade com o autor (ECO, 2008, p.41). Assim, o que se apresenta é uma leitura com a intencionalidade de reações e de compreensões próprias, independentemente se há uma tendência ambígua ou não na estrutura do texto.

Essa leitura intencional, uma desconstrução³ da obra, permite que o leitor apodere-se de sua função de produtor de sentidos, seja por meio de novas imagens, mitos, ações, significados, dentre outros; seja pela abertura do texto e da linguagem face às descobertas realizadas pelo interlocutor na liberdade interpretativa. Ele, então, já não é mais um mero espectador, pois essa desconstrução provoca uma operação ativa sobre a tessitura literária e, conseqüentemente, o seu envolvimento direto na evolução do texto.

A ideia aludida acima se aproxima do pensamento de Roland Barthes no que se refere à semiologia, pois segundo o autor,

[...] a semiologia não é uma chave, ela não permite apreender diretamente o real, impondo-lhe um transparente geral que o tornaria inteligível; o real, ela busca antes soerguê-lo, em certos pontos e em certos momentos, e ela diz que esses efeitos de solevamento do real são possíveis sem chave: aliás, é precisamente

³ Entenda-se, aqui, o termo “desconstrução” no sentido que lhe foi atribuído por Jacques Derrida, por influência de Heidegger, em sua obra Gramatologia (2008). Utilizando-se dos vocábulos alemães *destruktion* e *abbau*, Derrida determinou uma tradução que fosse mais adequada que a palavra “destruição”. Com isso, optou por “desconstrução”, num sentido desvinculado de qualquer teologia negativa. Trata-se, no dizer de Derrida, do que acontece [c’est ce qu’il arrive], o que se passa ou chega. O que acontece no mundo.

quando a semiologia quer ser uma chave que ela não desvende coisa alguma. (BARTHES, 2007, p. 17-18)

A alternância de foco não mais se presta a uma contemplação do espectador que, a partir de suas vivências, dialoga com a obra e passa a ser participante ou fruidor. O que determina a direção de uma obra literária é a possibilidade da descontinuidade dos fatos para dar lugar à outra concepção do texto. Sobre esse aspecto, Jauss (1994) fundamenta sua teoria a partir de sete teses. A segunda delas, interesse para análise deste texto, apresenta o saber precedente do leitor como determinante de sua compreensão da leitura, ou seja, o diálogo da obra com suas experiências. A memória passada desperta lembranças e “[...] conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão” (JAUSS, 1994, p. 28).

Segundo Jauss (1994), a teoria da recepção aborda uma linha de estudo que propicia um cenário de reconstituição histórica elaborada pelo próprio leitor. Wolfgang Iser (2002) aprofunda as conexões interacionais entre leitor e texto medidas pela presença de pontos de indeterminação que são acionadas pela leitura. Sem a intenção de anular a importância da criação do autor, essa análise centra-se no resultado final construído pelo leitor. As estratégias apresentadas pelo autor, como aspectos ideológicos, culturais, políticos e o tipo de linguagem são fundamentais para estimular a atividade imaginativa do leitor. Este, no ato da leitura, em muito, um ato intertextual – entrelaçamento do mundo real e do ficcional –, desvela um papel significativo: sua alteridade em contexto, no processo do prazer proporcionado pelo texto.

Diante da obra literária, o prazer da leitura encontra-se na recepção criativa da vivência. Assim, reportamo-nos ao texto “La ajorca de oro”, de Bécquer. Trata-se de uma narrativa sobre as angústias vividas por um jovem chamado Pedro que, para atender ao pedido de sua amada Maria, aventura-se a roubar o objeto de desejo dela: uma pulseira de ouro. Não se tratava, no entanto, de uma pulseira qualquer, mas a que se encontrava no braço da imagem da Virgem do Sacrário, a santa patrona da cidade de Toledo, na Espanha. É dessa forma que, na beleza que inspira vertigem e em um amor que se abre sem restrições, desenvolve-se o enredo em que Maria e Pedro apresentam características contundentes. Ela, “beleza diabólica”, ele,

“supersticioso e valente”⁴ (BÉCQUER, 2007, p. 46). Dessa forma, com uma forte presença religiosa, o autor nos insere em um acontecimento aparentemente irracional que rompe crenças e ideias do romantismo espanhol.

Apresentando um narrador heterodiegético, embora seja um intruso apenas ao se abster de adicionar uma única palavra de sua seara, Bécquer aventura-se por um mundo que é nosso, do jeito que conhecemos, mas com a ilusão de um acontecimento que ocupa o fantástico da incerteza. Essa incerteza é vivida pelo interlocutor no ato da leitura, pois, frente à natureza do acontecimento ficcional, não consegue ficar imune a uma considerável hesitação. Isso pelo fato de não conseguir decidir, no decorrer da leitura, se os fatos vividos pela personagem são realmente de natureza sobrenatural ou, simplesmente, uma ilusão, sua alucinação.

Na concepção de Tzvetan Todorov,

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 as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 1992, p. 15-16)

⁴ Tradução das autoras de: “hermosura diabólica” e “supersticioso y valiente”.

Para que não paire dúvidas acerca do “fantástico entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso”, cabe ressaltar que para Todorov isso pode ocorrer por duas vias. A primeira, se, ao término da narrativa, a personagem seguir as leis da realidade, ou seja, ficar evidente que se efetivou uma ilusão dos sentidos fazendo surgir o “estranho”. A segunda refere-se ao fato de a narrativa poder ser explicada por novas leis da natureza, ou seja, o ocorrido ser parte integrante de uma realidade cujas leis desconhecemos, fato explicável pelo “maravilhoso”.

Feita essa rápida digressão, salientamos que a relação do real com o imaginário ocupará a análise aqui depreendida, em suma, o fantástico. Nesse campo, incertezas nos julgamentos dos movimentos das personagens são evidenciadas, causando uma vacilação que, conforme afirma Todorov (1992), é a primeira condição do fantástico. À mercê dessa hesitação, produzida pela literatura fantástica, buscaremos não um julgamento de Maria ou de Pedro, mas a existência entre o que é o real e o imaginário, provocada pelo próprio texto. A análise se expõe pela perplexidade inserida no discurso construído pelo autor ao apresentar Maria, em meio a razões e emoções que acompanham o perfil feminino desde as reminiscências mitológicas.

O JOGO INACABADO DO TEXTO

A conexão íntima entre o texto, o autor e o leitor pressupõe uma relação contínua ante um produto inacabado. Essa concepção do texto apresenta-se em conflito direto com uma simbolização tradicional, à medida que a mimesis pressupõe uma referência do que se pretende representar. O autor passa a jogar com o leitor e o texto representa o espaço do jogo. Assim, se o texto é o mundo a ser identificado pelo leitor, é preciso incitá-lo à imaginação a fim de interpretá-lo.

Essa dupla função – imaginação/interpretação – propicia ao leitor a visualização das muitas formas possíveis do mundo particular, e não importam as diferentes formas concebidas pelo mundo textual, a transgressão modificará o mundo contido no texto. Destarte, a

funcionalidade do texto estabelece um contrato convencional entre autor e leitor, indicando que o mundo textual passa a estabelecer um enlace com o real, no momento da fruição do leitor. E o mundo vivido por Pedro e Maria estabelece uma relação extratextual. Tal relação não se configura apenas em um jogo realizado entre o ato da escritura e o mundo do qual fazem parte as personagens protagonistas, mas, também, entre o leitor e o texto à época de sua leitura.

O jogo do enredo, apresentado entre os protagonistas, resulta em aceitar a duplicidade gerenciada por diferentes regras. Quando o sistema fechado do texto é perfurado, permitindo uma abertura no jogo, a representação estática se rompe, abrindo espaço para um novo aspecto, ou seja, a reinvenção ficcional. Surge, então, um novo olhar sobre o texto. Para que isso se estabeleça, é essencial dispensar atenção a regras reguladoras e regras aleatórias. Segundo Iser (2002), tais regras,

Com relação ao texto, podem ser chamadas reguladoras (que funcionam de acordo com as convenções estabilizadas) e aleatórias (que liberam o que tenha sido restringido pelas convenções). As regras aleatórias se aplicam ao que não pode ser controlado pelo papel em questão, enquanto as reguladoras organizam o que o papel representa em termos de relações hierárquicas, causais, subservientes ou de apoio. As regras aleatórias liberam o que as regras reguladoras amarram e, assim, dão acesso ao jogo livre dentro de um jogo doutro modo restrito. (ISER, 2002, p. 114)

A história de Maria, pela participação imaginativa do leitor, inicia-se quando, por “convenções estabilizadas”, a personagem sente-se culpada pelo desejo de adquirir a pulseira. No entanto, “regras aleatórias” podem ser aplicadas pela libertação das amarras que a impedem de pedir ao amado que roube a joia por ela. A encenação do texto é levada a cabo para seu próprio fim. Fronteiras são ultrapassadas e o jogo se converte em um meio pelo qual o leitor passa a ter plenos poderes sobre seu próprio ponto de vista.

Iser (2002) assevera, ainda, que o jogo do texto pode se fragmentar numa multiplicidade de aspectos apresentados no decorrer da leitura. Ao considerar, irredutivelmente, ser Maria responsável pela

perdição do amado e Pedro a vítima de suas ações, essa decisão eclipsará situações que poderiam provar mudanças e novas interações pelas possibilidades de inúmeras posições do jogo, de maneira que esse chegue a um fim. Esgota-se, assim, a possibilidade de dualidade do texto.

No entanto, quando o leitor aceita o jogo proporcionado pelo texto, surge a possibilidade de leituras divergentes, principalmente quando se acredita em razões histórico-sociais, que se fazem presentes desde a época da criação da obra até os dias atuais.

A lenda de Bécquer traz uma forte caracterização do movimento romântico literário vivido pela Espanha em função do contexto histórico. A estratégia de narrar uma exposição conhecida oralmente apresenta uma concepção romântica de libertação, contrapondo os valores arcaicos da religião e da cultura popular. O Romantismo, evidenciado na Europa no início do Século XIX, foi um movimento espanhol tardio e de curta duração. Suas primeiras ideias tinham o propósito de resgatar os valores religiosos e ideológicos do passado para, posteriormente, caracterizar-se como um movimento de mentalidade revolucionária, libertária e progressista.

O ambiente da narrativa da obra é a cidade de Toledo, símbolo da religiosidade espanhola. Geograficamente, encontra-se protegida por montanhas, defendendo não só seus habitantes de inimigos, como também de qualquer pensamento mundano que possa colocar em dúvida sua fé; além de explorar o ambiente num aspecto misterioso mobilizando toda uma estrutura que possa gerar medo e incertezas, conforme se observa no fragmento a seguir:

Figura-lhe um mundo de pedra, imensa como o espírito de nossa religião, sombrio como as suas tradições, enigmático quanto suas parábolas, e ainda não tem um indício de que o monumento eterno de entusiasmo e de fé dos nossos antepassados, ao longo dos séculos, poderia ter derramado o tesouro de suas crenças, de sua inspiração e das suas artes⁵. (BÉCQUER, 2007, p.43)

⁵ Tradução das autoras de : “Figura os un mundo de piedra, inmenso como el espíritu de nuestra religión, sombrio como sus tradiciones, enigmático como sus parábolas, y todavía no tendréis una idea remota de ese eterno monumento del entusiasmo y la fe

O discurso textual marca a história dessa cidade em direção a uma literatura fantástica. O conflito surge quando Pedro se depara com Maria chorando, contorcendo-se em lágrimas. A explicação do choro é descrita num jogo de sedução. Em seu discurso, ela deixa explícito que ele não a entenderia por ser incapaz de compreender a natureza feminina. No entanto, por insistência do amado, ainda que supondo ser uma loucura que o faria rir, Maria revela seu infame desejo: possuir a pulseira de ouro que a Virgem do Sacrário portava no mesmo braço em que repousava seu Divino Filho.

Revela-se, pois, nesse enredo insólito, a personalidade manipuladora e volúvel de Maria, seguida da paciência e subserviência de Pedro. Entre o sagrado e o profano, Pedro sucumbe à paixão e rouba a pulseira da Virgem. Porém, abalado pela angústia do sacrilégio, uma tragédia se configura: o jovem se rende à loucura.

O acontecimento terrível – a loucura – que se alojou na vida de Pedro, o faz passar por situações catastróficas. Devido a isso, ele não consegue mais alcançar seus objetivos e acaba por abarcar um dos elementos da tragédia aristotélica. No caso em análise, o caráter trágico da personagem, uma vez que a tragédia

[...] é a imitação de uma ação e se executa mediante personagens que agem e que diversamente se apresentam, conforme o próprio caráter e pensamento (porque é segundo estas diferenças de caráter e pensamento que nós qualificamos as ações), daí vêm por consequência serem duas as causas naturais que determinam as ações: pensamento e caráter; e, nas ações [assim determinadas], tem origem a boa ou má fortuna dos homens. (ARISTÓTELES, 1991 [1911], p. 252)

Manifestam-se, na lenda, isotopias textuais que permitem uma perspectiva de leitura de responsabilidade do fruidor. Assim, o estímulo da “obra aberta”, para utilizar uma expressão cara a Umberto Eco (2008), de forma consciente, permite que se forme uma cadeia de

de nuestros mayores, sobre el que los siglos han derramado a porfía el tesoro de sus creencias, de su inspiración y de sus artes”.

interpretações espontâneas pelas inúmeras possibilidades de relações com a própria obra.

Nessa infinidade de interpretações, há um convite para a análise em duas dimensões: no primeiro momento, fruto das artimanhas do destino, Pedro. Essa personagem fustiga no leitor várias inquietações: O quão frágil se coloca na condução de seu próprio destino? Sua decisão em roubar o objeto passa a ser uma tragédia por consequência de uma ação manifestada pelo desejo? No segundo momento, desvelamos Maria, estabelecendo uma analogia com Lilith e Circe. Como se configura o feminino: sob o aspecto da sedução, da pureza, da magia, do erotismo? A referência às lágrimas se faz metaforicamente para a omissão de uma mulher dissimulada?

Sérgio Paulo Rouanet, em seu texto “Razão e Paixão” (1987), propõe uma nova razão que aceite seus próprios limites e tenha a capacidade de crítica e de autocrítica. Diante disso, ao analisar a personagem Pedro, observamos que a razão pode ser definida pela forma de se relacionar com a paixão: cognitiva ou moral. A primeira vincula-se à verdade; a segunda, à liberdade. Quando o vínculo é positivo, ou seja, a razão está a serviço do conhecimento e de uma vida passional livre, estamos diante da razão sábia. Porém, quando o vínculo é negativo, isto é, quando a razão passa a ser controlada pelos afetos, desvirtua o conhecimento diante de uma vida passional de maneira destrutiva, evidenciando o que chamamos de razão louca (ROUANET, 1987).

Movido pelo desejo pulsional, incapaz de estabelecer uma relação racional entre seus atos, Pedro se deixa arrastar, à revelia, pela paixão; perde a objetividade sensata da consciência e mergulha na prisão da insanidade. Atormentado por preceitos morais colossalmente severos, Pedro, no íntimo de seu Ego, assume uma culpa que o faz sucumbir à própria angústia, justificando sua loucura, ou encontrando, por meio dela, uma razão para o resto de sua vida.

Envolto por uma razão louca, a personagem aciona suas defesas para poder intercambiar o que lhe é exterior ao que lhe é inerente ao Superego. Todo esse intercâmbio, segundo Rouanet, põe em ação

O Ego [que] recebe agora sinais para acionar a defesa, concretizando a repressão pulsional, de duas fontes: do mundo exterior, de onde vem a moralidade contemporânea e objetiva, e do Superego, de onde vem a moralidade passada e fantasmagórica. Mais que nunca, a razão do Ego é uma razão louca. [...] (ROUANET, 1987, p. 456)

O terror sentido pela personagem projeta-se no ambiente com um ar ameaçador, propiciando um estado emocional inebriado de inseguranças, medo e confusão mental, alimentando a quebra do mundo espiritual e do mundo físico. A relação de Pedro com o mundo passa a ter um posicionamento fundamental por meio da visão: “Olhar e ser olhado, atividade e passividade exercem-se em um campo de forças onde o poder e o conhecer se fundam mutuamente”. (BOSI, 1988, p.80). Surge, então, o fantástico pelo aspecto estrutural, pois o que era inanimado ganha vida diante de seus olhos e, por meio desse “olhar”, Pedro já não tem mais percepção para distinguir o real do imaginário.

Por fim, ele abriu os olhos, estendeu os olhos, e um grito agudo escapou de seus lábios. A catedral estava cheia de estátuas, estátuas que, vestidas em vestes longas e invisíveis, tinham descido de seus buracos e ocupavam todo o escopo da igreja e olhavam para ele com seus olhos sem pupilas.⁶ (BÉCQUER, 2007, p.46)

A partir desse ponto, iniciam-se as indagações a respeito do comportamento de Pedro. Em *Odisseia*, de Homero, Ulisses, desejando ficar próximo da amada Penélope, prefere fingir-se de louco a participar da guerra. Da mesma forma, essa suposta loucura poderia representar, para Pedro, a chance de se redimir da culpa, ou pelo menos apagar ou enterrar seu passado, diante da dualidade vivida. Os preceitos religiosos suscitaram em Pedro dúvidas em relação ao amor por Maria: o amor iria sobreviver entremeado pela culpa da transgressão? Ele, Pedro, conseguiria manter-se vivo no amor, mesmo transgredindo valores que lhe eram inerentes à sua história?

⁶ Tradução das autoras de: “Al fin abrió los ojos, tendió una mirada, y un grito agudo se escapó de sus labios. La catedral estaba llena de estatuas, estatuas que, vestidas con luengos y no vistos ropajes, habían descendido de sus huecos y ocupaban todo el ámbito de la iglesia y lo miraban con sus ojos sin pupila”.

O interdito religioso da profanação do sagrado transcende o sentimento por Maria. “É sempre ao sentimento de horror inspirado pela coisa interdita que se associam o medo e o pavor de que nem mesmo o homem moderno consegue se livrar face ao que lhe é sagrado.” (BATAILLE, 1987, p. 145). A partir daí, a escolha ou não de Pedro deixa na obra uma abertura: o jogo passa a ser criado pelo olhar de cada um e surge a hesitação comum do leitor, aproximando a obra ao que Todorov (1992) chama de “estranho”. Segundo o autor, a desconfiança em relação a um acontecimento estranho, sem reconhecer que aquilo apresenta uma explicação racional ou natural, passa a fazer parte do fantástico.

Pedro encontra-se diante de uma questão paradoxal: a vida se molda na ambiguidade de sua própria essência. Ser louco ou estar louco? O medo, projetando um ambiente sombrio, reflete o estado de incerteza e desordem mentais. Pelas mãos de Deus, Adão nasce do barro, Pedro volta a ele pelo sofrimento por ultrapassar os limiares de “[...] pensamentos mundanos e situações mesquinhas da terra”⁷. (BÉCQUER, 2007, p.43).

A imagem de mulher sedutora e ardilosa, contemplada em Maria, apresenta-se como um instrumento ameaçador à consciência masculina, capaz de arrastar o homem às profundezas do pecado e, mais ainda, à insanidade. Maria pode ser responsabilizada pela loucura de Pedro?

Segundo Lima (1979), o leitor, perante o texto ficcional, é convidado, forçosamente, a colocar-se como um estranho, perguntando-se, a todo o momento, se o sentido que atribui ao texto é adequado à leitura que está desempenhando. Assim, se o texto ficcional se apresenta em uma multiplicidade de comunicações, como declarar se as ações de Maria se projetam como artimanhas para se atingir o objeto de desejo ou o próprio autor instiga o leitor a deixar sua “morada” e se prestar a um horizonte de expectativas? E Pedro, sua loucura não era mais que um pretexto para justificar uma atitude que jamais se atreveria a reconhecer diante da amada?

⁷ Tradução das autoras de: “[...] pensamientos mundanos y las mezquinas pasiones de la tierra”

MARIA, LILITH E CIRCE

A rejeição peremptória de uma interpretação fechada, a partir da personagem Maria, passa a ser tomada como uma tarefa infinita. Ao retirar-lhe os atributos, surge uma abertura, que causa o inacabamento da interpretação, permitindo a cada leitor atingir sua própria virada interpretativa. Haveria, então, uma análise, que subjazeria à escritura do texto, latente não só no leitor, mas também à época da leitura e à releitura. O que transparece nessa tríade – leitor/época/releitura - é o que vai determinar o olhar sobre Maria. A profundidade da consciência do leitor, seja por meio de quaisquer regras que subsistem em cada um, conduzirá a um sistema de interpretações.

A supremacia feminina diante do homem, durante séculos, foi carregada apenas pela simbologia diabólica, ou seja, a *femme fatale* era responsável por todos os infortúnios masculinos. Mitos e lendas trazem o feminino, normalmente associados a pecados e a sofrimentos do homem. Aristóteles (1991, p. 252) entende o mito como, “[...] a composição dos atos; por ‘caráter’, o que nos faz dizer das personagens que elas têm tal ou tal qualidade; e por ‘pensamento’, tudo quanto digam as personagens para demonstrar o quer que seja ou para manifestar sua decisão”.

Bécquer inicia seu texto referindo-se a Maria de forma paradoxal: “beleza diabólica”. Abre-se, então, uma chave perversa que direciona o leitor a começar o texto com uma concepção pronta da personagem:

Ela era linda, linda, com essa beleza que inspira vertigem; linda com essa beleza que não se parece em nada com a que sonhamos em anjos, que, no entanto, é sobrenatural; beleza diabólica, talvez o diabo dá a alguns seres para fazê-los instrumentos seus na terra.⁸
(BÉCQUER, 2007, p. 39)

⁸ Tradução das autoras de: “Ella era hermosa, hermosa con esa hermosura que inspira el vértigo; hermosa con esa hermosura que no se parece en nada a la que soñamos en los ángeles, que, sin embargo, es sobrenatural; hermosura diabólica, que tal vez presta el demonio a algunos seres para hacerlos sus instrumentos en la tierra”.

Partindo da caracterização da personagem, é possível estabelecer uma analogia entre Maria, protagonista do conto; Lilith, personalidade bíblica e Circe, figura da mitologia grega. Analisando as particularidades de comportamento dessas três figuras femininas, observamos que elas apresentam similaridades enraizadas nas concepções da mulher que perpassam por séculos. Concepções apresentadas segundo o olhar masculino de seus próprios criadores.

Essa análise ratifica o que foi dito anteriormente: a humanidade, ao longo do tempo, traça o perfil feminino envolto em uma simbologia de poder, de sedução, que se utiliza de artimanhas no intuito de seduzir o homem e, assim, atingir seus objetivos.

Metaforicamente, encontramos em Toledo uma visão do Éden, o que nos leva a perceber em Maria a figura de Eva. No entanto, ainda que se associe a obra à narrativa bíblica, vamos à outra análise: a da mitologia semita. Fazendo parte das credências tribais sincréticas propagadas por camponeses, Lilith teria sido a primeira mulher de Adão.

Dentre muitas versões, Lilith fora criada da mesma forma que Adão, moldada no barro, pelas mãos de Deus, à sua imagem e semelhança. A contestação manifestada, por se sentir igual ao seu companheiro, inclusive sexualmente, e, por isso não aceitar o domínio do coito e da relação, implicou em sua expulsão do Jardim do Éden. Após anos, exilada no Mar Vermelho, moradia de demônios, Lilith retorna ao Jardim do Éden como demônio em forma de serpente e, com sua astúcia, incute em Eva o desejo de igualdade. (ROBLE, 2006, p. 34-38).

Segundo o mito, as relações entre Adão e Lilith foram marcadas pela emergência da paixão capaz de dominar Adão e fazê-lo perder a razão e entregar-se à luxúria. Acredita-se que a sedução produzida por ela o fazia afastar-se de seus compromissos com a divindade. A tradição oral das versões aramaicas e judaicas afirma que a relação entre os dois era perturbadora. (GOMES & ALMEIDA, 2007, p. 11)

Assim, Lilith configura-se como um símbolo feminino capaz de levar o homem à loucura. Simbolizando a força sexual e psíquica da

mulher, ela ameaça o universo masculino. Já se inicia, nessa época, o estereótipo da mulher fatal, cuja personalidade independente e ativa, apresenta, indubitavelmente, aspectos que reforçam a ideia de imagem feminina que detém o poder sobre o homem; paradoxalmente, perversa e dócil. Perversa, pois não tendo conseguido seus intentos por meio de Adão, volta ao paraíso para levar Eva, sua sucessora no Éden, a conhecer essa igualdade e, assim, acabar com a harmonia entre eles; dócil, por apresentar-se de forma envolvente e sedutora.

Esse comportamento de Lilith é percebido na descrição de Maria, em relação ao jogo de sedução para alcançar o objeto de seu desejo: a pulseira de ouro. Ao ser indagada por Pedro sobre o motivo que a fazia chorar, Maria envolve o amado em uma relação de mistério que só aumenta sua curiosidade em conhecer o que a inquietava tanto. Resistindo, como se não fosse sua intenção contar-lhe o que se passava, começa a narrar os fatos de forma tão envolvente que Pedro é levado a distanciar-se de suas crenças religiosas e profanar a imagem da Virgem.

Pedro desce às trevas e Maria torna-se o veículo do pecado e da transgressão:

A serpente-demônio, ou o próprio demoníaco que existe em Lilith, impele a mulher a 'fazer algo' que o homem não permite: em Lilith há o pedido da inversão das posições sexuais equivalentes aos papéis, enquanto em Eva há o ato de transgressão da árvore, em obediência à serpente. A serpente, no mito de Lilith, pode ser equivalente à manifestação do instintivo codificado pela pergunta: 'Por que devo sempre deitar-me embaixo de ti? Também eu fui feita de pó e por isso sou tua igual'. Adão, ao contrário, afasta de si a ameaça. (SICUTERI, 1998, p. 37)

A natureza de Maria compara-se a de Lilith: astuta. Sua sabedoria de tihosa passa a ser fonte da pecabilidade de Pedro, e a associação de mulher e pecado realiza-se na imagem sediciosa da feminilidade. Outro exemplo desse estereótipo feminino, presente nas narrativas ficcionais, encontra-se em Circe, figura fascinante do mundo homérico. Descrita como uma feiticeira alquimista, versada na arte das palavras e

envolvida com o processo de poções mágicas e venenos, era filha de Perseia – destruição, e de Hélios – o deus Sol. Encantamentos, sonhos, vinganças, magia, bruxarias e feitiçarias estavam ligados à deusa.

A história mais conhecida dessa personagem mitológica é sua passagem em *Odisseia*, de Homero. No percurso de suas navegações, Ulisses envia seus homens à Ilha de Eana, moradia de Circe, com o intuito de verificar sua hospitalidade. A recepção foi encantadora. Circe os tratou como deuses, servindo-lhes vinhos e iguarias. Seu objetivo, entretanto, era transformá-los em animais, já que sua concepção em relação ao homem era de um ser medíocre. Assim, enquanto se divertiam, Circe realizava a transformação. E, de acordo com a natureza identificada pela deusa, todos se tornaram porcos. Mas, Euriloco, chefe da expedição, desconfiando de Circe, retorna ao navio e avisa a Ulisses. Este, prontamente parte para salvar seus homens. No caminho, encontra Hermes, que lhe dá uma planta, que o tornará capaz de resistir às bruxarias. Ao chegar ao palácio, Ulisses é recebido com festas e, imune ao feitiço, não se deixa dominar por Circe. (ROBLES, 2006, P.113-127).

Como em Maria e Lilith, nessa narrativa mitológica, a mulher é apresentada com uma imagem de ser que domina os homens por meio da sedução.

[...] encontraram Circe sentada em frente ao tear na mais pacífica das atitudes, tecendo uma tapeçaria imensa, divina, brilhante, sutil e graciosa, tal como correspondia ao labor de uma deusa. Cativados por seu canto bem afinado, começaram logo a gritar para chamar-lhe a atenção, acreditando tratar-se de uma donzela indefesa. [...] Sorridente, de permeio às fórmulas da mais obsequiosa cortesia, Circe convidou os homens a comerem a sua mesa e os levou consigo para o interior do palácio. (ROBLES, 2006, p. 115).

Circe representa a mente capaz de condicionar o homem à sua natureza animalesca por meio da conquista. Assim, o desafio coloca-se em resistir à atração perigosa da deusa e ao controle de seus artifícios. Nessa mesma perspectiva, Pedro se apresenta diante de uma dualidade no conto: deixa-se envolver pela sedução de Maria,

tornando-se irracional, como os homens de Ulisses, ou resiste, como Ulisses, quando não age sob o domínio de Maria?

Mais uma vez, envolta em uma simbologia de sedução, a mulher surge como desafiadora aos anseios masculinos. Avulta um olhar pelo desejo, pela sedução que se coloca diante do homem, impedindo-o de enxergar qualquer perfil que não o do erotismo, o qual o paralisa. Bataille, ao apresentar a diferença entre a sexualidade animal e o erotismo humano, afirma que “[...] o desejo do erotismo é o desejo que triunfa sobre o interdito”. (BATAILLE, 2013, p. 282). Em Maria, esse erotismo estabelece-se no interdito religioso, pois, para Pedro, apossar-se de uma pulseira que pertencia à Santa Virgem seria profanar todas as convicções religiosas locais; mas, ao mesmo tempo, provocaria em Maria, objeto de seu desejo, uma satisfação que a ele interessava proporcionar.

Muito mais que evidenciarmos a concepção das figuras mitológicas de Lilith e Circe, o que importa aqui é considerar o comportamento feminino nessas figuras como uma parábola para compreender a conduta de Maria. Não em aspectos inseridos no estereótipo de mulher fatal, características reconhecidas há séculos como intrínsecas à mulher, mas como símbolo mediador de seu próprio universo, responsável pelos seus atos, sujeito consciente de suas ações.

Cabe, entretanto, ressaltar que a identificação feminina, segundo Gérard Pommier (1985), “[...] é um enigma, qualquer que seja a aparência que o imaginário tente lhe dar. As incessantes modificações de sua apresentação encontram fundamento numa ausência de fundamento e sua forma evolui indefinidamente”. (POMMIER, 1985, p. 33). Portanto, mesmo que se tente “rotular” o ser feminino, existem traços velados que levam a diferentes interpretações desse ser e que podem colocá-lo em posições paradoxais: diabólicos e angelicais; dóceis e perversos; inocentes e culpados. Falar do feminino é falar de formas de ser, de vestir, de olhar, de falar e de se colocar diante do outro, porque sua identificação está atrelada a esse desejo que desperta (POMMIER, 1985).

Em Maria, tanto quanto em Lilith e Circe, suas personalidades vão sendo apresentadas não a partir de suas essências, mas das relações por elas estabelecidas e desejos que despertam, respectivamente, em Pedro, Adão e Ulisses e seus súditos. Porém, o que não se pode

esquecer é de que a visão apresentada nos textos traz embutidas as concepções masculinas dos próprios autores e da época de sua escrita.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As faces do feminino surgem nas mais diversas formas de expressão e retratam as afinidades que constroem o homem e a mulher nas ações inefáveis levadas pelas circunstâncias de cada um. Debater a participação da mulher na história, seja em qualquer época, envolve uma imersão na alma feminina, contida durante séculos de dominação masculina. Bécquer, aos olhos da estética da recepção, promove uma reflexão a respeito não só dos valores religiosos, dos poderes de dominação, mas também da consciência humana sobre seus atos e estigmas.

A estratégia utilizada por Maria esconde artifícios onde o ser enamorado ignora que eles possam fazer morada, ou seja, Pedro desconhece que em seu próprio eu habita os mais diversos métodos utilizados por sua amada. Não por acaso, então, Maria constrói uma cena ao expor (in)conscientemente suas lágrimas e Pedro sucumbe a seu desejo: precisa roubar a pulseira da Virgem. Quais responsabilidades podem ser atribuídas a Maria pela tragédia de Pedro? O autor, ao imaginar um universo de personagens e de acontecimentos, instiga o leitor a preencher uma série de lacunas imbuídas de preceitos enraizados em cada geração. Assim, à medida que surge um novo leitor, a obra vai se desvelando por diferentes olhares, novas descobertas.

Maria sugere inúmeras derivações e, num jogo de metáforas, dá início à aceitação de uma obra. Se as ações podem levar o homem à felicidade ou à infelicidade, as consequências de qualquer uma delas serão determinadas pelas escolhas realizadas. Logo, Lilith pode ser culpada pelas escolhas de Adão e de Eva. Mas, e Circe, o desejo e a luxúria dos homens justificam sua transformação em animais? Maria pode ser culpada pela transgressão de Pedro, ou seja, pelo interdito religioso de profanar o Santuário da Virgem?

A intersecção das divindades femininas, Lilith e Circe, é o despertar de um novo enfoque para Maria. O retrato de mulher, sob o olhar histórico e mítico, recria verdades que anunciam a voz feminina contra um sistema de estereótipos, convidando o leitor a desenhar a sua própria história.

A oportunidade de diversas interpretações contribui para a formação do leitor intencionando não só o alargamento de visão de mundo e dos outros, mas a análise crítica de sua própria realidade. A obra conduz a uma reflexão de valores e de conceitos propagados ao longo da história pela sociedade sobre o feminino, permitindo a desestruturação das projeções do leitor.

Analisar o texto, apresentando como perspectiva a estética da recepção, propicia ao leitor, mesmo que conduzido por cartas marcadas pelo próprio autor, leituras diversas. As lacunas presentes no texto, embutidas por outras experiências literárias, reorganizarão a história interior, alcançando, assim, a função extratextual. E as múltiplas possibilidades de interpretação tornam o texto significativo a cada leitura, ou por que não dizer, tornam o leitor diferente a cada leitura.

A obra “La ajorca de oro” proporciona debates incognoscíveis. Talvez fosse necessário ultrapassar a barreira do paradigma da racionalidade que se faz presente nos homens para permitir uma experiência renovadora que nos leve à reflexão de quem realmente somos. O texto possibilita, quando lido e relido, novas interpretações, sob óticas diversas, mitigando nossas inquietações, e assim, para quem sabe um dia, encontrarmos uma resposta que seja. Apenas uma.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco; Poética /Aristóteles* ; seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. – 4ª. ed. — São Paulo: Nova Cultural, 1991. - (Os pensadores ; v. 2)

BARTHES, Roland. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: &PM, 1987.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *La cruz del diablo y otras leyendas* – 1ª ed. - Buenos Aires: Eudeba, 2007.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do Olhar. In: Novaes, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo, Cia. das Letras, 1988, p.80.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad.: Miriam Shneiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

ECO, Humberto. *A Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

GOMES, Antonio Maspoli de Araújo & ALMEIDA, Vanessa Ponstinnicoff de. O Mito de Lilith e a Integração do Feminino na Sociedade Contemporânea. In: *Âncora* – Revista digital de estudos em religião. Ano II, Vol. II, Junho 2007.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa (org). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. São Paulo: Paz e terra, 2002, p. 105-118.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária..* Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JAUSS, Hans Robert... et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

LIMA, Luiz Costa. *A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

POMMIER, Gérard. *A exceção Feminina: os impasses do gozo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ROBLES, Martha. *Mulheres, mitos e deusas: o feminino através dos tempos* / Martha Robles; tradução de William Lagos, Débora Dutra Vieira. São Paulo: Aleph, 2006.

ROUANET, Sérgio Paulo. Razão e Paixão. In: NOVAES, Adauto. (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 437-466.

SICUTERI, Roberto. *The Vampire Book*. Copyright © 1994 by Gale Research, uma divisão da International Thomson Publishing Inc.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Tradução do francês p/ espanhol: Sílvia Delpy. São Paulo: Perspectiva, p.15/16, 1992.

À LA KAFKA OU ZACARIAS É

AS KAFKA OR ZACARIAS IS

A LA KAFKA O ZACARIAS ES

Julia Teitelroit Martins¹

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras da PUC-Rio. Título da Pesquisa: "Sonho, Narrativa e Psicanálise". E-mail: martinsjulia@gmail.com

RESUMO: O presente ensaio concentra-se no desafio que a obra kafkiana coloca para a teoria literária. Murilo Rubião, que desde o início de sua carreira foi comparado ao escritor de origem tcheca, é trazido para a discussão. Serve de suporte teórico o ensaio de Sartre “Aminadab” (1943), em que ele enxerga em Kafka uma evolução do gênero fantástico, a qual nomeia “fantástico humano”.

ABSTRACT: The present essay focuses on the challenge posed by Kafka’s work to literary theory. Murilo Rubião who since the beginning of his career was compared to the Czech writer is brought into the discussion. Serving as theoretical support is the essay “Aminadab” (1943), by Sartre, in which he views Kafka as a development of the fantastic genre, which he calls “le fantastique humain”.

RESUMEN: El presente ensayo se centra en el desafío que la obra kafkiana plantea para la teoría literaria. Murilo Rubião, que desde el comienzo de su carrera fue comparado con el escritor checo, se pone en la discusión. El ensayo de Sartre “Aminadab” (1943) sirve de soporte teórico, en el que se ve Kafka como una evolución del género fantástico, siendo nombrado “fantástico humano”.

PALAVRAS-CHAVE: Fantástico; Estranho; Murilo Rubião; Franz Kafka.

KEYWORDS: Fantastic; Uncanny; Murilo Rubião; Franz Kafka.

PALABRAS CLAVE: Fantástico; Estraño; Murilo Rubião; Franz Kafka.

Em “*Aminadab*, ou o fantástico considerado como uma linguagem”, – ensaio que compõe a coletânea *Situações I*, de 1947, originalmente publicado na revista *Cahiers du Sud*, de 1943 – Sartre parte da constatação de um parentesco na linguagem de *Aminadab*, o segundo romance de Maurice Blanchot, de 1942, com a literatura de Franz Kafka – sua principal referência é o seu último romance, *O castelo*, de 1922, além de *A metamorfose* e *O processo*. Há uma identidade entre os temas e a maneira de construí-los. Sartre empreende, assim, uma análise estética e filosófica do que ele identifica como um último estágio do gênero fantástico, ao qual nomeia “fantástico humano” –

essa expressão, intuitivamente, remete-nos ao paradoxo enrustido no estranho: é estranho porque é familiar – da mesma forma, é fantástico porque é humano. Referindo-se a Blanchot, Sartre compara:

O que é mais claro é a extraordinária semelhança de seu livro com os romances de Kafka. O mesmo estilo minucioso e cortês, o mesmo cerimonial afetado, extravagante, as mesmas buscas vãs, pois não levam a nada, os mesmos raciocínios exaustivos e improficuos, as mesmas iniciações estéreis, pois não iniciam a nada. Ora, Blanchot afirma que não havia lido nada de Kafka quando escreveu *Aminadab*. Isso nos deixa tanto mais à vontade para admirar por qual estranho encontro esse jovem escritor, ainda inseguro de seu estilo, achou para expressar algumas idéias banais sobre a vida humana o instrumento que reproduzia sons inauditos sob outros dedos. (SARTRE, 2005, p. 136)

Situação similar é a de Murilo Rubião (1916-1991), jornalista e escritor mineiro. O parentesco de sua obra com a literatura kafkiana também foi apontado por críticos e escritores brasileiros, desde o início de sua carreira. Em junho de 1943, antes mesmo do lançamento de seu primeiro livro, Mário de Andrade já escrevia a Murilo Rubião em carta: “O mais estranho é o seu dom forte de impor o caso irreal. O mesmo dom de um Kafka: a gente não se preocupa mais, é preso pelo conto, vai lendo e aceitando o irreal como se fosse real, sem nenhuma reação a mais” (ANDRADE, 1943). *O Ex-Mágico*, livro de contos, e não um romance como o *Aminadab* de Blanchot, só viria a ser lançado em 1947 – apesar de que, como bem aponta Álvaro Lins, em crítica publicada à época no *Correio da Manhã*, mais do que uma simples coletânea, constitui um livro “em que todas as peças são convergentes, ligadas no final, por efeito de uma concepção uniforme do autor, que *significa* ao mesmo tempo uma maneira única de tratar os seus temas e uma forma de construção lançada sempre com as mesmas bases e objetivos” (LINS, 1948). Rubião escreveu apenas contos – ao todo, 33. Álvaro Lins, na referida crítica, também nota a afinidade entre Rubião e Kafka:

Se não está dotado de uma originalidade absoluta no sentido universal, o livro do sr. Murilo Rubião representa, no Brasil pelo menos, uma novidade, com um tratamento da matéria ficcionista que não me fora dado ainda

encontrar em qualquer dos nossos autores. Não vamos cometer o exagero de proclamar que o sr. Murilo Rubião é o nosso Kafka, mas indicar que esse tipo de ficção, dentro do qual ele se colocou, está representado no plano universal, e da maneira mais perfeita, pela obra de Kafka. Já afirmou o sr. Murilo que não sentiu nenhuma influência direta de Franz Kafka, pois só veio a ler o tchecoslovaco genial depois de haver escrito *O ex-mágico*, e não temos motivo para duvidar da sua declaração. (LINS, 1948)

Não temos motivo para duvidar nem do sr. Murilo nem do *monsieur Maurice*. Na contramão da tendência européia e latino-americana, o gênero fantástico no Brasil do século XIX e da primeira metade do século XX foi pouco representativo. Rubião era uma exceção no panorama brasileiro. Em entrevista, enumerou suas principais influências: “Meus contos devem muito a Cervantes, Gogol, Hoffmann, Von Chamisso, Maximo Bontempelli, Pirandello, Bret Harte, Nerval, Poe e Henry James. Mas o autor que realmente me influenciou foi Machado de Assis, talvez meu único mestre” (apud SCHWARTZ, 2006, p. 104). De Machado de Assis há os romances *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*, a novela *O alienista* e contos como *O espelho* e *Um esqueleto* – obras que estão na aba do fantástico ou do estranho, embora em nenhuma delas tenham sido adotados os procedimentos de linguagem que justificariam uma aproximação com a literatura kafkiana.

Assim como Rubião e Blanchot já eram kafkianos antes mesmo de haverem lido Kafka, os precursores de Kafka eram kafkianos mesmo que Kafka não os tenha lido. Kafka foi quem “inscreveu”, enunciou notadamente, uma nova literatura, que a partir de então pôde reivindicar precursores. O efeito torna-se a causa da causa dentro de uma lógica oracular – em que só após o destino cumprir-se é que se pode compreender sua previsão.

Pode-se fazer um adendo a Sartre para incluir a circunstância brasileira: “O que deve ser então o fantástico contemporâneo para que um escritor francês (...) (e um escritor brasileiro) possa(m) se encontrar, ao valer-se desse modo de expressão, com um escritor da Europa Central?” A proposta deste ensaio é trazer Rubião para a conversa que Sartre estabeleceu entre Blanchot e Kafka, porém mantendo sua

preocupação central: “Não sei de onde vem essa conjunção. Ela me interessa tão-somente porque permite aventar o ‘derradeiro estágio’ da literatura fantástica” (SARTRE, 136).

Sartre propõe-se a elucidar os mecanismos kafkianos com o auxílio da “má literatura” de Blanchot, a quem ele acusa de produzir um estereótipo do fantástico “à la Kafka”, ou seja, um falso fantástico, pois revela seu sentido “em anverso” e nele ficam patentes os designios do autor.

Kafka era inimitável; permanecia no horizonte como uma eterna tentação. Por tê-lo imitado sem o saber, Blanchot nos liberta dele, ilumina seus procedimentos. Catalogados, classificados, congelados, inúteis, esses procedimentos não mais causam medo ou vertigem: Kafka seria apenas uma etapa; por meio dele, bem como de Hoffmann, de Poe, de Lewis Carroll e dos surrealistas, o fantástico prossegue no progresso contínuo que deve, no limite, confluir com aquilo que ele sempre foi. (SARTRE, 149)

A técnica respondeu em Kafka a uma necessidade, “seu universo é ao mesmo tempo fantástico, e rigorosamente verdadeiro” (SARTRE, 147). Ironicamente, seus sucessores (conscientes ou não de o serem) fazem da literatura kafkiana um novo estereótipo a ser ultrapassado, como os estereótipos de castelos assombrados e monstros que, em sua época, Kafka ultrapassou.

Antes de passarmos ao que Sartre entende por fantástico e sua evolução, será interessante atentar para o que Tzvetan Todorov tem a dizer a respeito de Kafka, já que o crítico e teórico de origem búlgara tem uma das definições do fantástico mais aceitas nos dias de hoje.

1. FRANZ KAFKA “À LA TODOROV”

Na definição de Todorov, o fantástico não chega a constituir um gênero. Trata-se, antes, da hesitação entre dois outros gêneros, o Estranho e o Maravilhoso – este um acontecimento material que desafia a razão (sobrenatural), aquele explicável pelas leis da razão, mas

relacionado aos “sentimentos das pessoas”. O fantástico seria a oscilação entre esses dois pólos, sem se optar por algum. Nesse sentido, poucas são as obras pertencentes unicamente ao fantástico, que cedo ou tarde não se resolvam pelo estranho ou pelo maravilhoso.

Mas nas últimas páginas de *Introdução à Literatura Fantástica*, sua dissertação de mestrado publicada em 1970, Todorov irá encontrar uma exceção a sua categorização das literaturas do sobrenatural:

Se abordarmos esta narrativa (*refere-se a A metamorfose*) com as categorias anteriormente elaboradas, vemos que ela se distingue fortemente das histórias fantásticas tradicionais. Em primeiro lugar, o acontecimento estranho não aparece depois de uma série de indicações indiretas, como o ponto mais alto de uma gradação: ele está contido em toda a primeira frase. A narrativa fantástica partia de uma situação perfeitamente natural para alcançar o sobrenatural, “A Metamorfose” parte do acontecimento sobrenatural para dar-lhe, no curso da narrativa, uma aparência cada vez mais natural; e o final da história é o mais distante possível do sobrenatural. Qualquer hesitação torna-se de imediato inútil: ela servia para preparar a percepção do acontecimento inaudito, caracterizava a passagem do natural ao sobrenatural. Aqui é um movimento contrário que se acha descrito: o da adaptação, que se segue ao acontecimento inexplicável: e caracteriza a passagem do sobrenatural ao natural. Hesitação e adaptação designam dois processos simétricos e inversos. (TODOROV, 2008, p. 180)

Nessa nova literatura fantástica não resta ao leitor senão adaptar-se, ainda que incrédulo – já foi citado Mário de Andrade em carta a Rubião e pode-se citar Camus a propósito de Kafka: “nunca nos espantaremos o suficiente com esta falta de espanto” (apud TODOROV, p. 177). A hesitação em literatura requisita uma preparação para o acontecimento incrível, espantoso. No fantástico de Todorov, primeiro o real precisa ser afirmado para então ser contrariado; institui-se como pano de fundo um mundo que serve de parâmetro da normalidade, o que leva à hesitação ante o que foge à regra. O gênero estranho seguiria essas mesmas premissas; ambos em oposição

ao maravilhoso. Já no novo estágio do fantástico, a realidade que serve de fundo ao acontecimento extraordinário é ela própria extraordinária.

Parece uma evolução natural do gênero que o fantástico já não precise mais se contrapor a um real textual e possa ser assumido desde o início na obra. Natural que se livre de alguns didatismos de sua fase inicial, e disso se trata sua evolução. Por outro lado, se o texto é todo ele fantástico, o fantástico adquire o peso de um real no texto.

...não se pode dizer que, pelo fato da ausência de hesitação, até mesmo de espanto, e da presença de elementos sobrenaturais, nos encontramos num outro gênero conhecido: o maravilhoso. O maravilhoso implica que estejamos mergulhados num mundo de leis totalmente diferentes das que existem no nosso; por este fato, os acontecimentos sobrenaturais que se produzem não são absolutamente inquietantes. Ao contrário, em 'A Metamorfose' trata-se realmente de um acontecimento chocante, impossível; mas que acaba por se tornar paradoxalmente possível. Neste sentido, as narrativas de Kafka dependem ao mesmo tempo do maravilhoso e do estranho, são a coincidência de dois gêneros aparentemente incompatíveis. O sobrenatural se dá, e no entanto não deixa nunca de nos parecer inadmissível. (TODOROV, p. 180)

Todorov, apesar de considerar que o fantástico chegou ao fim enquanto gênero (tematizado nos textos), após uma curta duração, substituído pela Psicanálise, termina por localizar Kafka entre o Estranho e o Maravilhoso, como faz com o Fantástico – por mais que os movimentos descritos sejam inversos: adaptação e hesitação. A ausência de hesitação não leva ao gênero maravilhoso porque o acontecimento insólito dá-se num mundo fabricado com as nossas próprias leis – é exatamente isso que Sartre identifica como o “pulo do gato” na evolução do fantástico, o traço distintivo do “fantástico humano”.

A determinação de Todorov em diferenciar os gêneros do sobrenatural a partir de um leitor implícito, leva-o a um beco sem saída, justamente porque o leitor é o seu ponto de partida; entenda-se o leitor

e não a função de leitura². Sartre parte do acontecimento para encontrar o lugar do leitor. Ocorre que o método fantástico voltou-se sobre o seu próprio criador: o homem. No “fantástico humano”, não apenas o mundo das histórias é fantástico, justamente a falta de hesitação dos heróis de Kafka, Blanchot e Rubião torna-os também fantásticos. E o leitor, ao ocupar o lugar do herói, assume por sua vez uma percepção fantástica.

Mas pode-se ainda dar crédito a Todorov. No fim das contas, de acordo com o raciocínio sartreano, o fantástico apenas permanece fantástico devido à inserção do herói e do leitor “em reverso” no seio de um mundo “em reverso”. Caso contrário, se o herói encontra-se “em anverso” diante do mundo “em reverso”, assume a perspectiva dos Anjos, manifesta em *O Estrangeiro* de Camus, e que nada tem a ver com a fantástica. O ponto de vista do leitor, em última instância, ainda é um componente necessário à definição do gênero, no entanto, sob as novas condições de evolução do método fantástico.

2. FANTÁSTICO “À LA SARTRE”

Sartre, apesar de todo o seu lirismo filosófico, não botou panos quentes: “ou o *fantástico* não existe ou se estende a todo o universo”. Se um cavalo fala, diz Sartre, para que seja fantástico o leitor deve ser convencido de que o cavalo não está enfeitiçado, deve deixar de ver o cavalo para enxergar o homem disfarçado de cavalo – então, todo o universo em torno será fantástico também. “O acontecimento mais insólito, isolado num mundo governado por leis, reintegra-se por si mesmo à ordem universal” (SARTRE, p. 136). Essa perspectiva não abrange a suposição de Todorov de que o fantástico necessita uma preparação para a hesitação – nada impede que o cavalo de Sartre comece a falar desde o primeiro instante, desde que não esteja enfeitiçado.

² Pode-se fazer uma crítica à utilização da categoria de “leitor implícito” por Todorov: o seu leitor existe previamente à leitura. Digamos que, se Todorov opera no nível temporal, nós buscaremos aqui operar no nível espacial – o que aos poucos será desvendado –, em que o leitor é uma função de leitura com seu próprio lugar na encenação do texto. É a leitura o que define o leitor, e não o contrário.

Assim, não é necessário recorrer às fadas; as fadas tomadas em si mesmas são apenas mulheres gentis; o que é fantástico é a natureza quando obedece às fadas, é a natureza fora do homem e no homem, apreendida como um homem ao avesso. (SARTRE, p. 136)

Fadas, duendes e monstros são convenções caducas. O mundo enfeitado é um mundo sobrenatural. Ao abrir mão do sobrenatural, o maravilhoso (Sartre não utiliza esse termo) torna-se fantástico. O fantástico sartreano é a humanização da natureza, o que significa que o fantástico sempre foi humano: “É a natureza fora do homem e no homem, apreendida como um homem ao avesso” (SARTRE, p. 137). Um duplo? Um monstro?

O fantástico oferece a imagem invertida da união da alma e do corpo: a alma toma o lugar do corpo e o corpo o da alma. E para pensar essa imagem não podemos usar idéias claras e distintas; precisamos recorrer a pensamentos embaçados, eles mesmos fantásticos, deixar-nos levar em plena vigília, em plena maturidade, em plena civilização à ‘mentalidade’ mágica do sonhador, do primitivo, da criança. (SARTRE, p. 137)

Voltaremos a essa imagem adiante. O fantástico, em um primeiro momento, representava mais uma maneira de transcender a condição humana, ao lado da ascese, da mística, das disciplinas metafísicas ou da poesia. A presença do fantástico na literatura estava associada a lugares diferentes da nossa realidade, contextos extraordinários.

3. FRANZ KAFKA “À LA SARTRE”

Conforme o mundo foi se tornando menos encantado e misterioso, inclusive com a introdução da psicanálise, o fantástico acompanhou-o. Por outro lado, o homem encontra-se submetido a um mundo moderno cujo funcionamento ele é cada vez menos capaz de compreender.

Sartre identifica uma nova geração de artistas que, ainda na primeira metade do século XX, realiza um retorno ao humano, após a “grande festa metafísica do pós-guerra, que acabou em desastre”. E o

fantástico, para encontrar seu lugar no humanismo contemporâneo, renuncia à exploração de realidades transcendentais e atém-se à condição humana. O único objeto fantástico é o homem. Sartre enxerga em Kafka ainda uma transcendência, porém inalcançável e desamparadora.

O que significa um retorno ao humano no fantástico? Ou melhor, o que significa a inversão das relações humanas? Sartre, primeiro, pinta o mundo humano “em anverso”: “Em vão procuraríamos nele uma matéria ‘prima’: é o meio que faz aqui função de matéria, enquanto a forma – a ordem espiritual – é representada pelo fim” (SARTRE, p. 138). No mundo “em anverso”, as coisas são percebidas antes de mais nada como utensílios, instrumentos, tudo é designado e a matéria é subjugada. Em seguida, Sartre oferece a imagem do mundo humano “em reverso”:

O fantástico humano é a revolta dos meios contra os fins, seja que o objeto considerado se afirme ruidosamente como meio e nos mascare seu fim pela própria violência dessa afirmação, seja que ele remeta a um outro meio, este a um outro e assim por diante até o infinito, sem que jamais possamos descobrir o fim supremo, seja ainda que alguma interferência de meios pertencentes a séries independentes nos deixe entrever uma imagem composta e embaralhada de fins contraditórios.

Terei eu logrado, ao contrário, captar um fim? Todas as pontes estão interditas; não consigo descobrir nem inventar meio algum de realizá-lo. (SARTRE, p. 140)

Os meios adquirem independência e predominam sobre os fins, impondo-se com a mesma materialidade que lhes foi roubada, desde que são meios. Ou seja, tem-se mais uma vez a “imagem invertida da união da alma e do corpo”. As condições do jogo invertem-se: agora o homem encontra-se submisso ao meio. E, nesse sentido, Sartre diz que “o espírito humilhado, em escravidão, se esforça para obter a consciência e a liberdade sem alcançá-las”³ (SARTRE, p. 137). Blanchot enxerga nesse movimento uma “transcendência negativa”, em seu ensaio *Kafka e a exigência da obra*.

³ Ibidem, p. 137.

Sartre distinguiu algumas características relativas ao “fantástico humano”: seus cenários são urbanos e a natureza está excluída; os heróis estão condenados a não encontrarem nada além de utensílios – mesmo que haja um fim, ele será “corroído pelo meio”; até o homem natural é banido e torna-se apenas mais um meio, um homem-instrumento; o universo fantástico apresenta o aspecto de uma burocracia; a lei se desagrega em capricho e o capricho se entrevê na lei.

No mundo “em reverso”, o meio se isola e se impõe: caminhos não levam a lugar algum, signos nada indicam... Meios tornados inúteis porque servem ao único propósito de ser utilizados. Um caso particular do tema dos signos é o da mensagem: ou não há conteúdo, ou não há mensageiro, ou não há remetente, ou não há destinatário, ou o remetente é o próprio destinatário, ou a mensagem se perde no percurso, ou é parcialmente decifrável... Assim, ao exagerar sua condição de meio, a mensagem renega seus fins. *O castelo*, de Kafka, é um prato cheio dessas mensagens e outros dispositivos de comunicação ambíguos, inclusive, e talvez principalmente, a fala, a palavra de maneira geral.

De K., o herói do romance, não se sabe nada. As informações que K. fornece a respeito de si mesmo são contraditórias – se, por exemplo, afirma, a princípio, ter deixado para trás esposa e filho, num segundo momento, ele propõe noivado a Frieda, a servente do balcão da Hospedaria dos Senhores. O romance começa quando K., parecendo perdido, chega tarde da noite a uma aldeia desconhecida, onde há um castelo. Ao ser questionado sobre suas intenções, identifica-se como agrimensur vindo a mando do conde e assegura que seus ajudantes juntar-se-iam a ele no dia seguinte com seu equipamento – o que, entretanto, nunca acontece. O tom é de farsa. Dois rapazes da aldeia apresentam-se como sendo os seus antigos ajudantes e K. não é enfático em contradizê-los; pelo contrário, dá instruções de como deveriam comportar-se se forem realmente seus antigos ajudantes.

K. comunica-se com o castelo por meio do mensageiro Barnabás. O mensageiro não tem certeza da aparência do remetente das mensagens destinadas a K. e assinadas por Klamm, um senhor do castelo, já que os funcionários do castelo são extremamente reservados e fazem-se passar uns pelos outros. De um lado, as mensagens de K. para Klamm tratam sobre o próprio meio das mensagens, que K.

gostaria de eliminar enquanto intermediário de suas relações com Klamm. Portanto, K. só faz adiar o “verdadeiro” conteúdo da mensagem, o assunto que quer discutir. De outro lado, cada mensagem recebida por K. enseja múltiplas possibilidades de leitura, como explicita Olga, irmã de Barnabás, na seguinte passagem:

Conservar o meio-termo entre os exageros, ou seja, julgar corretamente as cartas, é impossível; elas mudam continuamente de valor, as reflexões a que dão ensejo são infundáveis e o ponto em que se deve parar é apenas definido pelo acaso, ou seja, a opinião também é casual. (KAFKA, 2008, p. 260)

O *castelo* é pautado pela lógica da dúvida, que faz da fala (a expressão do pensamento pela palavra) o acaso de uma opinião. Ao mesmo tempo, no romance, a palavra ganha força premonitória, tornando-se ponto de partida de uma “lógica oracular” – como revelada por Clément Rosset em *O real e seu duplo*: a previsão do oráculo é que leva o destino a se cumprir, ela engendra sua própria concretização. É dúbio o papel da linguagem em *O castelo*, ela é vazia e preenhe ao mesmo tempo. Por um lado, é interpretação, que invalida a enunciação e contradiz um real; por outro lado, é enunciação, que engendra um real e permite a interpretação. Desde as páginas iniciais, a narrativa evolve da lógica oracular. Assim, a primeira mensagem recebida por K. é avaliada desta forma:

A carta também não silenciava que, se as coisas chegassem às vias de fato, K. tivera a temeridade de começar, isso era dito com finura e só uma consciência intranquila — **intranquila, e não culpada** — podia notá-lo: eram as palavras ‘como o senhor sabe’, relativas à sua admissão no serviço. **K. havia se anunciado e desde então sabia, como expressava a carta, que fora admitido.** (KAFKA, p. 33)

Bastou que K. se anunciasse para que desse início à toda a história que se seguirá. No contexto da aldeia, K. adquiriu uma desculpa para justificar sua presença de estrangeiro – desculpa essa que passa por uma confusão, de anos anteriores, na troca de mensagens entre repartições do castelo e o prefeito da aldeia. Uma enunciação de K. foi suficiente para sua integração, pois possibilitou o acaso de uma coincidência. Os exemplos são muitos ao longo do romance em que a

enunciação, a suposição ou o pressentimento solidificam-se em realidade. Quando Frieda conhece K., insinua que ele esteja tentando roubá-la de Klamm, de quem é amante e, mesmo que não fosse o caso, é exatamente o que se sucede. Existe na palavra um poder quase sobrenatural, enquanto um meio capaz de materializar-se e do qual é impossível escapar – se K. chegasse ao castelo, é provável que não tivesse nada a dizer.

Assim, ao humanizar-se, o fantástico se reaproxima da pureza ideal de sua essência: nada na mão, nada nos bolsos. As pegadas nas margens, nós as reconhecemos como nossas. Nada de súcubos, nada de fantasmas, nada de fontes que choram – há apenas homens, e o criador do fantástico proclama que se identifica com o objeto fantástico. Para o homem contemporâneo, o fantástico tornou-se apenas uma maneira entre cem de fazer refletir sua própria imagem. (SARTRE, p. 139)

No conto *O ex-mágico da Taberna Minhota*, que dá nome ao primeiro livro de Murilo Rubião, um mágico, enfastiado com seu ofício, amputa as próprias mãos, que estão descontroladas e fazem truques à sua revelia. Mas as mãos crescem de volta. O mágico chega a tentar suicídio de diferentes maneiras, mas é impedido pela mágica. Em estado de rebeldia, é a mágica que controla o mágico, precipitando-o no desespero. E o mágico converte-se em *meio* para a mágica, tendo sua independência sacrificada.

4. MURILO RUBIÃO “À LA KAFKA”

Sabemos que é uma ‘ilusão’ a realidade criada pelos mágicos, mas não nos lembramos dessa circunstância quando o seu trabalho tem integridade e perfeição. Temos a idéia de todo um mundo que desaba, porém, quando descobrimos o segredo ou o artifício das transformações mágicas. Sendo muito inteligente, cético, racionalista e lúcido, o sr. Murilo Rubião como que desdobra todo o seu jogo ao olhar do leitor, deixando-o às vezes desencantado. Isto decorre também da circunstância de não ser bastante forte e poderosa a

capacidade de interiorização do autor, o que seria de todo necessário ao seu tipo de ficção. Falta-lhe justamente aquela ‘mística sem Deus’ que caracteriza a obra de Kafka, segundo uma expressão que encontro citada em ensaio do sr. Carlos Burlamaqui Kopke. (LINS, 1948)

Álvaro Lins dirige a Rubião crítica muito semelhante à que Sartre dirige a Blanchot: um mágico que revela seus truques, um autor que denuncia seus procedimentos e intenções. Os contos de Rubião, por vezes, tomam o aspecto de uma versão condensada, sucinta, de uma obra kafkiana. Eles têm sempre poucas páginas e o espaço psicológico na narrativa é, de fato, reduzido – em Kafka, pelo contrário, o espaço psicológico é explorado à exaustão, adaptado a uma lógica fantástica que, portanto, exclui a hesitação diante dos fatos extraordinários. E talvez por isso Rubião exponha seus mecanismos: não tem onde escondê-los. O que em Kafka aparece dissipado na escrita, em Rubião mostra-se concentrado, causando a impressão de um estereótipo “à la Kafka”, para adotar a expressão com que Sartre referiu-se a *Aminadab*, de Blanchot.

Na obra de Rubião, publicada posteriormente a *O Ex-Mágico*, talvez é que se note uma confluência maior com os temas kafkianos. Desde que foi identificado com o autor de origem tcheca por Mário de Andrade, Rubião se confessa tentado, já em 1943: “Ando com um medo pavoroso de estar caindo na habilidade, no simbólico. Li *O Processo*, de Kafka, para o qual você me chamou a atenção em sua carta. E estou apavorado, sentindo a influência dele sobre os temas que estou urdindo” (RUBIÃO, 1943). No entanto, para os fins deste ensaio, apenas o volume *O Ex-Mágico* é considerado escrito antes de Kafka exercer influência direta sobre Rubião.

O conto *A cidade*, por exemplo, apresenta muitos elementos em comum com *O castelo*. O herói, Cariba, é também um estrangeiro que, aparentemente perdido, chega a uma cidade desconhecida, onde parece não haver nenhum outro estrangeiro. Mas Cariba é mais insolente do que K. e, imediatamente, vai parar na cadeia. Cariba faz perguntas e não responde as que lhe fazem; ele não enuncia, apenas interroga. E se Cariba não tem uma desculpa para a sua presença, então não pode ser assimilado à ordem por nenhuma via e o que lhe resta é ser culpado – ele é o “homem procurado”, mesmo porque é o

único que ainda não foi identificado, e ao ser considerado culpado, adquire a contragosto uma identidade.

Uma lei caprichosa compõe as malhas do universo de *A cidade* – norma em seu sentido mais estrito, que não admite extravios nem questionamentos. As testemunhas convocadas para depor contra Cariba que relatam terem sido abordadas pelo acusado com perguntas, ou alegam simplesmente terem-no visto, não sabem descrever seu aspeto físico nem precisar a língua em que lhes falara. E justamente a testemunha com o relato mais extraordinário – aquele que menos parece caber na “realidade” em questão do conto – é a única testemunha capaz de identificá-lo. O valor da função “testemunha” sobrepõe-se ao valor de fato de uma testemunha – mais valerá um depoimento quanto mais a testemunha exerça seu poder enquanto meio (de acusação e de condenação).

Apesar de tudo, Cariba insere-se na lógica desse universo tanto quanto K. é parte do fantástico em *O castelo*: não se enquadra na norma, mas acata o absurdo. A potencialidade desestabilizadora da “norma fantástica” que a figura do estrangeiro introduz na obra – potencialidade de que venha a ser uma referência realista para o leitor – não se concretiza e se prolonga como um fantasma que angustia o leitor ao longo do relato. Cariba é condenado a permanecer na prisão até que apareça alguém mais culpado, ou o verdadeiro culpado, e sua revolta não corresponde nem de perto ao esperado em vista da condenação. Os acontecimentos fantásticos referem-se ao herói e ele vivencia-os adequando-se, porque sua intenção é estar dentro, infiltrar-se naquele universo, como se um destino o impulsionasse.

Grande parte dos contos de *O Ex-Mágico* é atravessada por uma questão de identidade, seja na figura de um estrangeiro em *A cidade*, de um vizinho desconhecido que vai progressivamente sumindo em *O homem do boné cinzento*, seja num homem metamorfoseado em dromedário em *Alfredo*, ou numa cadela confundida por mulher em *Ofélia, meu cachimbo e o mar*, seja ainda numa família de adotados, que se agrega em função do destino e sustenta-se no equilíbrio impossível entre a libertinagem e a castração, em *A casa do girassol vermelho*. Até mesmo o conto *O ex-mágico da Taberna Minhota* inicia com a aparição súbita do ser do mágico diante de um espelho, desprovido de qualquer passado, e termina com sua única identidade desfeita e transformada na de um funcionário público. Outros contos do

mesmo livro ainda poderiam ser acionados sob a perspectiva da identidade.

Chama atenção *Mariazinha*, em que a alucinação temporal é que borra os limites do ser – o futuro inteiro viaja ao passado, sem deixar de existir como futuro, e quando um tempo futuro volta a ser, coexistem dois futuros, de acordo com um passado anterior e um passado posterior. A impossibilidade é negada e, portanto, um mesmo personagem pode morrer duas vezes.

O *pirotécnico Zacarias* soa mais uma vez como versão em miniatura de outra obra, desta vez *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis – talvez Rubião confessasse sua influência machadiana ou prestasse uma homenagem ao seu “único mestre”. Em verdade, *O pirotécnico Zacarias* seria mais bem descrito como uma síntese entre essa obra e outra, *A morte e a morte de Quincas Berro d’Água*, de Jorge Amado, bastante posterior (1959). A diferença é que Brás Cubas é um defunto que narra sua história mesmo depois de morto, um fantasma. E Zacarias é um defunto que continua a interferir no mundo dos vivos autonomamente, em contraposição à Berro d’Água. Brás Cubas não chegou a morrer propriamente, o que significaria desaparecer de um todo. E Zacarias não chegou a morrer de maneira nenhuma: a não ser pelo fato de sua morte, permanece vivo. O acontecimento de sua morte é a única verdade sobre sua morte, todo o resto a contradiz. Rubião aqui também nega a impossibilidade e cria uma realidade que existe enquanto inexistente, dentro do próprio texto.

Rubião não é só kafkiano. Não é sempre que ele cria um improvável mundo “em reverso” normatizado como em Kafka; às vezes ele precipita o leitor no abismo de uma realidade impossível, brotada da contradição entre verso e reverso, que a coabitam. Uma realidade impossível e que, no entanto, nunca é posta em dúvida. Nesse sentido mais amplo, pode ser facilmente identificado com Kafka. Mas Rubião parece seguir uma poética do impossível em paralelo a uma poética do improvável.

Além disso, ele por vezes livra-se das amarras do fantástico ou do estranho para encontrar alívio na saída poética do surrealismo – e traz outras pitadas: as cores são personagens, ainda há lugar para as flores... *Marina, a intangível* parece referir-se metalinguisticamente a esse aspecto da literatura de Rubião. Trata-se da descrição de um poema,

relatado discursiva e imagetivamente para o leitor durante sua criação, em vez de comparecer em versos. Ainda assim, o que confere ao conto sua originalidade é o fato de que o inexistente poema *Marina*, a *intangível*, por paradoxal que seja, existe na realidade.

5. TODOROV E SARTRE “À LA BESSIÈRE”

Irène Bessièrre, em sub-capítulo intitulado “Todorov et l’inexact partage du fantastique” de seu livro *Le récit fantastique: la poétique de l’incertain*, tece duras críticas à insuficiência metodológica de Todorov ao buscar delimitar o fantástico em *Introdução à Literatura Fantástica* – a começar por sua constatação de que o relato fantástico é historicamente datado, de que teve seu surgimento com Cazotte no século XVIII e dissolveu-se em uma literatura do irracional a partir do primeiro quarto do século XX. Bessièrre identifica que o erro de Todorov provém da confusão na utilização dos termos “sobrenatural” e “fantástico”. Essas imprecisões terminológicas afetam consideravelmente as definições de Todorov e tornam sua conclusão sobre a importância da hesitação falsamente restritiva. Ao fim e ao cabo, sua definição do fantástico é teleológica, inteiramente pautada pela conclusão.

Il échappe à Todorov que le surnaturel introduit dans le récit fantastique un second ordre possible, mais aussi inadéquat que le naturel. Le fantastique ne résulte pas de l’hésitation entre ces deux ordres, mais de leur contradiction et de leur récusation mutuelle et implicite. (...) Certes, l’hésitation inscrit dans le texte la duplicité littéraire, mais elle ne naît pas d’une interrogation sur la nature de la lettre. (BESSIÈRE, 1974, p. 57)

Como Sartre também já havia apontado, o sobrenatural não é suficiente nem mesmo necessário para explicar a qualidade do fantástico. O sobrenatural, diz Bessièrre, é fato linguístico, quando não fato objetivo, um modo de o sujeito relacionar-se com a exterioridade e que, assim, participa ainda de uma economia da representação. Para que o tema do relato seja a irrealidade, o natural e o sobrenatural devem ser tratados como duas possibilidades equivalentes.

O fantástico é fantástico, *tout court*. Não é um jogo de dualidades, como enxerga Todorov: natural/ sobrenatural, razão/ ilusão, lucidez/ loucura. É a incerteza de todos os signos e sua existência complementar. Em vez de figurar um universo novo inventado, o relato fantástico coloca em confronto os discursos que participam da economia do real e do surreal, referentes a um estado cultural determinado, para organizar os fenômenos que escapam a essa economia.

Esse novo universo elaborado na trama do relato se lê entre as linhas e os termos, no jogo das imagens e das crenças, da lógica e dos afetos, contraditórios e comumente recebidos. Nem mostrado, nem provado, mas somente designado, o fantástico retira de sua própria improbabilidade certo índice de possibilidade imaginária, mas, longe de perseguir alguma verdade – mesmo que fosse aquela da psique escondida e secreta –, ele tem consistência na sua própria falsidade. (...) O fantástico instaura a *desrazão* na medida em que ultrapassa a ordem e a desordem e que o homem percebe a natureza e a sobrenatureza como marcas de uma racionalidade formal. Assim ele se alimenta inevitavelmente das *realia*, do cotidiano, do qual releva os desatinos, e conduz a descrição até o absurdo, ao ponto em que os próprios limites, que o homem e a cultura atribuem tradicionalmente ao universo, já não circunscrevem nenhum domínio natural ou sobrenatural, porque, invenções do homem, eles são relativos e arbitrários. As aparências, aparições e fantasmas são o resultado de um esforço de racionalização. (BESSIÈRE, 2011, p. 3)

Bessière, dialogando ainda com Sartre, afasta Kafka do fantástico para aproximá-lo do estranho. Não é suficiente que o mundo esteja “em reverso” se continua a funcionar a partir da norma – afinal, como diz Sartre: “Se estou no avesso de um mundo pelo avesso, tudo me parece direito” (SARTRE, pp. 144-145). Ainda que a lei do mundo “em reverso” não se distinga de um acidente ou um capricho, a literatura kafkiana exclui o fantástico quando não questiona os próprios limites. Num relato verdadeiramente fantástico, a norma é imediatamente problematizada. A *metamorfose*, na visão de Bessière, permanece uma maneira de fábula:

L'étrange est ici l'étrangeté, l'exil, moyen de regarder l'ordre, de lui être extérieur, mais aussi d'en vivre. Par son exclusion, Grégoire participe encore du milieu familial. La mutation marque le refus de la communauté, mais aussi la domination de cette communauté. Le pouvoir de l'ordre est tel qu'il interdit même le bannissement. L'étrange inscrit l'impossible rupture de la limite. (BESSIÈRE, 1974, pp. 58-59)

Uma fábula do estranhamento. Bessière divisa em Gregório Samsa a figura do estrangeiro – meio de ser exterior à ordem e, ao mesmo tempo, vivenciá-la. Em *O castelo* e em *A cidade*, essa figura é assumida em sua literalidade. O estranho traz à tona uma questão de identidade. Se o processo histórico de individuação do homem, cujo sintoma evidente é a Psicanálise, deu-se em paralelo ao processo de autonomia da representação, com a superação do duplo primitivo, o fantástico e o estranho parecem representar os dois lados de uma mesma moeda.

O que Sartre chama de “fantástico humano” pode ser encarado do ponto de vista da monstruosidade. José Gil, em *Monstros*, define o monstro como um excesso do homem, e o “fantástico humano” nada mais é do que um excesso da civilização. Esse excesso aparece como reverso, pois, levado aos seus limites, o meio (matéria submissa ao desígnio humano) contradiz os seus fins. Assim percebida, a literatura de Kafka passa a quase-conceito, quase-símbolo, que, “entre uma possibilidade negativa e um acaso possível” (GIL, 2006, p. 12), permite pensar a civilização humana.

Se adotam-se as concepções de Bessière, Rubião, quando não está sendo kafkiano ou surrealista, está sendo fantástico. Nestes momentos, ele sim trabalha um irreal a partir da contraposição do discurso natural e do discurso sobrenatural como duas possibilidades equivalentes, adequando-se ao sentido defendido por Bessière. Todavia, Rubião não se contenta com que o irreal seja apenas entrevisto na trama do relato, ele faz questão de provar sua existência e fazê-lo presente no relato. Se, como diz Bessière, “o fantástico retira de sua própria improbabilidade certo índice de possibilidade imaginária”, o fantástico em Rubião retira de sua própria impossibilidade um índice de certeza imaginária, e a falsidade torna-se uma verdade em si mesma. Até o discurso fantástico é tomado como mais um discurso e entra na sopa de uma discussão impossível, mas real.

Não é apenas improvável, mas logicamente impossível que Zacarias esteja vivo depois de morto. Zacarias não é um super-herói, Zacarias não é uma alucinação e não é uma invenção. Zacarias é um paradoxo que não tem explicação: já não é e continua sendo. A ambição mais tresloucada de Rubião – por humildes que fossem o vulto de sua obra e as alusões que fazia a si próprio – talvez não fosse transcender a condição humana, e sim transcender a própria existência. E nisso pode ser que deva mais a Machado de Assis do que a qualquer outro fantasma literário que pudesse rondá-lo, como Kafka. Quem sabe...

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Carta para Murilo Rubião*. São Paulo, 16 junho 1943. Disponível em: < <http://www.murilorubiao.com.br/> > Acesso em: 20 junho 2011.

BESSIÈRE, Irène. "O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha". 18 p. Tradução Biaggio D'Angelo. Colaboração Maria Rosa Duarte de Oliveira. Disponível em: < www.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros_anteriores/.../traducao2.pdf > Acesso em: 20 junho 2011. A partir de « Le récit fantastique: forme mixte du cas et de la devinette ». In: __*Le récit fantastique*. La poétique de l'incertaine. Paris: Larousse, 1974, pp. 9-29.

BESSIÈRE, Irène. « Todorov et le inexact partage du fantastique ». In: __*Le récit fantastique*. La poétique de l'incertaine. Paris: Larousse, 1974, pp. 54-59.

GIL, José. *Monstros* (1994). Tradução José Luís Luna. Revisão técnica Madalena Alfaia. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KAFKA, Franz. *O castelo* (1922). Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

LINS, Álvaro. "Os novos". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 2 abril. 1948. *Jornal da Crítica*. Disponível em: < <http://www.murilorubiao.com.br/> > Acesso em: 20 junho 2011.

RUBIÃO, Murilo. *Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

RUBIÃO, Murilo. *O Pirotécnico Zacarias, e outros contos*. Organização Humberto Werneck. Posfácio Jorge Schwartz. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, pp. 101-110.

RUBIÃO, Murilo. *Carta para Mário de Andrade*. Belo Horizonte, 23 julho 1943. Disponível em: < <http://www.murilorubiao.com.br/> > Acesso em: 20 junho 2011.

SARTRE, Jean-Paul. *Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem*. In: *Situações I*. Tradução de Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica* (1970). Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, Debates, 2008.

NO CORAÇÃO DO FANTÁSTICO MODERNO:
“CHECK UP”, DE AUGUSTA FARO

IN THE HEART OF MODERN FANTASTIC:
“CHECK UP”, BY AUGUSTA FARO

EN EL CORAZÓN DEL FANTÁSTICO
MODERNO: “CHECK UP”, DE AUGUSTA FARO

Ana Paula dos Santos Martins¹

¹ Doutora em Letras – Teoria Literária e Literatura Comparada, pela Universidade de São Paulo (USP). O presente artigo é uma versão adaptada de parte da pesquisa desenvolvida em nível de pós-doutorado no Departamento de Letras e Clássicas e Vernáculos da USP, intitulada *O fantástico e suas vertentes de autoria feminina no Brasil e em Portugal*, que contou com uma bolsa de Pós-Doutorado Júnior do CNPq e foi supervisionada pela Profa. Dra. Nádya Battella Gotlib. E-mail: anasanmartins@yahoo.com.br

RESUMO: Neste artigo, analisa-se como Augusta Faro, no conto “Check Up”, problematiza o relacionamento amoroso homem-mulher pela ótica feminina, por meio do recurso “fantástico moderno”. O erotismo funde-se ao amor e o narrador realiza um movimento que parte do acontecimento insólito do coração ressequido da personagem para revelar a relação da protagonista com o amor, o desejo, a liberdade e a opressão nas sociedades contemporâneas.

ABSTRACT: In this article, the short story “Check Up”, by Augusta Faro, is analyzed, considering how the writer discusses the relationship between man and woman through the “modern fantastic” characteristics. The eroticism merges to love in the narrative and the narrator makes a movement from the protagonist’s unusual dried heart to show the relationship that the protagonist establishes with love, desire, freedom and oppression in contemporary societies.

RESUMEN: En este artículo se analiza el cuento "Check Up", de Augusta Faro, considerando cómo el escritor discute la relación amorosa hombre-mujer en una perspectiva femenina a través del recurso "fantástico moderno". El erotismo se fusiona con el amor en la narración y el narrador hace un movimiento del insólito corazón seco del personaje para mostrar su relación con el amor, el deseo, la libertad y la opresión en las sociedades contemporâneas.

PALAVRAS-CHAVE: fantástico moderno; Augusta Faro; condição feminina; erotismo.

KEYWORDS: modern fantastic; Augusta Faro; woman status; eroticism.

PALABRAS CLAVE: fantástico moderno; Augusta Faro; condición femenina; erotismo.

Juan-Eduardo Cirlot, em seu *Dicionário de Símbolos* (1992), explica que no esquema vertical do corpo humano, existem três pontos principais: o cérebro, o coração e o sexo. No entanto, o coração, por sua posição central, adquiriu o privilégio de concentrar os outros dois de alguma maneira. Por essa razão, o órgão muscular oco, existente na cavidade torácica dos vertebrados, que recebe o sangue das veias e o

impulsiona para dentro das artérias, é simbolicamente considerado a sede dos sentimentos, das emoções, da consciência. Para Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 280-283), no entanto, se o Ocidente fez do coração a sede dos sentimentos, todas as outras civilizações localizam nele a inteligência e a intuição: talvez o centro da personalidade se tenha deslocado da intelectualidade para a afetividade. Por ser responsável pela circulação do sangue, teria sido tomado, então, como símbolo das funções intelectuais.

Na Antiguidade Clássica, o coração, sem uma significação simbólica muito precisa, teria tido um papel de princípio de vida e de personalidade, ao passo que no Antigo Egito era a única víscera deixada no interior da múmia, como centro necessário ao corpo para a eternidade, representando a presença divina e a consciência dessa presença. Já na tradição bíblica, o coração simboliza o homem interior, sua vida afetiva, a sede da inteligência e da sabedoria. Nesse sentido, a memória e a imaginação dependem do coração, assim como a vigilância, pois ele “pensa”, decide, faz projetos e afirma suas responsabilidades. Na tradição islâmica, ele representa o órgão da contemplação e da vida espiritual, ponto de intersecção do espírito na matéria.

De etimologia controversa, provavelmente oriundo do latim *cor*, *cordis*, o termo também é usado como sinônimo de parte mais íntima do ser, confirmando-o como a imagem de “centro”; por isso, há algumas correspondências e/ou substituições do “coração” por imagens tais como a *taça*, o *cofre* e a *caverna*. Uma outra simbologia importante do termo é a que se funde com a importância do amor na mística doutrina da unidade, já que amar é “apenas sentir uma força que impulsiona num sentido determinado para um centro dado” (CIRLOT, 1992, p. 145). E esse sentido é especialmente explorado nas tradições modernas, nas quais o coração é símbolo da caridade enquanto amor divino, da amizade e retidão, mas especialmente do amor profano. Portanto, a invenção ocidental do amor remete diretamente a esse último símbolo, a qual, como criação poética, segundo Gilles Lipovetsky, “conseguiu transformar profundamente a sensibilidade, as maneiras, as relações entre homens e mulheres” (LIPOVETSKY, 2000, p. 19).

Na narrativa “Check Up”, de Augusta Faro, o coração é literal e insolitamente “esvaziado” pela escritora: ele seca no peito da

protagonista. A partir de recursos técnicos que se aproximam do fantástico de uma vertente mais moderna ou neofantástica, Augusta Faro problematiza a relação da protagonista com o amor, o desejo, a liberdade e a opressão nas sociedades contemporâneas, como veremos a seguir.

UMA NARRATIVA ABSURDAMENTE FEMININA

O primeiro livro de contos de Augusta Faro Fleury de Melo, mais conhecida nos meios literários como Augusta Faro, intitulado *A Friagem* e publicado originalmente pela Editora Kelps, em 1998, teve uma repercussão surpreendente. De acordo com Rafael Rubro (2012), essa recepção positiva do livro deve-se ao comentário de Roberto Pompeu de Toledo, na seção “Ensaio” da revista *Veja*, que, de algum modo, teria colaborado para a divulgação e conseqüente visibilidade do livro em nível nacional. Depois de apresentar brevemente algumas das “coisas esquisitas [que] acontecem com aquelas mulheres, as jovens, as velhas ou as meninas” dos treze contos que constituem o livro, Roberto tece algumas considerações sobre a escritora e o referido livro:

Estamos no universo da escritora Augusta Faro, autora do recém-publicado livro de contos *A Friagem*. Augusta Faro? Não, o leitor não a conhece. Pelo menos, esse será o caso da grande maioria dos leitores. Augusta Faro é de Goiás, e nunca saiu de lá, nasceu e mora em Goiânia. Está fora do circuito nacional, portanto. Trata-se, porém, de uma desconhecida já com outros livros publicados e com um domínio do ofício que se reconhece numa frase simples como esta, em que descreve uma personagem escovando os dentes: ‘Usava o fio dental, um por um, dois por um, entre cada, em cima, em baixo. Escrever ‘entre cada’ com a consciência de que não há necessidade de escrever ‘dente’ não é para qualquer um. (TOLEDO, 1999, p. 170)

E Roberto Toledo tinha razão em dizer que a escritora era “uma desconhecida já com outros livros publicados”: com mais de trinta anos de carreira, iniciada em 1982 com o lançamento do volume de poesias

Mora em mim uma canção menina, Augusta começa a se tornar nacionalmente conhecida somente a partir de *A Friagem* (1998). Antes disso, já havia publicado outros livros de poesia, como *Estado de Graça* (1987), *Lua pelo corpo* (1984) e *Avessos do espelho* (1995) e uma lenda para crianças, *Por quem chora, Potira?* (1995), além de muitos de seus escritos terem sido divulgados em alguns jornais, antes mesmo da publicação em livros. Considerada a primeira escritora goiana a escrever poesia para o público infantil, com *O azul é do céu?* (1990), como a professora Maria Zaira Turchi atesta na apresentação do livro, Augusta também tem dedicado a essa faixa etária diversas outras publicações, como *O dia tem cara de folia* (1991), *Usar a cuca é melhor que a pança* (1991), *Alice no país de Cora Coralina* (1993). Mais voltados para o público adulto são a novela *A dor dividida* (1995) e os contos de *A Friagem* (1998) e *Boca benta de paixão* (2007).

O gosto por uma prosa do cotidiano, que dele se aproxima com uma linguagem aparentemente simples, mas com total “domínio do ofício”, pode se fazer sentir talvez como traço aprendido por meio da leitura de seus escritores favoritos, como Erico Verissimo, Jorge Amado, Bernardo Élis, Cecília Meireles, e Gabriel Garcia Márquez. Dos três primeiros, considerados grandes contadores de histórias, Augusta pode ter “herdado” a predileção pelos temas do dia a dia e ligados aos costumes citadinos e regionais; do realismo mágico de Gabriel Garcia Márquez, o provável gosto por situações insólitas e inusitadas em meio à banalidade do cotidiano de suas personagens. Ewerton de Freitas Ignácio (2013) afirma ser Augusta dona de uma linguagem própria, que lembra em alguns momentos (mas só em alguns) a prosa de Guimarães Rosa, tanto na aparente simplicidade narrativa quanto no inusitado de algumas situações.

Augusta tem se revelado, no que tange à sua contística, como autora genuinamente ligada aos temas e formas do fantástico e suas vertentes, ao mesmo tempo em que problematiza a questão do feminino, do ser mulher. Em seus contos, encontramos, por exemplo, o fantástico “propriamente dito” como em “As formigas”, o qual mantém, inclusive no título, singularidades com o conto homônimo de Lygia Fagundes Telles, com a utilização de recursos próprios a uma concepção mais “tradicional” do fantástico. Já em “Gertrudes e seu homem”, do livro *Boca Benta de Paixão*, é possível verificar a presença

do estranho com um “pé” no fantástico na elaboração do enredo em que a protagonista, costureira, ao ter seu segredo descoberto pelas clientes invejosas – o de que o marido, na verdade, era um boneco de goma que a satisfazia – morre na beira do rio, provocando a hesitação no leitor que não sabe se ela morreu no exato momento em que a revelação acontece ou não. Ou ainda o realismo mágico em “As gêmeas”, conto no qual os eventos insólitos que acontecem a partir do nascimento das filhas do casal Eufemina e José Porfírio são encarados com total naturalidade por parte dos pais e, posteriormente, dos habitantes da cidade. Nesse sentido, é possível entrever, com certa clareza, sua filiação à tradição do realismo mágico latino-americano, na figura do mencionado Gabriel García Márquez, mas também do fantástico do absurdo de Franz Kafka e de Murilo Rubião.

De um modo ou de outro, na ficção fantástica de Augusta Faro, a escritora se serve dos expedientes do modo/gênero com a finalidade de descortinar uma história de opressão feminina em uma perspectiva dialógica, em que o discurso masculino patriarcal é apresentado em contraponto ao feminino, reforçando a condição feminina de sujeição, que por sua vez é revelada por meio de uma linguagem repleta de metáforas, lirismo e sensibilidade.

“CHECK UP” E A REVISÃO DO CORAÇÃO FEMININO

Secou. A proteína do meu coração fendeu, vazou, esgotou-se está seco.

Já viram? O coração seca, esturrica, entorta feito couro esticado ao sol. Enrolado sobre si mesmo, perde a cor, o tônus, a maciez, o látigo da vida, empobrece de seiva, esqualidamente vira um objeto sem função. Isto aí, o coração secado.

Foi assim que ele apareceu na ecografia. Vi a cara do médico fazer caretas estranhas pelo retrovisor do vidro da sala. Ele estava de costas para mim (nem percebia que eu o via e observava) e vi naquele momento que ele contemplava o nunca visto. Continuei deitada, balançando os pés com calma. Eu já sabia disso há muito tempo! Agora, ele confere o que eu sentia e sabia, mesmo sem ter aparelho nenhum para checar e provar o

que intuía. O médico saiu com a chapa na mão. Voltou. Olhou em mim, tomou o pulso, abriu meus olhos, fitou-os como se visse duas bolas de gude. Voltou com mais quatro colegas. Nova ecografia. Linguagem médica. Eu me fazendo de besta. Fechava os olhos, abria-os para aquelas paredes idiotas de brancas. (FARO, 2001, p. 105)

Uma primeira impressão causada pela leitura dessas frases iniciais do breve conto “Check Up” pode levar a uma interpretação do “coração seco” da protagonista inominada em chave metafórica: a personagem provavelmente passou por alguma experiência negativa nas relações amorosas ou familiares, o que teria feito seu coração “secar”, não ser mais capaz de amar. No campo das hipóteses, o uso em profusão de adjetivos ligados à secura ou à falta de viço para se referir ao órgão central do nosso corpo, arcabouço metafórico do amor – seco, esturricado, entortado, sem cor, maciez nem tônus, empobrecido de seiva, enrolado sobre si mesmo – indicam, segundo a personagem, a perda de função desse coração: destituído dos atributos que o faziam sujeito pelo sentir, agora ele tornou-se um mero objeto em seu peito.

Repentinamente, essa primeira leitura metafórica começa a se esvanecer quando a protagonista revela ao leitor, que é trazido para dentro do texto como uma espécie de testemunha/cúmplice do ocorrido (“Já viram?”), que essa forma simbólica de representação do amor é literal e insolitamente “esvaziada”. Por uma ecografia, o médico comprova aquilo que a personagem já sabia: seu coração encontrava-se seco, esvaziado, desidratado, feito couro curtido, embora todos os outros sinais vitais continuassem perfeitos.

Fugindo ao fantástico mais tradicional, Augusta, como escritora, utiliza alguns procedimentos comumente observáveis no que alguns teóricos do fantástico entendem por fantástico moderno, ou “neofantástico”. Em primeiro lugar, como em toda narrativa que se queira fantástica, há o que David Roas denomina “uma identidade entre o mundo ficcional e a realidade extratextual”, isto é, o “leitor reconhece e se reconhece no espaço representado no texto” (ROAS, 2014, p. 163-4). O local onde a personagem se encontra é um hospital e todos os outros referenciais são reconhecíveis em nossa realidade: a

equipe médica vestida de roupas alvas e as paredes igualmente brancas. Além disso, o acontecimento insólito – um coração seco continua a bater, e a personagem mantém-se viva – não é apresentado no final da narrativa, após seu surgimento ter sido preparado gradativamente ao longo do texto, mas sim no início da história, causando surpresa e hesitação tanto no leitor quanto na equipe médica responsável pelo *check up* ao qual ela se submete. Mas esse efeito não ocorre sobre a protagonista, que afirma já saber do fato há muito tempo.

Com uma certa ironia e um toque de humor, a narradora-protagonista opõe seu comportamento de relativa tranquilidade, expresso no fato de ter permanecido deitada, balançando os pés com calma e continuar “se fazendo de besta”, ao estranhamento que toma conta do médico, desnorteado com o resultado surgido na chapa em que essa imagem de coração esgotado se revela. Essa narradora representada, que é um recurso apropriado ao fantástico no sentido de manter a ambiguidade dos fatos para o leitor, na aparente simplicidade de sua linguagem, gradativamente começa a problematizar, por meio da relação médico/paciente, uma outra relação que se descortina por meio do que Irene Bessièrre define como a justaposição e a contradição entre verossimilhanças diversas, “das hesitações e das fraturas das convenções coletivas submetidas ao exame” (BESSIÈRE, 2009, p. 307), proporcionada pelo insólito da situação narrada: um conhecimento historicamente desvalorizado, ligado ao corpo da mulher, “juntamente com formas de saber e estar no mundo associadas ao feminino” (WILSHIRE, 1997, p. 103) em oposição ao conhecimento médico, racional, científico, masculino sobre a fisiologia e anatomia dos corpos de maneira geral. Assim, ao comportamento frio do “doutor”, que até perceber a anomalia não *olha* para a paciente, mas mantém-se de costas, contrapõe-se o apego ao detalhe, a observação atenta da personagem – forma de apreender e aprender sobre o mundo, característico, mas não exclusivo da mulher – para quem o resultado não é novidade, uma vez que o médico apenas “confere” o que ela “sentia e sabia”, isto é, seu conhecimento ligado ao corpo e à subjetividade. Somente a partir do insólito coração ressequido, é que o médico *olha* para a paciente e decide examiná-la, inclusive verificando os órgãos responsáveis pelo *fitar* o mundo. Pelas razões expostas, pode-se dizer que “Check Up” aproxima-se do que

Maria Cristina Batalha define como conto fantástico absurdo-existencial, ou fantástico moderno, pois ele problematiza “a crise do sujeito moderno, a consciência da coisificação do homem e da perda de individualidade (...)” (BATALHA, 2013, p. 41-2). A autora também reconhece, juntamente com outros críticos, que no fantástico moderno, inaugurado por Franz Kafka, houve a incorporação da alegoria ao esquema do fantástico tradicional analisado por Todorov. E é essa leitura alegórica, considerada um perigo para a existência do fantástico, segundo Todorov, que integra o neofantástico e caracteriza o conto em questão. Para Roberto Reis,

(...) uma vez que a literatura não é “gratuita” (pois encontra seu espaço na cultura, estando em relação com as outras linguagens que a compõem), o fantástico não se justifica por si mesmo. Ele é transgressor, está desestruturando alguma coisa, que, se é extraliterária, não se situa num lugar alheio à literatura – tudo ocupa o solo do simbólico, do social, do cultural, do humano.

Na perspectiva de sua comunicação, produzida a ruptura quando intervém o leitor concreto, o fantástico se lê de forma alegórica (entendendo a alegoria como o texto do censurado) – daí seu caráter transgressor. (...) E o discurso fantástico, inserido nesta visão do fenômeno literário, é lido alegoricamente, isto é: o que ele diz é uma maneira de dizer ainda uma outra coisa. (REIS, 1980, p. 8)

Em várias narrativas do fantástico moderno, “diante do sobrenatural, narrador, personagem e narratário (este leitor a que se refere Todorov é na verdade o narratário) ‘silenciam’, não captando o absurdo como tal. Eles leem o fantástico de forma literal” (REIS, 1980, p. 7). Nesse sentido, eles não estranham o absurdo do narrado; já o leitor concreto, por causa desse silêncio, confronta os acontecimentos fantásticos com os parâmetros de sua realidade, e questiona os acontecimentos absurdos (REIS, 1980, p. 8). Em “Check Up”, no entanto, esse “silêncio” é problematizado pela narradora-personagem, revelando, concomitantemente sua naturalidade e a estranheza dos médicos; os quais passam, juntamente com o leitor, a questionar o significado desse fato absurdo.

O tom de protesto associado ao bom humor da protagonista

ainda se faz presente na constatação/reclamação da brancura das paredes do hospital, prolongamento da frieza do corpo médico, a quem a personagem chama de “aprendizes crônicos”. Com seus olhos que se abriam e fechavam para as “paredes idiotas de brancas”, ela rechaça o ambiente e seus atores.

Não se cansam de ser paredes de hospital? Branqueias de uma figa! Por que não lhes pintam mais alegrinhas, para diminuir o pânico e o tédio dos coitados que aqui se deitam? Têm que ser assim, branconas, frias, gélidas feitos os defuntos guardados nas geladeiras? Se fossem vocês, reclamava a seus donos. Queremos cores, queremos personalidade. Também eles não têm, aqueles brutamontes cheios de palavrório. Só sabem o que dizem os papéis e exames, todos eles de branquinho, soldadinhos saídos da neve. Tomaram neve a noite toda? (FARO, 2001, p. 106)

As paredes, aqui, são tomadas como refletoras do conhecimento racional, ligado à luz, ao controle, à ordem, à frieza e à impessoalidade do discurso médico e do hospital, voltado para a esfera pública. Esse conhecimento ignora, a seu modo, a sabedoria “natural” de cada paciente, suas diferentes crenças e personalidades, o que tornaria mais humano e vivo o local onde vão buscar ajuda, o conhecimento de que não dispõem para a cura e manutenção da saúde. Na brancura gélida das paredes espelham-se as figuras dos médicos, que por sua vez entraram em relação dicotômica com a protagonista, que – até o resultado da ecografia – é diluída na massa de pessoas que frequentam o hospital, sendo tratada sem a devida individualidade. Da forma como isso é exposto pela narradora-protagonista, pode-se perceber um prolongamento da dicotomia mente/corpo, razão/emoção, masculino/feminino até mesmo no espaço que funciona como cenário do conto.

Em quase todos os contos de Augusta Faro, há uma problematização do corpo feminino, pelo delineamento das implicações sociais e conjugais que o configuram e/ou subjagam. Por isso, nesta análise do conto, o corpo é tido como metáfora da cultura, na acepção de Susan Bordo, alicerçada em Foucault (1997, p. 19), na medida em que esse corpo fornece, em sua concretude histórica, uma

visão da vida social, pois carrega inscrições sociais, políticas e culturais. Elódia Xavier reconhece que “a análise da representação dos corpos pode ser um excelente meio de reconhecer as práticas sociais vigentes, uma vez que as ações corporais são orientadas pelos e para os contextos institucionais” (XAVIER, 2007, p. 26). Pensando nessas questões, é possível verificar, pelo discurso da protagonista, uma consciência do corpo e do prazer, em que a sensualidade é quase francamente admitida, em uma linguagem até certo ponto aberta e direta, mas não menos poética. Mais uma vez, essa concepção será gradativamente apresentada ao leitor.

Mesmo reconhecendo o coração, se dos sentimentos, esvaziado e sem cor, e uma possível passagem do tempo, que pode ser observada na menção ao relógio que carrega no pulso esquerdo, a narradora-protagonista dirige-se hipoteticamente aos médicos que a examinaram, detentores do conhecimento dito científico, mas também a nós leitores, seu protesto e indignação:

O coração virou bucha, pele frita e ainda tenho o bafo morno que vem da goela, que toma café e acende cigarro e traga futuro enfisema ou câncer. Tenho cor nas bochechas, olhem bem, anotem; tenho saliva nos lábios, que ainda beijam e beijos de muitos minutos; tenho seios e nádegas, ventre em polpa de vento em popa. Tenho minhas intimidades guardadas, limpinhas, cheirosas. Tenho brincos nas orelhas, sandálias nos pés, o relógio no pulso esquerdo. (FARO, 2001, p. 106)

É interessante notar que Augusta, como escritora, adota a metonímia para falar do corpo em sua completude. Assim, em oposição à imagem do coração enrolado e ressequido feito couro curtido, ela contrapõe a imagem de um corpo que continua a viver, a pulsar, expresso inicialmente nos atos de beber café e fumar, realizados por uma parte de seu corpo, a “goela”, bem como as possíveis consequências do consumo do cigarro.

A protagonista sabe “falar” de seu corpo, cujo erotismo tímido sugerido, é revelado textual e poeticamente pela menção direta ou indireta das zonas erógenas femininas, como os lábios, seios e ventre. É interessante notar que a protagonista realiza um movimento de se (des)cobrir seguido de outro movimento, o de (re)cobrir, de protesto e

recuo, como fica evidente nas referências às outras áreas menos óbvias, como orelhas e pés, mencionadas através dos adereços que normalmente as recobrem ou adornam, associados ao mundo e vaidade femininos, como brincos e sandálias. Apesar da liberdade com que descreve seu corpo, ela se refere eufemisticamente à vagina como “suas intimidades”, revelando um certo pudor, que se manifesta como um possível resquício de uma herança de uma educação repressora feminina ou o receio de uma escolha vocabular socialmente tida como menor. Por essas razões, pode-se dizer que, no caso da personagem, a liberação do corpo como fonte de prazer, segundo Elódia Xavier, “caminha paralelamente à liberação socioexistencial das mulheres no nosso contexto androcêntrico, mostrando que a liberdade só se conquista em todos os planos” (XAVIER, 2007, p. 156), inclusive no da expressão.

Essa dificuldade de falar abertamente das “intimidades” revela-se igualmente no discurso da protagonista que, apesar do domínio sobre seu corpo e sua sexualidade, coloca em funcionamento sua “maquinaria corporal” em função do prazer próprio, sem excluir o “desejo de ser objeto de desejo” masculino, em parte também um produto de projeções masculinas. Isso se evidencia na dialética de esconder e mostrar que estrutura o conto: enquanto a protagonista parece aguardar o laudo médico, ela revela que, depois de sair do local onde realiza a ecografia, escreverá “para ele”, para o homem amado. Ela rascunha para o leitor o conteúdo dessa hipotética correspondência:

Amor:

Meu coração tá morto. Pode acreditar. Os médicos viram, comprovaram em laudo. Você virá? Já fiz a rede de renda que você pediu. Acolchoada por dentro, para ficar macia. Está uma uva, por dois motivos: é da cor da uva que você mais gosta, e você não diz, quando uma coisa está bonita, ‘é uma uva’?

Você vai vir? Que dia mesmo? Quer frango assado ou pastel? Telefone para dizer, não quero que falte dessa vez. O coração está seco, mas você sabe que ele é ressuscitável. Estou bem, femeamente esperando suas mágicas. Você é capaz de tudo e eu também. Sabemos disto. É por aí... Você vem, não vem? (FARO, 2001, p. 107)

O leitor, descobre, então, na possível carta que a narradora-protagonista escreveria para o amado, o real motivo desse esvaziamento: a ausência do amante e do amor e a manutenção do papel tradicional de mulher devotada ao ser amado, que lhe faz todas as vontades para tê-lo de volta. Assim, explicita-se o que Lipovetsky reconhece como a dessemelhança de papéis na cultura amorosa: “apesar de exaltar a igualdade e a liberdade dos amantes, o amor não deixa de ser um dispositivo que se edificou socialmente a partir da desigualdade estrutural dos lugares os homens e das mulheres” (LIPOVETSKY, 2000, p. 21). A recorrência ao verbo *vir*, nesse sentido, é esclarecedora das tentativas de convencê-lo a visitá-la. O primeiro argumento reside em uma condição necessária para induzi-lo a revê-la, já que ela tem uma enfermidade comprovada em laudo e, por isso, não pode ser refutada. Na sequência, os argumentos baseiam-se em trocas, ligadas às habilidades, historicamente associadas com o mundo privado e feminino, de tecer e cozinhar: ela confeccionou a renda que ele havia pedido, acrescida de detalhes talvez não solicitados pelo amado, como uma parte macia e acolchoada e na cor da uva que ele mais gosta, fruto a partir do qual se faz o vinho, com suas conotações dionísicas de bebida iniciática. Vale lembrar que a imagem da renda é recorrente na ficção de Augusta Faro: ela figura, por exemplo, na toalha da ceia de Natal do conto “A Ceia de Aninha”; nas cortinas da casa em “A Gaiola”, mencionada como metáfora da tessitura do tempo; na toalha de mesa em que Gertrudes serve as refeições para si e para o suposto esposo, em “Gertrudes e seu homem”. Esse artefato delicado é sinônimo de feminino, como tecido descontínuo, constituído pela ausência e presença desenhada por uma linha fina, com o auxílio das mãos habilidosas e pacientes das rendeiras, herdeiras do tear ou das agulhas, trabalho tipicamente encontrado no interior do Nordeste e em Goiás.

Após a apresentação desse argumento, a protagonista pergunta-lhe novamente se ele virá. Receosa, talvez, de que não tenha sido incisiva o suficiente, parte para a conquista pelo “estômago”, oferecendo-lhe o que parecem ser seus pratos favoritos: frango assado e pastel. Nesse aspecto, a protagonista de “Check Up” se aproxima da protagonista do conto “Gertrudes e seu homem”, em termos de domesticidade. Ela também cozinha para o amado como forma de demonstrar seu afeto e agradá-lo. Como observa Francisco Vicente de

Paula Júnior,

Gertrudes confirma a ideia de domesticidade e amplia o sentido ritualístico e mágico de sua atitude ao exercer o domínio sobre o outro por meio de iguarias, prática comum na literatura de teor sobrenatural observada nos mitos clássicos, nas bruxas do medievo, na modernidade e, como se vê, no texto contemporâneo. (PAULA JÚNIOR, 2011, p. 188)

Implorando a presença do amado sem cair na pieguice, ela utiliza seu último recurso de sedução: o próprio corpo, enquanto aguarda sua vinda. Para tanto, confirma estar bem e reforça a ideia de que o amor pode fazer o coração ressuscitar, pois tem alegoricamente poderes mágicos que se concretizam com a união dos dois amantes, recuperando a ideia de união primordial, que constitui o impulso erótico na acepção de George Bataille. Para o autor, a ideia de erotismo está fundamentada na fascinação pela morte e pela reprodução, ligada à vida. No que concerne à reprodução, os seres humanos, como seres descontínuos, desejam vencer a morte na tentativa de perpetuar a espécie. No entanto, com a reprodução, há inevitavelmente a morte dos envolvidos, dos que se reproduziram, uma vez que os novos seres que se constituíram os substituem, como peças de reposição em uma engrenagem.

Somos seres discontinuos, individuos que mueren aisladamente en una aventura ininteligible; pero nos queda la nostalgia de la continuidad perdida. Nos resulta dificil soportar la situación que nos deja clavados en una individualidad fruto del azar, en la individualidad percedera que somos. A la vez que tenemos un deseo angustioso de que dure para siempre eso que es percedero, nos obsesiona la continuidad primera, aquella que nos vincula al ser de un modo general. (BATAILLE, 1997, p. 19)

Essa nostalgia de continuidade de que fala Bataille é o impulso constituído por duas forças antagônicas, vida e morte, as quais movem os seres em seu desejo de união com o outro, no sentido de restabelecer a unidade perdida. Essa busca está na base do próprio mito de Eros, do Amor, da forma como é descrita pelo discurso de Aristófanes em *Um Banquete*, de Platão: “é ao desejo e à procura da integração que se dá o nome de amor” (PLATÃO, 2012, p. 62), benefício

de que Eros seria o autor, representando o “instinto que permite aos homens reencontrarem momentaneamente sua unidade primordial, a felicidade” (LÉVY, 2005, p. 322). Augusta estabelece um diálogo com duas das três formas de erotismo que são ordenadas e governadas por essa nostalgia, como casos de uma substituição do insulamento dos seres, expresso em sua descontinuidade, e seu sentimento de profunda continuidade, segundo Bataille: “o erotismo dos corpos e o erotismo dos corações” (BATAILLE, 1997, p. 120). O erotismo dos corpos governa o corpo e o leva a experimentar o prazer físico de modo violento, “pesado”. Já o erotismo dos corações, aparentemente distante da materialidade do erotismo dos corpos, segundo Bataille, é mais livre, embora seja apenas um de seus aspectos. Baseia-se na afeição recíproca dos amantes, no prolongamento da paixão nos domínios da simpatia moral, na fusão mútua dos corpos. No entanto, essa paixão pode apresentar um sentido mais violento do que o outro domínio do erotismo:

Nunca hemos de dudar que, a pesar de las promesas de felicidad que la acompañan, la pasión comienza introduciendo desavenencia y perturbación. Hasta la pasión feliz lleva consigo un desorden tan violento, que la felicidad de la que aquí se trata, más que una felicidad de la que se puede gozar, es tan grande que es comparable con su contrario, con el sufrimiento. Su esencia es la sustitución de la discontinuidad persistente entre dos seres por una continuidad maravillosa. Pero esta continuidad se hace sentir sobre todo en la angustia; esto es así en la medida en que esa continuidad es inaccesible, es una búsqueda impotente y temblorosa. Una felicidad tranquila, en la que triunfa un sentimiento de seguridad, no tiene otro sentido que el apaciguamiento del largo sufrimiento que la precedió. (BATAILLE, 1997, p. 24)

Diferentemente do que ocorre nos outros contos de *A Friagem*, em “Check Up” não há uma visão do espaço doméstico como local de clausura ou de beco sem saída por parte da protagonista, nem o reconhecimento de que tudo poderia ser diferente, uma vez que do matrimônio normalmente são oriundos tantos sentidos de confinamento e prisão como em “A gaiola” e “Paranóia”. A protagonista de “Check Up” realiza um movimento contrário ao exercitado por outras personagens femininas no livro: o anseio pelo amor é que faz a

protagonista enveredar, por conta própria, não para a rua, mas sim pelos caminhos do lar e domínios da domesticidade. Assim como o fato de um coração seco manter viva a protagonista direciona o leitor para o absurdo da situação narrada, também parece absurda a declaração em forma de carta: por meio dela, a protagonista revela ao leitor (como a ecografia mostrou seu coração) uma domesticação também no domínio dos sentimentos. O amor, portanto, exerce um duplo poder no conto: é tanto reparador quanto coercitivo para a protagonista, em um diálogo evidente com as forças de amor e morte que Eros e Tânatos respectivamente representam.

Nesse sentido, de maneira um pouco diversa do que as teorias feministas das décadas de 1960 e 1970 preconizavam, como explicita Betty Friedan em *A mística feminina*, por exemplo, o amor, aqui, apresenta um caráter um tanto mistificador, que encobre a existência de uma certa opressão feminina no âmbito da vida doméstica, mas, por outro lado, não permite a renúncia ao próprio prazer, à representação de um corpo feminino que *sente*. No entanto, conforme analisa Lipovetsky (2007, p. 32), por mais incisiva que a cultura igualitária da contemporaneidade tenha se tornado, não conseguiu de igual modo tornar similares as exigências amorosas de homens e mulheres, pois “o amor continua a ser uma peça constitutiva da identidade feminina”. O autor também explica que:

(...) é a partir do próprio interior da cultura moderna da autonomia e de seu apelo a uma vida livre, intensa, personalizada que se prolonga a valorização feminina do amor, a assimetria homem-mulher em relação ao amor tem mais possibilidade de perdurar do que de se desfazer. (LIPOVETSKY, 2000, p. 50)

Por outro lado, o reconhecimento de um saber culturalmente rejeitado por pertencer a um reino de coisas não apreciadas, associadas com a vida e à própria matéria, como alguém que está “corporalmente no mundo” por parte da narradora-protagonista consiste no que Donna Wilshire (1997, p. 121) define como uma forma de (re)imaginar o conhecimento a partir do uso do mito, da imagem e do corpo da mulher, sem excluir a outra forma de conhecer, consagrada pela objetividade e pela razão. Ao assumir aquela dimensão sensorial de seu corpo, a protagonista não dissocia o outro de sua capacidade de tudo realizar, mas nele se inclui: “*Você é capaz de*

tudo e eu também. Sabemos disto". Em "Check Up", portanto, o impulso erótico como a "aprovação da vida até na morte" (BATAILLE, 1997, p. 15, tradução minha), levaria os amantes a transgredirem seus próprios limites, pois, do ponto de vista da protagonista, são capazes de tudo, inclusive de superar a morte, representada pelo coração seco da protagonista.

Dessa forma, em seu discurso contra a classe médica, ela sugere aos "brutamontes cheios de palavrório", aos "aprendizes crônicos" que deverão levantar-se e fazer complô, "pesquisar e arregimentar juntas de cientistas", que uma resposta plausível para seu insólito caso esteja no emprego de "maneiras de pensar e de ver que, em grande parte, foram excluídas da ciência e da epistemologia ocidentais" (WILSHIRE, 1997, p. 121). Nessa visão, o conhecimento do próprio corpo, numa perspectiva erotizada, está repleto também de subjetividade e apego às sensações. No entanto, certa de que eles ainda estão muito longe de se render a esse aprendizado, a protagonista declara: "Pois é, ainda estou viva e com vontade de viver. Desliguem tudo isso, vocês jamais saberão o porquê disso. Apaga. Esquece. Passa um mata-borrão" (FARO, 2001, p. 107).

No final do conto, porém, a escritora surpreende o leitor, ao afirmar que o quer dizer "é mais simples e óbvio do que pensam", embora essa simplicidade e obviedade não se revelem em seu discurso. Ao mesmo tempo, ela amplia a "aura" de absurdo de sua condição, mas enfraquece o efeito fantástico em favor de uma explicação que sugere uma leitura mais poética que alegórica, as quais, na visão de Todorov (2003), seriam um perigo e condição para o fantástico não se constituir como tal.

O que quero dizer é mais simples e óbvio do que pensam. Mesmo com o coração seco e esturricado, poderemos dançar um tango, poderemos (tem mais, e a ciência médica não sabe) ressuscitá-lo. É isso, ele cria carne, enche-se de licor, lateja como deve, infla saudável. Basta, às vezes, que alguém entre por aquela porta de braços e olhos abertos, como enorme tela em terceira dimensão. (FARO, 2001, p. 108)

A menção ao tango, como dança que carrega forte erotismo, revela justamente uma "complexidade" nada óbvia, como a analogia que a protagonista estabelece entre o coração ressuscitado e órgão

fálico no excerto final. Com seus sentidos de “encher-se de licor” e “criar carne”, “latejar” e “inflar”, Augusta recupera sentidos opostos, colocados aqui em um mesmo patamar de complementaridade, do ponto de vista da protagonista: sangue e sêmen, mente e corpo, razão e emoção, objetividade e subjetividade como metáforas da inteireza, da completude dos seres, da união estabelecida por uma outra visão de mundo, por um conhecimento “absurdamente” feminino do amor.

Como foi possível verificar, a presença do fantástico-absurdo não sinaliza, no conto, uma “ameaça” à manutenção dos padrões de comportamento esperados por sociedades marcadamente patriarcais, mas revela uma dúbia relação da protagonista com o amor, para que seu coração possa “ressuscitar”: apesar da revolução sexual, há uma continuidade da divisão sexual dos papéis afetivos (LIPOVETSKY, 2000, p. 38). Isso mostra a importância das condicionantes histórico-culturais na codificação do amor, que se estabelece no conto, na figura da mulher de coração seco: ao mesmo tempo que se prende à ideia essencialista das metades dissociadas (o que encaminha a personagem para a manutenção da domesticidade – possivelmente trata-se de uma “dona de casa”), esse amor também incorpora uma dimensão social, na medida em que tal visão só poderia se descortinar em contextos em que a liberdade feminina é uma realidade – ou um esboço dela, embora continue mantendo a mulher como prisioneira no domínio dos sentimentos, do coração.

REFERÊNCIAS

- ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico? In: ROAS, David (org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.
- BATAILLE, George. *El Erotismo*. Col. Ensayo. Espanha: Tusquets Editores, 1997.
- BATALHA, Maria Cristina. A literatura fantástica no Brasil: alguns marcos referenciais. In: RAMOS, Maria Celeste T.; ALVES, Maria Cláudia R.; HATTNER, Álvaro L. (orgs.). *Pelas veredas do fantástico, do mítico e do maravilhoso*. São Paulo: Cultura Acadêmica; São José do Rio Preto: HN, 2013.
- BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. Trad. Biagio D'Angelo. *Fronteiras*, Revista Digital do Grupo de Pesquisa "O narrador e as fronteiras do relato". v. 3, n. 3, set./2009. Disponível em: <http://www.pucsp.br/revistafronteiras/numeros_anteriores/n3/download/pdf/traducao2.pdf> Acesso em: 20 out. 2011.
- BORDO, Susan R. O corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault. In: BORDO, Susan R.; JAGGAR, Alison M. (orgs.) *Gênero, corpo, conhecimento*. Trad. Britta Lemos de Freitas. Coleção Gênero, n.1. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1997.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 27ª. ed. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 2ª. ed. Colección Labor, Nueva Serie 4. Barcelona: Editorial Labor, 1992.
- FARO, Augusta. *A Friagem*. Global Editora: Rio de Janeiro, 2001.
- IGNÁCIO, Ewerton de Freitas. Incomunicabilidade no cerrado goiano: uma leitura de "A Friagem", de Augusta Faro. *Revista Plurais-Virtual*, Universidade Estadual de Goiás, Unidade Universitária de Ciências Socioeconômicas e humanas de Anápolis. Edição Especial. v. 3, n. 2, 2013. Disponível em: <www.revista.ueg.br/index.php/revistapluraisvirtual/article/view/2270>. Acesso em: 25 mar. 2014.
- LÉVY, Ann-Deborah. Eros. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. 4ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p. 319-24.

LIPOVETSKY, Gilles. *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PAULA JÚNIOR, Francisco Vicente. *O fantástico feminino nos contos de três escritoras brasileiras*. 2011. 216 p. Tese (Doutorado em Letras - Literatura e Cultura). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

PLATÃO. Um Banquete. In: PLATÃO. *Diálogos*. Seleção, introdução e tradução direta do grego por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2012.

REIS, Roberto. O fantástico do poder e o poder do fantástico. *Ideologies and Literature*, n. 134, p. 3-33, 1980. Disponível em: http://ideologiesandliterature.org/docs/journals/journals_v1_n13_02.pdf. Acesso em: 25 jan. 2014.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Trad. Julián Fucks. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

RUBRO, Rafael. *Augusta Faro: 30 anos de Literatura I, II, III e IV*. 2012. Disponível em: <<http://www.ubebr.com.br/post/homenagens/augusta-faro-30-anos-de-literatura-i-ii-iii-e-iv-por-rafael-rubro>>. Acesso em: 16 mar. 2014.

TODOROV, Tzevtan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

TOLEDO, Roberto Pompeu de. Histórias de mulheres e de Goiás. *Revista Veja*, Seção "Ensaio", 26 mai. 1999, p.170.

WILSHIRE, Donna. Os usos do mito, da imagem e do corpo da mulher na re-imaginação do conhecimento. In: BORDO, Susan R; JAGGAR, Alison M. (org.) *Gênero, corpo, conhecimento*. Trad. Britta Lemos de Freitas. Coleção Gênero, n.1. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1997.

XAVIER, Elódia. O corpo erotizado. In: XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.

**“MY EVIL, AND MY LUSTY LITTLE HEART”:
TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DE “THE
TYGER”, DE WILLIAM BLAKE, EM “THE TALE OF
THE BODY THIEF”, DE ANNE RICE**

**“MY EVIL, AND MY LUSTY LITTLE HEART”:
INTERSEMIOTIC TRANSLATION OF “THE
TYGER”, BY WILLIAM BLAKE, IN “THE TALE OF
THE BODY THIEF”, BY ANNE RICE**

**“MY EVIL, AND MY LUSTY LITTLE HEART”:
TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA DE “THE
TYGER” DE WILLIAM BLAKE EN “THE TALE OF
THE BODY THIEF” DE ANNE RICE**

Andrio J. R. dos Santos¹

¹ Doutorando em Letras – Estudos Literários (UFSM). Título da pesquisa: O Jardim Selvagem: Tradução intersemiótica da obra de William Blake em “The Tale Of The Body Thief” e “Memnoch, The Devil”, de Anne Rice.
E-mail: andriosantoscontato@hotmail.com.

RESUMO: O presente trabalho visa a analisar criticamente a operação de tradução intersemiótica do poema *The Tyger*, de William Blake, no romance *The Tale Of The Body Thief*, de Anne Rice. Para tal, empregam-se concepções teóricas propostas por autores como Diniz (1998), Clüver (2006) e Plaza (2008), que compreendem tradução intersemiótica essencialmente como um diálogo de significados intermídia em um processo de produção de sentido sempre em expansão.

ABSTRACT: The present paper intends to analyze in a critic matter the operation of intersemiotic translation of the poem *The Tyger*, by William Blake, in the novel *The Tale Of The Body Thief*, by Anne Rice. To this end, this work approaches theoretical conceptions presented by authors such as Diniz (1998), Clüver (2006) and Plaza (2008), who comprehends intersemiotic translation essentially as an intermedia dialogue of an ever expending process of meaning production.

RESUMEN: El presente artículo tiene por objetivo analizar criticamente la operación de la traducción intersemiótica del poema *The Tyger* de William Blake en la novela *The Tale Of The Body Thief*, de Anne Rice. Para ello, se aplican concepciones teóricas propuestas por autores como Diniz (1998), Clüver (2006) y Plaza (2008), que comprenden traducción intersemiótica esencialmente como un diálogo de significados intermedio en un proceso de producción de sentido siempre en expansión.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução intersemiótica; Anne Rice; William Blake.

KEYWORDS: Intersemiotic translation; Anne Rice; William Blake.

PALABRAS CLAVE: Traducción intersemiótica; Anne Rice; William Blake.

INTRODUÇÃO

Anne Rice é uma autora americana nascida em New Orleans. O início de sua carreira foi marcado pela publicação de *Interview with the Vampire* (1976), adaptado para o cinema em 1994, primeiro volume da

saga pela qual Rice é mais conhecida, *The Vampire Chronicles*. Segundo Jennifer Smith (1996), a ficção de Anne Rice mescla características advindas de gêneros que tratam do sobrenatural na literatura, como o horror, o gótico e o fantástico. Segundo a autora, tais gêneros ascenderam durante o século XIX. Os escritores românticos rejeitavam a ideia de que tudo poderia ser explicado pela lógica científica em voga, mantendo um ideal no inexplicável, no místico e no mítico: “Romantic literature emphasizes strong ties to nature as both wild and true, an acceptance of the supernatural as a real force in life, an appreciation for passion over logic, and a rejection of conventional rules or rituals”² (SMITH, 1996, p. 11). Smith vai além de traçar considerações sobre os três gêneros supracitados, afirmando que Anne Rice é uma escritora romântica do século XX.

A ficção de horror romântica pode ser inicialmente relacionada a histórias que exploram temas e mitos como fantasmas, demônios, magia negra, vampiros e lobisomens. Tais características podem ser apreendidas na obra de autores como Edgar Allan Poe. Segundo Smith (1996), *The Fall of the House of Usher*, de Poe, pode ser vista com uma obra característica do gênero. A autora também menciona que ficções como as de Poe ou de H. P. Lovecraft intentariam lembrar o leitor da presença do mal no mundo, assim como alavancar sua sensibilidade emocional.

Segundo Garyn G. Roberts (1996), a ficção gótica do século XIX pode ser caracterizada a partir de dois pontos específicos. Um deles refere-se à ambientação das histórias, relacionada a velhos castelos, casas em ruínas, lugares sombrios ou em decadência. Como exemplo, é possível citar o romance *The Mysteries of Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe. A história, ambientada em um frígido castelo, traça as desventuras de Emily Aubert em relação à morte do pai, a terrores sobrenaturais e às maquinações de um salteador italiano (PRAZ, 1996). O gênero gótico também seria definido pela caracterização de personagens. Como Mario Praz (1996) menciona, os protagonistas dessas histórias são geralmente apresentados como indivíduos em decadência majestosa, em beleza decaída, concepção advinda

² “a literatura romântica enfatiza fortes laços com a natureza tanto selvagens quanto verdadeiros, uma aceitação do sobrenatural como uma força real na vida, uma apreciação da paixão sobre a lógica e uma rejeição de regras ou rituais convencionais” (SMITH, 1996, p. 11 – tradução nossa).

principalmente de reinterpretações do Satã do poema *Paradise Lost* (1667), de John Milton. Roberts menciona que gênero gótico surgido no período Romântico

often explores the tormented condition of a creature suspended between the extremes of faith and skepticism, beatitude and horror, being and nothingness, love and hate – and anguished by an indefinable guilt for some crime it cannot remember having committed³ (1996, p. 72).

De acordo com Smith (1996), a questão da fantasia na obra de Rice relaciona-se com a construção de mundo de seus romances, além de suas composições mitológicas e características insólitas. Kathryn McGinley (1996) menciona que o fator fantástico na obra de Rice se apresenta como uma espécie de pano de fundo em que os gêneros do horror e do gótico se assentam. Smith (1996) defende que a fantasia funda-se conforme a construção lógica de cada autor, que não necessita conformar-se com as leis conhecidas da física ou da natureza, mas precisa afirmar-se a partir de uma lógica interna. Além disso, Rice construiria mitologias elaboradas relativas aos seus vampiros, a partir de uma lógica interna das características supernaturais que permeiam tais construções. Por sua vez, os vampiros de Rice, sendo criaturas sobrenaturais insólitas, apresentam-se como um contraste para a problematização de temas como moralidade, inocência, fragilidade e questões metafísicas sobre vida e morte ou bem e mal. Por fim, Smith afirma que, para Rice, um dos pontos principais de sua ficção é a intensidade no tratamento dos temas abordados e que a partir dessa intensidade

Rice has taken the classic tales of vampires, mummies, and witches and changed them into modern myths, fairy tales, and nightmares in the language of the twentieth century, more fantastic and frightening because the supernatural stories she tells are about us, our own dreams and fears and feelings. Anne Rice's debt to the Romantics and the genres inspired by them is great, but she has

³ “frequentemente explora a condição atormentada de uma criatura suspensa entre os extremos da fé e do ceticismo, da graça e do horror, do ser e do nada, do amor e do ódio – e angustiada por uma indefinível culpa por algum crime que não se lembre de ter cometido” (ROBERTS, 1996, p.72 – tradução nossa).

repaid that debt by expanding the ideas and forms and deepening their themes⁴ (1996, p. 17-18).

No romance *The Tale Of The Body Thief* (1991), Anne Rice aborda o poema *The Tyger*, de William Blake, como uma forma de discutir o tema do mal, assim como a questão da malignidade que o vampiro protagonista, Lestat, reconhece em si mesmo. Desse modo, pretendo desenvolver um estudo investigativo acerca das significações intercambiáveis entre as obras de Rice e Blake. Para dar conta desse problema, pretendo trabalhar a partir das concepções teóricas que norteiam a questão da tradução intersemiótica. Intento seguir pela via proposta por autores como Diniz (1998), Clüver (2006) e Plaza (2008), que compreendem tradução intersemiótica essencialmente como um diálogo de significados intermídia e sempre em expansão. Tal concepção permite investigar e discutir a maneira como Rice reinterpreta, traduz e recria as significações da obra iluminada blakeana em sua produção romanesca.

1. CONCEPÇÕES ACERCA DE TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Campo abrangente, a tradução intersemiótica encontra origens no trabalho de Roman Jakobson, um dos primeiros autores a discutir problemas que norteiam os tipos de tradução. Segundo o teórico, haveria três modalidades de tradução. A primeira delas, a interlingual, se refere a uma tradução entre diferentes línguas. A segunda, denominada de intralingual, abarca a tradução de textos dentro de mesma língua de origem. A terceira modalidade seria a intersemiótica, compreendida por Jakobson (2007) como uma transferência de sentido, uma transmutação de signos, que opera de um sistema verbal para outro sistema não verbal, ou seja, de outra natureza.

⁴ "Rice tomou os contos clássicos de vampiros, múmias e bruxas e os transformou em mitos modernos, contos de fadas e pesadelos na linguagem do século XX, mais fantásticos e assustadores porque as histórias sobrenaturais que ela conta são sobre nós, sobre nossos próprios sonhos, medos e sentimentos. A dívida de Anne Rice com os românticos e com os gêneros inspirados por eles é grande, mas ela pagou essa dívida expandindo as ideias e formas e aprofundando seus temas" (SMITH, 1996, p. 17-18 – tradução nossa).

A semiótica de Charles Sanders Peirce foi fonte prolífica para os estudos de Jakobson. Lúcia Santaella esclarece que “a fenomenologia peirceana fornece as bases para uma semiótica antirracionalista, antiverbalista e radicalmente original, visto que nos permite pensar também como signos, ou melhor, como quase-signos, fenômenos rebeldes, imprecisos” (2002, p. 11). Ao conceber sua semiótica, Peirce objetivava uma espécie de ciência geral de todas as linguagens, passível de aplicação analítica, como uma ferramenta de investigação científica dos signos e dos processos de geração de sentido.

Todavia, Jakobson tratou de recortes específicos da semiótica peirceana, questões essencialmente instrumentais. Nesse sentido, torna-se necessário observar que a linguagem é composta e integrada por processos comunicacionais complexos, os quais compreendem várias modalidades de geração de sentido. Partindo de Jakobson, Umberto Eco (2007) expandiu a ideia de tradução intersemiótica. Para o autor, as transformações de geração de sentido entre duas modalidades não se restringem a relações entre o verbal e o não verbal. Eco compreende que a tradução intersemiótica deve abranger múltiplas instâncias do verbal e do não verbal, relacionadas entre si.

A partir de concepções de Jakobson, Julio Plaza (2008) discute questões em torno da tradução intersemiótica e compreende este processo como uma transposição de sentidos, que se realiza em nível criativo, que dialoga e influencia mesmo na significação do original. Parte das ideias de Plaza advém do pensamento de Walter Benjamin, que compreende o passado como um projeto construtivo. Para Plaza, o passado é um ícone ativo que age sobre a operação de tradução, atualizando o objeto traduzido ao mesmo tempo em que este objeto traduzido mantém significações relativas a seu passado composicional. Em uma terceira instância, o objeto tradutor torna-se um símbolo, que significa de forma geral e abrangente, em múltiplas direções. Plaza também é influenciado pelo trabalho de Peirce e sua concepção triádica do processo signico demonstra essa aproximação. Para Peirce (1975), um signo só se traduz através de outro signo. Na concepção de Plaza, o signo opera a partir de um devir, uma possibilidade de significar em um processo de semiose, de geração de sentido, infinito. Em seu estudo, Plaza concentra seus esforços analíticos no objeto dinâmico da semiótica peirceana. Segundo Santaella (2005), o objeto dinâmico é aquilo que o signo substitui no processo de geração de sentido. Vale

ressaltar que esse objeto não é o signo em si, mas uma espécie de representação, uma imagem capaz de significar no pensamento de um intérprete. Plaza trabalha a partir desse recorte, pois objetiva discutir uma concepção de “signo estético”. Dessa forma, o autor compreende a tradução intersemiótica como um procedimento contínuo de interação, realizado a partir de uma operação similar ao processo de criação ou recriação artística.

Os autores Aguiar e Queiroz (2010) mencionam que a tradução intersemiótica, por ser um campo em expansão, ainda carece de definições metodológicas, sendo por essa razão que concentram seus esforços na definição da instância metodológica do processo. Os autores retomam Plaza e Peirce e, assim, consideram tradução intersemiótica como uma operação multiestruturada, isto é, um processo de geração de sentido que se realiza a partir da conjunção de diversas instâncias ou fenômenos, como o da transculturação.

Como uma definição inicial desse processo de transferência e geração de sentido, considero concepções de Diniz (1998), assim como de Plaza (2008), que compreendem cada operação semiótica como um processo fundamentado em seu próprio sistema. Nessa perspectiva, os problemas envolvidos no processo de tradução intersemiótica se relacionam com uma investigação crítica do processo pelo qual um objeto tradutor ressignifica um objeto traduzido. Desse modo, tradução intersemiótica diz respeito a um diálogo entre signos. De acordo com Plaza:

Tradução como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e reprodução como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas e eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade (PLAZA, 2008, p. 14).

O autor concebe o processo de tradução intersemiótica não apenas como uma investigação crítica, mas também como uma prática criativa. Essa concepção advém, em parte, da influência exercida pelo poeta e tradutor Haroldo de Campos, influência reconhecida pelo próprio Plaza em seu texto. Para Campos (2006), toda

tradução se realiza como uma recriação poética, um processo que se funda na leitura crítica.

Calcado nas considerações supracitadas, é possível considerar tradução intersemiótica como um processo múltiplo, compreendido em variadas instâncias. Primeiramente, esse tipo de operação semiótica se realiza como uma transferência ou diálogo de significados entre diferentes sistemas simbólicos. Todavia, o processo de tradução intersemiótica se estende além da relação entre dois sistemas sígnicos, compreendendo também um diálogo ativo de significações, operação de atualização mútua tanto do objeto tradutor quanto do traduzido, atuante entre diferentes mídias e/ou contextos. A principal característica do processo seria sua constante expansão, tal como ressaltada por Claus Clüver. Para o autor, tal processo compreende “a existência de um equivalente de essência, a evocação de uma realidade não representada diretamente pela denotação das palavras, ou pelas marcas visuais” (2006, p. 108).

2. TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA EM *THE TALE OF THE BODY THIEF* E *THE TYGER*

The Tale Of The Body Thief (1991) é o quarto volume da saga *The Vampire Chronicles*. O romance é protagonizado pelo personagem Lestat de Lioncourt. Kathryn McGinley (1996) menciona que Lestat é um herói byroniano que descreve a si mesmo com vaidade: “[h]e is an eighteenth-century French lord, the son of a marquis, made into a vampire because of his passion for life and his steadfast defiance. He is another noble outlaw, the aristocratic rebel, the one who craves power and independence”⁵ (MCGINLEY, 1996, p. 82). Ainda assim, Lestat também se mostra dramático e possuidor de uma enorme necessidade de pertencimento e conexão, características expressas, segundo Ray B. Browne (1996) e Gary Hoppenstand (1996), através do enredo: a

⁵ “Ele é um senhor francês do século XVIII, filho de um marquês, transformado em vampiro por causa de sua paixão pela vida e por seu constante desafio. Ele é outro nobre fora-da-lei, o rebelde aristocrático, aquele que anseia por poder e independência” (MCGINLEY, 1996, p. 82 – tradução nossa).

personagem é frequentemente abandonada por aqueles por quem se apaixona.

Um dos temas explorados em *The Tale Of The Body Thief* (1991) é a questão da humanidade perdida de Lestat. No romance, o personagem recebe a possibilidade de ter sua mortalidade reestabelecida. O vampiro é abordado por Reglan James, um homem que possui o poder de se projetar de forma astral. James oferece a Lestat uma troca de corpos. O vampiro ficaria com o corpo de James, um jovem de 24 anos de idade, enquanto James ficaria com seu corpo de vampiro por 24 horas.

A questão da troca de corpos tem relação direta com a maior angústia de Lestat: ele é constantemente atormentado pela noção de que foi condenado a ser mal, quando teria desejado ser bom. Percebendo-se incapaz de ser bom, ele decide dedicar-se a ser bom sendo mal. Em *The Vampire Lestat* (1987), Gabrielle questiona seu filho, criador e amante: “[y]ou hold to your old belief in goodness with a tenacity that is virtually unshakable. Yet you are so good at being what you are! You hunt your victims like a dark angel”⁶ (RICE, 1987, p. 253). Lestat responde que “I was a good marksman when I was a young man, [...], a good actor on the stage. And now I am a good vampire. So much for our understanding of the word good”⁷ (RICE, 1987, p. 253). No segundo volume da série, Lestat foi transformado contra a sua vontade pelo vampiro Magnus. É justamente por isso que ele não pode negar o pedido de James de trocar de corpos. Se o fizesse, teria escolhido o mal e renegado a única possibilidade de ser bom e de alcançar a redenção.

No primeiro capítulo de *Body Thief*, Lestat conta que teve um sonho com seu amigo David Talbot, um estudioso de 74 anos de uma ordem ocultista chamada Talamasca. No sonho, David é jovem e está em uma floresta caçando um tigre. O protagonista percebe o animal muito próximo e tenta alertar David sobre o perigo iminente. Mais tarde, Lestat vê a pele do tigre na sala de estar do amigo, que afirma ter

⁶ “você se apega à sua antiga crença na bondade com uma tenacidade que é praticamente inabalável. No entanto, você é tão bom em ser o que você é! Você caça suas vítimas como um anjo negro” (RICE, 1987, p. 253 – tradução nossa).

⁷ “Eu era um bom atirador quando eu era um jovem, [...], um bom ator no palco. E agora eu sou um bom vampiro. É demais para a nossa compreensão da palavra bom” (RICE, 1987, p. 253 – tradução nossa).

realmente caçado o tigre em sua juventude: “This is young David Talbot of years and years ago, when his heart didn’t beat so fast within his chest. Yet he is in danger. *Tyger, tyger burning bright*. Is that his voice, whispering those words or is it mine?”⁸ (RICE, 1993, p. 6).

Lestat associa o tigre a si mesmo ao mencionar que sua última vítima era um assassino: “I meant to put an end to the killer. He was a man-eating tiger, my brother”⁹ (RICE, 1993, p. 61). Nessa acepção, o poema *The Tyger*, do livro iluminado *Songs of Innocence and of Experience* (1789), serve como um emblema para a natureza de Lestat. Para Foster Damon (2005), o poema de Blake representa a ira divina em contraste com o Cordeiro, que representaria o amor ou a redenção divina. Segundo Harold Bloom (2003), os 24 versos que compõe o poema levantam questões acerca de um trabalho criativo. Tavares (2012) menciona que as questões levantadas pelo eu lírico são semelhantes às realizadas por Jó a Deus, no *Livre de Jó*. Para Tavares,

ambos os textos exemplificam de forma poderosa a incapacidade da compreensão humana em relação à divindade, quem quer que ela seja, onde quer que esteja. São perguntas retóricas que ecoam a partir da primeira estrofe, aludindo ao ansioso processo mental que tenta explicar a existência do cosmos a partir da hipótese de um criador (2012, p. 179).

O poema de Blake questiona a criação de algo bondoso, como o Cordeiro, em contraste com a criação de algo temível, como o tigre: “[d]id he who made the Lamb make thee?”¹⁰ (BLAKE, 1795, v. 22). Contudo, Bloom (2003) destaca que o tigre não representa o mal ou a versão maligna do Cordeiro. Compreender os poemas simplesmente a partir de um maniqueísmo dualista religioso seria reducionista em relação à metáfora proposta por Blake: o assombro da criação divina, pois o mesmo Deus que criara o Cordeiro teria criado o tigre. Em certas instâncias, como comenta Tavares (2012), o tigre e o Cordeiro podem ser lidos respectivamente como emblemas simbólicos para as

⁸ “Este é o jovem David Talbot, de anos e anos atrás, quando seu coração não batia tão rapidamente dentro de seu peito. Mas ele está em perigo. Tigre, tigre, queimando brilhante. Essa é a sua voz, sussurrando essas palavras, ou é minha?” (RICE, 1993, p. 6 – tradução nossa).

⁹ “Intencionava dar um fim ao assassino. Ele era um tigre comedor-de-gente, meu irmão” (RICE, 1993, p. 61 – tradução nossa).

¹⁰ “Aquele que fez o Cordeiro fez a ti?” (BLAKE, 1795, v. 22 – tradução nossa).

concepções blakenas de experiência e inocência. Outro problema em relação ao *Tyger* é sua natureza compósita. A lâmina do poema de Blake apresenta, além do texto, ilustrações de um tigre. Porém, conforme Pagliaro (2003) menciona, o animal representado na lâmina mal se compara à fera apresentada no poema. A instância visual intensifica a dualidade da significação do poema, assim como seu caráter sublime e principalmente insólito.

É nessa acepção que se estabelece a relação de Lestat com o poema *The Tyger*. Na primeira estrofe do poema de Blake, o eu lírico questiona que tipo de força criativa teria forjado tal temível criatura:

Tyger Tyger. burning bright,
In the forests of the night:
What immortal hand or eye,
Could frame thy fearful symmetry?¹¹
(BLAKE, 1789, v. 1-4).

Lestat frequentemente levanta essa questão a respeito de si mesmo, sobre como poderia existir um Deus bondoso que tivesse criado algo tão pernicioso (aos seus olhos) como os vampiros. A resposta do eu lírico do poema vem também na forma de um questionamento: “[d]id he smile his work to see?”¹² (BLAKE, 1789, v. 21). Ou seja, a grande questão acerca da própria existência de Lestat, que frequentemente o atormenta, é qual porção de sua existência foi concebida ou concedida por Deus e se essa possível divindade agradar-se-ia em alguma instância com sua criação vampírica, com a criação dessa criatura de natureza maligna.

Reitero que Lestat acredita ter tido sua inocência roubada pelo vampiro Magnus, ao ser sequestrado e transformado contra a sua vontade. Por isso ele aceita o trato com James, não só pela possibilidade de escolher o bem ao invés do mal que reconhece na sua natureza vampírica, como também na vã tentativa de roubar sua inocência de volta, da mesma forma que um dia ela foi tirada dele à força. Como Smith menciona,

¹¹“Tigre Tigre ardendo aceso / nas florestas da noite: / Qual imortal mão ou olho / Poderia moldar tal simetria terrível?” (BLAKE, 1789, v. 1-4 – tradução nossa).

¹² “Ele sorriu ao seu trabalho ver?” (BLAKE, 1789, v. 21 – tradução nossa).

For Lestat clearly believes in free will, that we choose our destinies on earth and are not simply pawns in the hands of fate. Over and over again, Lestat chooses his own path and boasts that he does so, yet in the back of his mind is always the knowledge that the greatest adventure of his life was begun by force and not by choice. Having given up his immortality knowing unconsciously that James would never give back his body, Lestat now gets a chance to consciously choose¹³ (1996, p. 97).

Porém, ao viver como mortal, Lestat começa a se dar conta de sua verdadeira natureza, a qual o arrasta em direção a imagem predatória do tigre, ao invés da redentora do cordeiro. “[H]e must regain his body or lose his identity. This also reflects his character growth because he has attained enough self-knowledge not only to recognize the evil within himself, but also to embrace it as part of himself” (SMITH, 1996, p. 93). Assim, ele decide recuperar seu corpo, empreitada bem sucedida devido à ajuda de seu amigo David Talbot.

Lestat compreende o que ele é e, de certa forma, escolhe o mal. Não como maldade em si, mas como inversão moral: “‘That’s the only way the literal Devil can do good’, I said. ‘To play himself in a tableau to expose evil’”¹⁴ (RICE, 1993, p. 191). O mal passa ser uma nova forma de ética para criaturas que estão apartadas da humanidade, embora a tangenciem, como os vampiros riceanos. Esse tipo de inversão moral relaciona-se diretamente com as concepções acerca de heróis românticos malditos e sombrios, advindas do gênero gótico e do horror. Praz (1996) menciona que este era um tema comum, principalmente relacionado ao satanismo romântico. Trata-se da ideia de uma figura errante, um anjo caído humanizado que seduz pelo ímpeto revolucionário e subversivo, que fascina pela noção de um grave delito ou pecado. Em nível metafísico e filosófico, é possível mencionar o comentário de Dyson e Lovelock: “Heaven is made by God, and is filled

¹³ “Pois Lestat claramente acredita no livre arbítrio, que escolhemos nossos destinos na terra e não somos simplesmente peões nas mãos do destino. Repetidamente, Lestat escolhe seu próprio caminho e se vangloria de fazê-lo, ainda assim, no fundo de sua mente está sempre o conhecimento de que a maior aventura de sua vida foi iniciada pela força e não pela escolha. Tendo abandonado sua imortalidade sabendo inconscientemente que James nunca devolveria seu corpo, Lestat agora tem a chance de escolher conscientemente” (SMITH, 1996, p. 97 – tradução nossa).

¹⁴ “‘É a única maneira de o diabo literal poder fazer o bem’, eu disse. ‘Jogar-se num quadro para expor o mal’” (RICE, 1993, p. 191 – tradução nossa).

by Him; Hell is the experience of whatever consciousness is in exile from God”¹⁵ (DYSON; LOVELOCK, 1973, p. 228). Nesse sentido, o ideal satânico romântico, em muito revolucionário, compreenderia a busca pela existência exilada dos paradigmas estabelecidos. Lestat escolhe o mal, pois seria a única forma pela qual ele poderia alcançar seu inferno interior, seu autorreconhecimento, de que o poema de Blake é emblema.

Nessa perspectiva, *The Tyger* pode ser lido como um chamado ao reconhecimento do que há de temível, perigoso e destruidor em um indivíduo; algo que precisa ser assimilado para que possa haver um verdadeiro autoconhecimento. Da mesma forma que há necessidade de se reconhecer o tigre em cada ser humano, também existe a necessidade de que se reconheça o cordeiro. Ao tornar-se humano, Lestat tenta reconhecer o cordeiro em si, que representa sua crença na existência da bondade. Porém, o tigre é sua natureza e, por isso, muito mais forte e sedutora para ele. Ao final do romance, no epílogo, ele precisa reconhecer o tigre para completar a si mesmo. Essa concepção pode ser compreendida a partir do comentário de Pagliaro sobre o poema de Blake:

in understanding this special unity of the Creator’s devising, the speaker “accepts” the creation which is both deadly and loving, and he also recognizes that he himself includes the Tyger no less than the Lamb. The speaker has passed from “deadly terror” to a new knowledge of the system of things of which he is a part. This implies, equally, his passage to a new knowledge of himself¹⁶ (2003, p. 26).

A partir de suas ações e criações, do instinto do tigre, Lestat reencontra o êxtase e reconcilia sua inocência perdida com a experiência da sede de sangue e da necessidade individual, seu desejo (BUTLER, 1974). Trata-se da sabedoria do deleite e da aceitação do

¹⁵ “O paraíso é feito por Deus, e está pleno Dele; inferno é a experiência do que quer que a consciência seja no exílio de Deus” (DYSON; LOVELOCK, 1973, p. 228).

¹⁶ “Na compreensão desta unidade especial da concepção do Criador, o orador ‘aceita’ a criação que é ao mesmo tempo mortal e amorosa, e ele também reconhece que ele mesmo inclui o Tigre tanto quanto o Cordeiro. O falante passou de ‘terror mortal’ a um novo conhecimento do sistema de coisas de que faz parte. Isso implica, igualmente, sua passagem para um novo conhecimento de si mesmo” (PAGLIARO, 2003, p. 26 – tradução nossa).

desejo, ideal exposto também pelo provérbio infernal no livro iluminado *The Marriage of Heaven and Hell*, no qual o eu lírico afirma que “The tygers of wrath are wiser than the horses of in-/struction”¹⁷ (BLAKE, 1792-94, lâmina 9, v. 8-9). Em uma representação dessa autodescoberta, Lestat se dá conta de que é um ser de desejo desmedido e autocentrado. Por isso, ele decide transformar David Talbot em vampiro à força, exatamente como o vampiro Magnus fizera com ele no passado. Por fim, Lestat reconhece seu lugar e seu papel: “All along I've told you I was evil. I've told you I'm the very devil. The devil in your Faust, the devil of your visions, the tiger in my dream!”¹⁸ (RICE, 1993, p. 360).

Após a transformação, Talbot deixa Lestat para puni-lo com a culpa, como o próprio personagem admite ao final do mesmo capítulo. Diferentemente de Lestat, ao ser transformado à força, Talbot foi poupado da escolha moral. Mas Lestat tomou essa decisão, antes lhe negada, e escolheu o mal por sua própria vontade. Ao final do romance, o personagem afirma: “I wanted to say something so terribly much! And would that it were full of poetry, and deep meaning, and would ransom my greed and my evil, and my lusty little heart”¹⁹ (RICE, 1993, p. 376). Mas nada pode ser dito, nada pode justificar sua escolha pelo mal e pela subversão, a não ser seu desejo autocentrado e sua natureza predatória. Como Lestat afirma: “[t]he tale is told”²⁰ (RICE, 1993, p. 376). Por fim, Smith menciona que a busca de Lestat é “an internal quest to heal the missing parts of their unconscious selves”²¹ (1996, p. 97) e que ele acaba por aceitar “those parts even though they aren't the ideal selves they were hoping for”²² (1996, p. 98).

¹⁷ “Os tigres da ira são mais sábios do que os cavalos da instrução” (BLAKE, 1792-94, lâmina 9, v. 8-9 – tradução nossa).

¹⁸ “Desde o início eu lhe avisei que sou mal. Eu lhe disse que sou o próprio diabo. O diabo em seu Fausto, o diabo das suas visões, o tigre do meu sonho!” (RICE, 1993, p. 360 – tradução nossa).

¹⁹ “Eu queria tão terrivelmente dizer algo! E isso estaria cheio de poesia e de um significado profundo, e resgataria minha ganância e meu mal, e meu pequeno coração insaciável” (RICE, 1993, 376 – tradução nossa).

²⁰ “o conto está contado” (RICE, 1993, p. 376 – tradução nossa).

²¹ “uma empreitada interna para curar as partes perdidas de seu eu inconsciente” (SMITH, 1996, p. 97 – tradução nossa).

²² “essas partes mesmo que não sejam o eu ideal que estavam esperando” (SMITH, 1996, p. 98 – tradução nossa).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O caráter intersemiótico entre a obra de Anne Rice e William Blake se desenvolve de forma múltipla. O fator compósito da obra de Blake, uma arte híbrida que agrega ilustração e poesia na mesma lâmina, formada a partir da mesma técnica de impressão, problematiza e adensa a questão da tradução. Inúmeros críticos, como Jean H. Hagstrum (1964), W. J. T. Michell (1985), Stephen C. Behrendt (1992), Saree Makdisi (2002), Alcides Cardoso dos Santos (2009) e Enéias Tavares (2012), dedicam-se a investigar problemas envolvendo a produção de sentido na obra de Blake, principalmente através da aproximação da questão da hibridéz da obra. Dessa forma, a própria significação da obra de Blake operaria de forma conflitante, em atrito com o objeto tradutor, no caso, a obra de Anne Rice.

Em *The Tale of the Body Thief*, Rice emprega o poema *The Tyger* como uma espécie de emblema para a natureza e possibilidade de autorreconhecimento de Lestat. Os versos de Blake são uma potencial chave interpretativa para que se possa realizar não só uma leitura crítica sobre a obra de Rice, como também operam em nível ficcional, uma vez que o protagonista conhece o poema e menciona a obra em diversas passagens. Lestat reconhece o tigre e a carga simbólica que esse elemento carrega; então, associa essa mesma carga simbólica a suas próprias angústias e convicções. Nessa acepção, o poema de Blake é semioticamente traduzido por Rice em duas instâncias. Na primeira delas, *The Tyger* opera como uma metáfora para a natureza do próprio vampiro Lestat, um predador terrível e belo, sublime em sua própria imagem. Na segunda instância, *The Tyger* relaciona-se com o romance de forma remissiva, diretamente ativa em relação à construção do enredo da obra.

Lestat questiona sua natureza, assim com a do mal e a de Deus, tenta abandonar seu próprio “eu”, apenas para descobrir-se uma criatura de desejo autocentrado. Seria possível traçar um paralelo com a força retórica do poema de Blake. No entanto, o que mais me interessa aqui é discutir a tradução intersemiótica dos temas apresentados por Blake em seu poema, realizados por Rice em seu romance. Desse modo, o Lestat que se apresenta ao final da obra se

relaciona diretamente com os versos finais do poema de Blake: “What immortal hand or eye/ Dare frame thy fearful symmetry”²³ (BLAKE, 1789, v. 23-24). Como supracitado, o personagem menciona que gostaria de justificar “my greed and my evil, and my lusty little heart”²⁴ (RICE, 1993, p. 376), coisa que é incapaz de fazer, pois Lestat não pode justificar sua natureza. De forma muito semelhante, não se pode justificar a natureza, a “fearful symmetry” do tigre de Blake, ele é o que é, belo e predatório, furioso e indiferente; resta apenas a força retórica que questiona quem ou que teria ousado (marcado pela troca do “could” [poderia] para “dare” [ousa], da primeira para a última estrofe) forjar tal criatura sublime, que vaga nas insólitas florestas da noite.

²³ “Qual imortal mão ou olho / Ousa moldar tal simetria terrível?” (BLAKE, 1789, v. 23-24 – tradução nossa).

²⁴ “minha ganância e meu mal, e meu pequeno coração insaciável” (RICE, 1993, p. 376 – tradução nossa).

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Daniella; QUEIROZ, João. Tradução intersemiótica: ação do signo e estruturalismo hierárquico. In: *Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)*, v. 4, n. 1, 2010, p. 1-14.

BEHRENDT, S. C. *Reading William Blake*. London: Macmillan Press Ltd, 1992.

BLAKE, William. The Tyger. In: *Songs of Innocence and of Experience*. Cópia L, 1795. Disponível em: <<http://www.blakearchive.org>>. Acesso em: 21/09/2015.

BLAKE, William. *The Marriage of Heaven and Hell*, Cópia H, 1790-92. Disponível em: <<http://www.blakearchive.org>>. Acesso em: 21/09/2015.

BLOOM, Harold. Critical Analysis of "The Tyger". In: BLOOM, Harold (Org.). *Bloom's Major Poets: William Blake*. New York: Infobase Publishing, 2003, p. 17-20.

BROWNE, Ray B; HOPPENSTAND, Gary. Vampires, Witches, Mummies, and Other Charismatic Personalities: Exploring the Anne Rice Phenomenon. In: BROWNE, Ray B; HOPPENSTAND, Gary (Org.). *The Gothic World of Anne Rice*. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press, 1996, p. 1-13.

BUTLER, Judith P. *Subjects of desire: Hegelian Reflections in Twentieth-Century France*. New York: Columbia University Press, 1987.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CLÜVER, Claus. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

DAMON, S. Foster. *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*. Hanover: Dartmouth College Press, 2013.

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

HAGSTRUM, Jean H. *William Blake, Poet and Painter: An Introduction to the Illuminated Verse*. Chicago: Chicago University Press, 1964.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2007.

MAKDISI, Saree. *William Blake and the Impossible History of the 1790s*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

MCGINLEY, Kathryn. Development of the Byronic Vampire: Byron, Stoker, Rice. In: BROWNE, Ray B; HOPPENSTAND, Gary (Org.). In: *The Gothic World of Anne Rice*. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press, 1996, p. 71-90.

MITCHELL, W. J. T. *Blake's Composite Art*. Princeton: Princeton University Press, 1985.

PAGLIARO, Harold. On the Changing View of "The Tyger". In: BLOOM, Harold (Org.). *Bloom's Major Poets: William Blake*. New York: Infobase Publishing, 2003, p. 22-26.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e Filosofia*. São Paulo: Cultrix, 1972.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

POE, Edgar Allan. *The Fall of the House of Usher*. New York City: Start Classics, 2013.

PRAZ, Mario. *A Carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1996.

RADCLIFFE, Ann. *The Mysteries of Udolpho (1794)*. Milford, PA: Wildside Press, 2005.

RICE, Anne. *The vampire Lestat*. New York City: Ballantine Books, 1987.

RICE, Anne. *Memnoch, the Devil*. New York City: Ballantine Books, 1997.

RICE, Anne. *The tale of the body thief*. New York City: Ballantine Books, 1993.

ROBERTS, Garyn G. Gothicism, Vampirism, and Seduction: Anne Rice's "The Master of Rampling Gate". In: BROWNE, Ray B; HOPPENSTAND, Gary

(Org.). *The Gothic World of Anne Rice*. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press, 1996, p. 54-70.

SANTAELLA, Lucia. *O que é semiótica?*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

SANTOS, Alcides Cardoso dos. *Visões de William Blake: – Imagens e palavras em Jerusalém a Emissão do Gigante Albion*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

SMITH, Jennifer. *Anne Rice: A Critical Companion*. Westport, CT: Greenwood Press, 1996.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Tradução Intersemiótica: do texto para a tela. In: *Cadernos de Tradução*, v. 1, n. 3 (1998), p. 313-338. Disponível em:

<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5390/4934>>.

Acesso em: 10/02/2015.

TAVARES, Enéias Farias. *As Portas da Percepção: Texto e Imagem nos Livros Iluminados de William Blake*. Tese de Doutorado. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, 2012.

WOOD, Martin J. New life for old tradition: Anne Rice and Vampire Literature. In: *The Blood is the Life: Vampires in Literature*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1999.

FREUD E A ESTÉTICA DA ESTRANHEZA

FREUD AND THE AESTHETICS OF STRANGENESS

FREUD Y LA ESTÉTICA DE LA EXTRAÑEZA

Fernanda Pereira Medina¹

¹ A autora é psiquiatra e historiadora da arte, mestre em Artes Visuais e doutoranda em História da Arte na Universidade de Rennes 2, França. O presente artigo é um fragmento da pesquisa de doutorado intitulada *L'art conceptuel, la psychanalyse et les paradoxes de l'image. Un dialogue à partir de l'oeuvre de Joseph Kosuth*. Esta pesquisa foi parcialmente financiada pelo programa da CAPES de bolsas de doutorado pleno no exterior.

Contato: fernandape.medina@gmail.com.

RESUMO: O artigo examina a contribuição de Freud no campo particular da estética e o diálogo entre a obra freudiana e a arte contemporânea. *O Estranho (Das Unheimliche)*, texto de 1919 em que o psicanalista investiga o conto "O Homem de Areia" e a novela *O Elixir do Diabo*, do escritor E.T.A Hoffmann, serve de fio condutor para a análise que se segue, assim como para toda a estética de inspiração psicanalítica.

ABSTRACT: The article examines Freud's contribution to aesthetics and the dialogue between his work and contemporary art. *The Uncanny (Das Unheimliche)*, published in 1919, text in which the psychoanalyst analyzes the short story "The Sandman" and the novel *The Devil's Elixir*, by the writer E.T.A Hoffmann, is the main thread for this analysis, as well as for all aesthetic inspired by psychoanalysis.

RESUMEN: El artículo analiza la contribución de Freud en el campo particular de la estética y del diálogo entre su obra y el arte contemporáneo. Lo siniestro (De Unheimliche), texto de 1919, en el que el psicoanalista investiga el cuento "El hombre de arena" y la novela "Los elixires del diablo" del escritor E.T.A Hoffmann, sirve como un hilo conductor para este análisis, así como toda la estética de inspiración psicoanalítica.

PALAVRAS-CHAVE: estética freudiana; arte contemporânea; O Estranho; E.T.A Hoffmann.

KEYWORDS: freudian aesthetics; contemporary art; The Uncanny; E.T.A Hoffmann.

PALABRAS CLAVE: la estética de Freud; el arte contemporáneo; lo siniestro; E.T.A Hoffmann.

Ainda que a relação da psicanálise com a arte tenha sido amplamente discutida por psicanalistas, artistas e críticos, não se pode dizer que o assunto esteja esgotado. O problema da estética, por exemplo, permanece polêmico. Teria a psicanálise legitimidade para interrogar a estética? É possível pensarmos uma estética de inspiração psicanalítica? Do mesmo modo, as possíveis intersecções da obra freudiana com a arte contemporânea são vistas com desconfiança, quando não são negligenciadas. Boa parte dos autores que avançam

nesse terreno de pesquisa rejeita a ideia de um diálogo entre Freud e a arte contemporânea. É exatamente essa a discussão proposta no presente artigo: primeiramente, um olhar sobre a estética a partir de uma perspectiva freudiana e, num segundo momento, uma análise crítica da relação entre a teoria do psicanalista e a criação artística contemporânea.

Antes de mais nada, a pergunta que deve ser feita é: existe uma estética freudiana? A questão se justifica pois Freud mesmo põe em dúvida o alcance de suas intervenções nesse terreno particular. Ele declara em diversas ocasiões que os interesses da psicanálise pela arte são limitados e que ele nunca pretendeu elaborar uma teoria psicanalítica da arte. Além disso, há uma questão metodológica que não deve ser menosprezada. A aplicação da teoria psicanalítica a um domínio diferente da clínica é sempre arriscada. O valor epistêmico dessas iniciativas, agrupadas sob a etiqueta de psicanálise aplicada, é frequentemente questionado. Não sem razão. A noção de aplicação supõe que um corpo teórico mais ou menos formalizado possa ser aplicado sem modificações a um domínio de interpretação diferente daquele sobre o qual ele foi construído. Se do ponto de vista da epistemologia esta ideia é mal recebida, ela não é menos controversa aos olhos do psicanalista. A rigor, a psicanálise só se aplica como tratamento a um sujeito que fala e que escuta sua própria fala. Por isso, pode-se sempre desconfiar de trabalhos do gênero psicobiográfico em que o artista ou o personagem são postos no divã a sua revelia. Esse tipo de análise raramente escapa de uma interpretação reducionista. Freud reconhecia tal risco da psicanálise aplicada. Ele procurou atravessar com prudência a barreira que separa a clínica da cultura. Segundo ele, tudo o que a psicanálise pode oferecer são esclarecimentos quanto à criação artística, assim como a qualquer produção humana; sem, contudo, fixar-se em eventuais tendências patológicas dos escritores ou dos artistas.

Entretanto, não se pode negar que o alcance do método analítico supera os limites da clínica. A interpretação da cultura através de uma perspectiva psicanalítica é um campo sempre rico de possibilidades. Freud nutria essa perspectiva com entusiasmo e satisfação. Não são raras as referências feitas à arte. Mesmo antes dos textos inaugurais da psicanálise, Freud se valia do discurso artístico para sustentar seus argumentos. E entre as diferentes formas de expressão, a tragédia e a literatura tiveram lugar privilegiado no pensamento freudiano e uma importância indiscutível para o desenvolvimento da

teoria psicanalítica. As cenas de Édipo e de Hamlet se transformaram, sob a pluma de Freud, no paradigma do destino da humanidade. *Édipo Rei* simboliza, na leitura freudiana, o desvelamento do enigma do inconsciente, enquanto *Hamlet* envia o leitor à ideia de uma culpabilidade universal. Tragédia e literatura participam assim da edificação do mito freudiano que confere à civilização suas bases edípicas. Já *Os Irmãos Karamazov*, de Fédor Dostoïevski, representa, segundo Freud, a pulsão parricida nua, sem a dissimulação de Édipo ou a dúvida de Hamlet. Assim, o drama edípico não é a ilustração de uma teoria, mas o substrato onde o incesto e sua interdição se fazem visíveis. Como disse Jean-François Lyotard, a obra de Sófocles e a de Shakespeare dão à clínica da neurose sua justificativa universal. Assim, se é possível dizer que a psicanálise se aplica à arte, pode-se afirmar que a arte se aplica igualmente à psicanálise.

Voltemos à pergunta inicial: a teoria freudiana contribui ou não para o campo da estética? A este respeito, não se pode negar uma certa contradição em Freud. Ao mesmo tempo em que se dedica com entusiasmo ao assunto, ele confessa sua incompetência no que se refere aos problemas da estética. Na verdade, ele exclui esse ramo da filosofia da esfera de investigação da psicanálise. Pelo menos é o que ele declara. Freud reitera em várias ocasiões que a avaliação estética das obras de arte e do trabalho técnico do artista são atribuições dos estetas. Do mesmo modo, a explicação do dom do artista e dos mistérios da criação seriam inacessíveis à psicanálise.

Nas primeiras linhas do artigo de 1919, *O Estranho*, Freud declara:

Só raramente um psicanalista se sente impelido a pesquisar o tema da estética, mesmo quando por estética se entende não simplesmente a teoria da beleza, mas a teoria das qualidades do sentir. O analista opera em outras camadas da vida mental e pouco tem a ver com os impulsos emocionais dominados, os quais, inibidos em seus objetivos e dependentes de uma hoste de fatores simultâneos, fornecem habitualmente o material para o estudo da estética. (FREUD, 1919, p. 3)

Porém, é nesse mesmo artigo que o psicanalista aborda explicitamente o problema da estética:

Mas acontece ocasionalmente que ele tem de interessar-se por algum ramo particular daquele assunto; e esse ramo geralmente revela-se um campo bastante remoto,

negligenciado na literatura especializada da estética. O tema do “estranho” é um ramo desse tipo. Relaciona-se indubitavelmente com o que é assustador — com o que provoca medo e horror... Nada em absoluto encontra-se a respeito deste assunto em extensos tratados de estética, que em geral preferem preocupar-se com o que é belo, atraente e sublime — isto é, com sentimentos de natureza positiva — e com as circunstâncias e os objetivos que os trazem à tona, mais do que com os sentimentos opostos, de repulsa e aflição. (FREUD, 1919, p. 3)

O *Estranho* traz uma contribuição indispensável à teoria estética de inspiração psicanalítica. Nesse texto, Freud discute um gênero específico de representação capaz de despertar no leitor um sentimento particular de angústia definido em alemão pela palavra *Unheimliche*. As traduções não fazem justiça à riqueza semântica do termo germânico. Em português, traduz-se por *estranho*. Em espanhol, por *sinistro*. Em francês, por *inquiétante étrangeté*. Em inglês, por *uncanny*. Por isso, uma breve análise de suas nuances significativas é bem-vinda, pois a questão específica de tal artigo é determinada por um significante germanófono. Em toda a primeira parte do texto, Freud se preocupa com a etimologia e com a definição das diferentes aplicações da palavra. *Unheimlich* é o contrário de *heimlich*, que significa “familiar”. O leitor é assim tentado a concluir precipitadamente que uma coisa é assustadora porque é desconhecida. Entretanto, a investigação das origens e da evolução do termo mostra que *heimlich* pertence a dois grupos distintos, mas não contraditórios de representações: o do familiar, confortável; e o do secreto, dissimulado. O que o estudo minucioso de Freud indica é que é estranho (*unheimlich*) “tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz” (FREUD, 1919, p. 8). Esse sentimento particular de estranheza define, então, uma variedade do terror ligada à presença dissimulada de um próximo distante, desde muito tempo conhecido.

Freud interroga tal efeito suscitado pela literatura através da análise de duas obras do escritor alemão E.T.A. Hoffmann, um mestre da narrativa fantástica: *O Homem de Areia* e *O Elixir do Diabo*. O primeiro é um conto que traz a história da boneca Olímpia e do estudante Nataniel que, apesar de sua felicidade aparente, não consegue apagar as lembranças da morte apavorante e misteriosa de seu pai. Olímpia se assemelha em todos os aspectos a um ser humano, o que provoca a incerteza desconfortável em relação à sua natureza. Trata-se

de uma pessoa ou de um autômato? Este recurso literário, muito utilizado por Hoffman, explica de certa forma a estranheza transmitida pelo texto. Na análise freudiana, o tema do duplo ganha forma através da boneca “viva” e da repetição sistemática de personagens. Ele representa, originalmente, uma aparente segurança contra o desaparecimento do ego, um desmentido enérgico da morte. O fenômeno brota do solo amistoso do amor próprio ilimitado, do narcisismo que domina a mente infantil. Entretanto, desenvolve-se progressivamente no âmbito psíquico uma instância reguladora e crítica de auto-observação que se opõe obstinadamente ao ego. O duplo inverterá assim seu aspecto. De garantia de vida, ele se transforma em um estranho anunciador da morte.

Provavelmente, a alma “imortal” foi o primeiro “duplo” do corpo. Essa invenção do duplicar como defesa contra a extinção tem sua contraparte na linguagem dos sonhos, que gosta de representar a castração pela duplicação ou multiplicação de um símbolo genital. O mesmo desejo levou os antigos egípcios a desenvolverem a arte de fazer imagens do morto em materiais duradouros. Tais idéias, no entanto, brotaram do solo do amor-próprio ilimitado, do narcisismo primário que domina a mente da criança e do homem primitivo. Entretanto, quando essa etapa está superada, o “duplo” inverte seu aspecto. Depois de haver sido uma garantia da imortalidade, transforma-se em estranho anunciador da morte. (FREUD, 1919, p. 16)

Esse tema é explorado de forma ainda mais pronunciada na novela *O Elixir do Diabo*, na qual uma série de alegorias criadas por Hoffmann trazem repetidamente a motivação do duplo. Temos personagens que se assemelham ou que se identificam uns aos outros, confundindo seu próprio *self*; uma narrativa que salta de um personagem para o outro, que compartilha suas experiências numa espécie de telepatia; a repetição das mesmas situações, crimes e nomes, através das diversas gerações que se sucedem. Tais recursos acentuam o efeito de estranheza despertado pelo texto, ainda que não se possa determinar exatamente como isto ocorre. Mas essa aparência superficial do fenômeno do duplo seria insuficiente como justificativa de tal efeito se o problema não fosse analisado em outros termos, isto é, sob o ponto de vista do funcionamento psíquico. Freud fala aqui, pela primeira vez, em compulsão à repetição, força primitiva submetida à pulsão de morte. Essa compulsão, poderosa o bastante

para prevalecer sobre o princípio do prazer, traz à superfície um aspecto demoníaco do inconsciente há muito “esquecido” e que é percebido como estranho pela consciência. Em 1920, Freud publica *Além do princípio do prazer*, em que essas questões são retomadas de forma mais profunda, tendo como resultado a elaboração do conceito de pulsão de morte.

Freud rejeita, entretanto, a motivação do duplo como justificativa única do efeito de estranheza provocado pela literatura. Segundo ele, o tema principal do conto “O Homem de Areia” é outro, algo que lhe dá o nome e que reaparece em todos os momentos críticos da narrativa. O “homem de areia” surge nas lembranças do jovem Nataniel como uma figura aterrorizante que joga um punhado de areia nos olhos das crianças que se recusam a dormir, de modo que eles saltam sangrando das órbitas. Essa anedota fantástica permanece associada, na fantasia do estudante, à morte dramática de seu pai amado. O escritor cria uma atmosfera de incerteza através da boneca Olímpia e da analogia entre os personagens Homem de Areia, advogado Copélio e pai de Nataniel. A relação é repetida através dos personagens professor Spalanzani e oculista Coppola. Cria-se assim uma série de pais para representar a ambivalência afetiva da criança em relação às figuras parentais, isto é, ambivalência entre o amor pelo pai bom e protetor e o ódio pelo pai ameaçador e castrador. O efeito de estranheza suscitado pelo conto deriva, assim, da angústia infantil reprimida de castração. O estudo dos sonhos, das fantasias e dos mitos ensina que a angústia em relação aos próprios olhos (o medo de ficar cego, por exemplo) é muitas vezes um substituto do temor da castração. O autocegamento de Édipo foi, na verdade, uma forma simbólica de castração, o único castigo adequado pelo seu crime de incesto.

Importante dizer que *O Estranho* não é simplesmente uma reflexão sobre estética. Ele anuncia a grande revisão teórica dos anos 1920 que desemboca em uma nova teoria das pulsões. Freud passa a reconsiderar, nessa época, os limites do princípio do prazer, tido até então como tendência dominante do psiquismo. Ele reconhece aqui a existência de um tipo de prazer, mais primitivo que o primeiro, submetido à compulsão de repetição. Sob esse ponto de vista, pode-se dizer que o estranho faz ver a dimensão pulsional da experiência da arte. A estética que nasce de tal revolução teórica representa, então, uma perspectiva da criação despida da ilusão do belo, da harmonia e do bom.

Assim, podemos dizer que a estética freudiana não é uma doutrina do belo na arte, nem um tipo de julgamento de gosto. Freud se interessava menos pelo aspecto formal das obras de arte que pelo enigma que elas escondem. Essa tendência a negligenciar a técnica e a forma em favor do conteúdo é o ponto fraco que os detratores da estética psicanalítica não cessam de denunciar. As contribuições freudianas nesse terreno apontam para outra direção: Freud se preocupou em tornar inteligíveis os meios pelos quais o artista obtém os efeitos afetivos despertados pela sua criação.

O ponto de partida da análise freudiana é o afeto ou a emoção provocada pela obra de arte. Segundo o psicanalista, a arte promove de uma forma ou de outra um ganho de prazer, mesmo que a expressão artística envolvida seja de outra ordem, como a dor ou a repulsa. Em *Além do princípio do prazer*, analisando a compulsão à repetição, Freud descreve certos mecanismos psíquicos capazes de transformar situações originalmente dolorosas em fonte de prazer. Nesse mesmo texto, ele sugere que tais situações poderiam ser objeto de interesse de uma estética de orientação econômica.

Entenda-se por “econômica” a hipótese que vem completar a metapsicologia de Freud, composta ainda pelas hipóteses dinâmica e tópica do funcionamento psíquico. A topologia freudiana propõe a diferenciação do aparelho psíquico em três instâncias: inconsciente, pré-consciente e consciente na primeira tópica; e id, ego e superego na segunda. O ponto de vista dinâmico considera que os fenômenos psíquicos são resultado de um conflito de forças de origem pulsional. Finalmente, o aspecto econômico leva em conta o investimento de energia libidinal, sua mobilidade e variação de intensidade. A partir dessa perspectiva, podemos afirmar que o prazer estético em Freud deve ser visto sob um ângulo metapsicológico; quer dizer, sob o ângulo da economia libidinal. Freud não leva em conta o prazer do belo, como as estéticas tradicionais de inspiração filosófica, mas a modulação das pulsões no sentido de uma transformação do desprazer em prazer. Desprazer que vem do eterno retorno do mesmo, o recalçado, que deveria permanecer oculto, mas que insiste em traçar seu caminho em direção à consciência. É esse o argumento introduzido em 1919, através de *O Estranho*, e desenvolvido em 1920, em *Além do princípio do prazer*. Mas, já em 1905, com *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, Freud indicava as bases da estética de orientação econômica, ainda que a obra não avance nesse terreno. No texto em questão, são descritas as sofisticadas técnicas através das quais o

aparelho psíquico deforma e mobiliza as pulsões de origem agressiva e sexual, que são originalmente fonte de desprazer, a fim de obter prazer como resultado final. Abre-se à criação artística uma dimensão afetiva que põe em relevo uma ambivalência pulsional, um conflito entre os impulsos de vida e de morte, entre o que é de Éros e o que é de Tânatos.

Para Freud, a obra de arte coloca em cena esse conflito de forças. Ela dissimula e desvela, ao mesmo tempo, os desejos inconscientes. Sua matéria prima é pulsional e sua estrutura edipiana. O artista não esconde seus fantasmas. Ao contrário, ele os comunica. Mas os fantasmas não mostram sua verdadeira face. O inconsciente só se deixa ver através de vestígios. Por isso, se o artista pode comunicar seu desejo através da obra de arte, é porque ele é capaz de transformar seus afetos. O trabalho de arte é, então, o produto de uma deformação, assim como os sonhos, as lembranças encobridoras ou os sintomas, deformação sem a qual o prazer estético não seria possível. A beleza serve a essa deformação. Ela seduz. Desperta um prazer preliminar e superficial, como um efeito narcótico, amansando a censura. Mas o prazer preliminar não explica a fruição artística. O verdadeiro prazer, segundo Freud, explica-se por uma anulação temporária do recalque, culminando com uma descarga energética. Tal é a essência da catarsis.

Freud toma emprestado de Aristóteles a noção de catarsis. Ela entra originalmente no contexto da cura analítica. O método catártico, definido em *Estudos sobre a histeria*, de 1895, é o processo pelo qual o paciente consegue aliviar seus sintomas revivendo o elemento traumático. O método psicanalítico propriamente dito passa pela catarsis antes de chegar à sua regra de ouro, a associação livre. Do contexto clínico, volta-se à estética. A arte teria também a função de promover uma fruição através de uma transformação de emoções que são por si só dolorosas. Mas, para que a catarsis aconteça, é preciso que uma identificação se estabeleça entre espectador e artista. Só se obtém prazer com a arte se o espectador for também capaz de gozar de seus fantasmas, em toda segurança, pela via aberta pela obra de arte. Pois ele é também habitado pelo desejo incestuoso, pelo terror da castração e pela falta que constitui todo sujeito. A obra fala ao espectador porque ela fala ao seu enigma. A fruição artística supõe então a identificação do espectador ao fantasma do artista, o que nos permite supor a natureza narcísica da experiência estética.

Por narcisismo, entende-se a modalidade de investimento libidinal sobre o eu, que atravessa o desenvolvimento sexual normal de todo indivíduo. O eu é o reservatório primário de investimento amoroso. Se o mundo se torna atraente e prazeroso é porque uma identificação se opera entre o eu e o outro. Toda experiência humana é permeada pelo narcisismo, sua relação à alteridade, suas identificações, a constituição de seus ideais e, é claro, sua relação à arte.

A questão da relação entre a experiência estética e o narcisismo servirá de ponto de partida para nossa discussão a respeito do diálogo de Freud com a arte contemporânea. Ela nos permite interrogar a aura do artista na contemporaneidade, assim como a recepção da obra de arte pelo espectador. Mas a possibilidade desse diálogo é rejeitada por vários autores. É o caso, por exemplo, do historiador de arte Gombrich. Segundo ele, em matéria de apreciação da arte, Freud estaria preso às tradições do século XIX, quando o conteúdo ou a narrativa contavam mais que a forma. Toda obra de arte estaria submetida, para Freud, aos critérios da representação mimética. Esse ponto de vista teria impedido o psicanalista de apreciar a arte que lhe foi contemporânea, isto é, uma arte da *apresentação*, refratária à interpretação. O argumento não é falso. Freud mesmo confessava uma intolerância em relação às expressões da arte moderna, contemporâneas do nascimento da psicanálise. Suas referências como amador da arte e como pesquisador pertencem de fato ao domínio da representação clássica. Entretanto, essa aparente contradição resulta de uma leitura superficial da obra freudiana. Antes de mais nada, não se pode falar em realidade psíquica como se fala em realidade material e objetiva. Tal diferença importa quando se trata do conceito de representação. A representação, em Freud, não é a reapresentação sensível de um referente. A noção freudiana de representante da representação leva em conta a distância entre realidade material e realidade psíquica. Ela define uma função essencial dos processos psíquicos através da qual a pulsão se faz representar no inconsciente antes de ter acesso à consciência. A estética freudiana não diz respeito, então, à representação sensível da arte. Esta é objeto da consciência. O efeito afetivo diz respeito à mobilização das forças pulsionais que são, por definição, inconscientes. Por isso, ainda que a obra de arte se apresente em uma dimensão sensorial, temporal e espacial, a experiência estética pertence à dimensão psíquica. Além disso, Freud não presta homenagem à beleza. Ao contrário. Ele denuncia a fragilidade do prazer preliminar proporcionado pelo belo. Ele denuncia a ilusão

narcísica perpetuada pela arte mimética. Ilusão que traduz a crença da humanidade na perpetuação da vida. A psicanálise desmascara a ineficácia dessa pretensão, pois a morte é o único e verdadeiro destino. Freud prepara, assim, o terreno para as discussões contemporâneas que denunciam igualmente o engodo alienante da beleza.

Ao falar do narcisismo na arte, Freud desmistifica a figura do artista ao mesmo tempo em que revela seu caráter infantil. Segundo ele, o artista se recusa, como todo neurótico, a renunciar às satisfações pulsionais. Entretanto, sua vocação para a sublimação o diferencia do doente. O artista encontra um caminho de conciliação entre os dois princípios que regem o funcionamento psíquico: o princípio de prazer e o de realidade. Mas a sublimação é apenas um dos destinos possíveis das pulsões, assim como o recalque. Ela não é nada além de uma satisfação substitutiva da pulsão. Do mesmo modo, a criação artística não é o produto de um dom miraculoso do criador. Freud pretendia desmascarar as ilusões que se escondem nessa concepção teológica, quase religiosa, da criação. Ilusões às quais o homem se prende por medo da morte. A ideia de que o artista é uma espécie de herói contribui para a falsa analogia entre a criação artística e a criação divina. Mas a arte não é divina, segundo o ponto de vista freudiano. E o artista nunca é o Pai de sua criação. Ele é superado por ela, preso em seu próprio jogo, gerado pela obra. É a obra que cria o artista.

Não se pode negar que o argumento de Freud a propósito do gênio se insere no pensamento moderno que questiona a aura do artista. Marcel Duchamp inaugura essa reflexão no contexto das vanguardas artísticas. De certa forma, ele também coloca em dúvida a concepção teológica da criação. O *ready-made* não questiona apenas a posição do objeto de arte, mas também a do artista. Ele elimina a competência técnica do artista. Ele apaga seus privilégios em relação ao homem comum. Ele aproxima a atividade artística da vida cotidiana. Não foi por acaso que Duchamp decidiu se eclipsar como criador ao apresentar *A Fonte* sob o pseudônimo de um R. Mutt qualquer. Estava em questão o apagamento da aura do artista. A escolha e o arranjo de objetos cotidianos se traduzem na indicação de Freud segundo a qual o artista não cria; ele recompõe. A imaginação criativa não é capaz de inventar. Ela se contenta em reorganizar elementos já existentes.

O debate iniciado no início do século XX continua na atitude performática da arte dos anos 1960. Aqui, é possível pensar no

minimalismo e na arte conceitual. E vale retomar a leitura de Jean-François Lyotard a esse respeito. Segundo o filósofo, a cultura contemporânea é obcecada pela performance. Celebra-se a pura performatividade do *Fiat Lux* que faz do artista um criador no lugar de Deus (LYOTARD, 2012). Um criador pelo pensamento ou pela palavra. Uma ideologia teológica se perpetua nesses movimentos. O que nos leva de volta a Freud, para quem tal concepção quase religiosa da criação vale como uma tentativa de denegação da morte. É possível identificar aqui a recusa infantil do artista, como em qualquer sujeito, a renunciar ao narcisismo que sobrevive de certa maneira como defesa do eu.

Ainda na perspectiva do narcisismo, como pensar a questão da experiência estética no contexto da arte contemporânea? Desde Duchamp, a indiferença estética está no centro das discussões em torno da criação artística. A suposta indiferença não estaria de acordo com o fracasso das identificações narcísicas? É possível identificar nas produções contemporâneas qualquer coisa como uma sedução ou um efeito catártico? Como pode o espectador obter prazer com um tipo de arte onde ele não se reconhece? A meu ver, este é um ponto sensível quando se trata da recepção da arte. O não reconhecimento de sua própria figura perturba de maneira incontestável a relação do público com a obra contemporânea. A criação contemporânea põe em cheque todo paradigma da arte, como a representação, a mimese, a harmonia e, é claro, o belo como categoria de julgamento. O espectador agora é convidado a deixar sua atitude passiva de contemplação para participar ativamente da obra. Ele é encorajado a renunciar à sedução plástica da obra, às ilusões perpetuadas pelas identificações narcísicas. Em outras palavras, às ilusões de conservação da vida. As produções contemporâneas jogam com o frágil equilíbrio entre as forças de vida e de morte. Conseqüentemente, as estéticas tradicionais não podem responder a esse novo tipo de experiência, que é da ordem do mal-estar e da estranheza. Mas a estética freudiana sim. É por isso que podemos pensar em uma estética da estranheza (*Unheimliche*) como a melhor tradução da experiência despertada pela arte na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

FREUD, Sigmund. *O Estranho*. (1919) Edição Standard Brasileiras das Obras Completas de Sigmund Freud, v. 17. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. (1920) Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

KOFMAN, Sarah. *L'Enfance de l'art*. Une interprétation de l'esthétique freudienne. Paris: Payot, 1970.

LYOTARD, Jean-François. Par-delà la représentation. In: EHRENZWEIG, Anton. *L'ordre caché de l'art*. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique. Paris: Gallimard, 1974, p. 9-24.

LYOTARD, Jean-François. Le fait pictural aujourd'hui. (1993). In: LYOTARD, Jean-François. *Textes dispersés I: esthétique et théorie de l'art*. Bruxelles: Leuven University Press, 2012.

A PERSONAGEM VELHA DA HISTÓRIA DE
CORDA BAMBA: O INSÓLITO PRESENTE
NAS NARRATIVAS LITERÁRIA E FÍLMICA

VELHA DA HISTÓRIA CHARACTER OF
CORDA BAMBA BOOK: THE
UNUSUAL PRESENTS IN THE LITERARY AND
FILMIC NARRATIVES

EL PERSONAJE VELHA DA HISTÓRIA DE
CORDA BAMBA: LO INSÓLITO PRESENTE
EN LAS NARRATIVAS LITERARIA Y FÍLMICA

Adriana Falcato Almeida Araldo¹

¹ Mestre em Letras-USP. Membro do Grupo de Estudos Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens da Universidade de São Paulo (PLCCJ).

RESUMO: Este artigo pretende revelar possíveis diálogos entre as narrativas: *Corda Bamba* da escritora Lygia Bojunga e *Corda bamba: história de uma menina equilibrista*, filme do diretor Eduardo Goldenstein, destacando os fatores simbólicos, ideológicos e insólitos da personagem Velha da História e a maneira como esses elementos apresentam-se nesses dois suportes. Os estudos encontram-se fundamentados nas pesquisas de Bakhtin sobre o dialogismo; as ideias acerca da adaptação cinematográfica estão ancoradas em Robert Stam e o conceito de insólito busca suporte nos trabalhos de Flávio Garcia.

ABSTRACT: This article intends to show a possible dialogue between the narratives: *Corda Bamba*, by the writer Lygia Bojunga, and *Corda Bamba: história de uma menina equilibrista*, a movie directed by Eduardo Goldenstein, emphasizing the symbolic, ideological and unusual features of the character Velha da História and how these elements appear in the two supports. The studies are based on Bakhtin's research about the dialogism; the ideas about cinematographic adaptation are based on Robert Stam and the unusual concept is inspired by Flavio Garcia's work.

RESUMEN: Este artículo objetiva revelar posibles diálogos entre las narrativas *Corda Bamba* de la escritora Lygia Bojunga y *Corda bamba: história de uma menina equilibrista*, película del director Eduardo Goldenstein, en los que se ponen en relieve elementos simbólicos, ideológicos e insólitos del personaje Velha da História y la manera como esos aspectos se presentan en los dos soportes. Los estudios se fundamentan en investigaciones de Bajtin sobre el dialogismo; las ideas sobre adaptación cinematográfica se apoyan en Robert Stam y sobre el concepto de insólito se busca soporte en los trabajos de Flávio Garcia.

PALAVRAS-CHAVE: Intertextualidade; Dialogismo; Transposição; Insólito; Literatura juvenil.

KEYWORDS: Intertextuality; Dialogism; Transposition; Unusual; Young adult literature.

PALABRAS CLAVE: Intertextualidad; Dialogismo; Transposición; Insólito; Literatura juvenil.

Ainda menino, o diretor de cinema Eduardo Goldenstein fez a leitura do livro *Corda Bamba* de Lygia Bojunga. Em entrevista concedida à segunda edição da *Revista LiterArtes*, da Universidade de São Paulo, veio a contar que, na época, ficara bastante sensibilizado com a imagem de uma menina caminhando sobre uma corda amarrada no alto de um edifício. Imagem que permanecera guardada por um longo tempo, adormecida na memória, sendo resgatada, anos depois, oportunidade na qual, identificou-a como altamente cinematográfica.

Goldenstein, na mesma entrevista, explica que “na verdade, um filme pode surgir de várias maneiras: de uma música, de uma cena num ônibus, de uma manchete de jornal, como fazia Fellini. O filme *Corda Bamba* nasceu de uma imagem” (ARALDO, 2013, p.9). Imagem a partir da qual conseguiu recuperar toda a história e que o impulsionou à realização do filme: *Corda bamba: história de uma menina equilibrista*, lançado em 2012, pela Copacabana Filmes.

A transposição de uma narrativa literária para o cinema costuma gerar comparações e discussões sobre a fidelidade ao texto original. Fidelidade que pode ser questionada quando se passa a entender a adaptação no sentido dialógico, proposto por Bakhtin. Para o autor, relações dialógicas são relações (semânticas) entre toda espécie de enunciados na comunicação discursiva. “Dois enunciados quaisquer confrontados em plano de sentido acabam em relação dialógica” (BAKHTIN, 2010, p.323).

Sendo assim, parte-se da ideia de que imagens presentes no imaginário, como a imagem da menina caminhando sobre a corda, ao serem transpostas para as obras, por meio do processo dialógico, renascem, revigoram-se, renovam-se, cada qual a seu modo, assumindo sentidos novos e contornos próprios, de acordo com a época, a intencionalidade de suas narrativas, bem como de outros fatores extralinguísticos.

LITERATURA E CINEMA: DIÁLOGOS

Literatura e cinema configuram-se em campos narrativos diversos e constituem-se por meio de linguagens diferentes, cada qual com suas especificidades e formas próprias de se organizar enquanto narrativa. Dessa forma, as transposições de um suporte para outro acabam por engendrar um novo contexto de criação e por estabelecer um interessante diálogo entre essas artes. Além disso, vale considerar que um processo de leitura implica em histórias de vida, conhecimento de mundo e repertório construído por inúmeras leituras feitas anteriormente pelo leitor/espectador e que cada ato de leitura se processa como uma forma de diálogo. Isso posto, fica mais fácil aceitar a transposição intersemiótica como uma resposta. Resposta como um registro das impressões que o olhar sensível é capaz de captar e como produção de novos sentidos, sentidos que compõem um novo objeto estético. E, então, pode-se compreender o diálogo como troca cultural, intercâmbio rico de imagens e como criação de um novo objeto estético.

Robert Stam, discorrendo sobre a teoria e a prática da adaptação, chama a atenção para o que Bakhtin denomina “construção híbrida”:

A expressão artística sempre mistura as palavras do próprio artista com as palavras de outrem. A adaptação, também, deste ponto de vista, pode ser vista como uma orquestração de discursos, talentos e trajetos, uma construção “híbrida”, mesclando mídia e discursos, um exemplo do que Bazin na década de 1950 já chamava de cinema “misturado” ou “impuro”. A originalidade completa não é possível nem desejável. (STAM, 2006, p. 23)

A partir desses pressupostos, as narrativas *Corda Bamba* de Lygia Bojunga e *Corda Bamba: história de uma menina equilibrista*, do diretor Eduardo Goldenstein, são analisadas, aqui, como réplicas de um diálogo maior, buscando-se evidenciar novos sentidos produzidos a partir do processo dialógico que instauram

A obra como réplica do diálogo, está disposta para a resposta do outro (dos outros), para a sua ativa compreensão discursiva, que pode assumir diferentes

formas: influência educativa sobre os leitores, sobre suas convicções, respostas críticas, influência sobre seguidores e continuadores, ela determina as posições responsivas dos outros nas complexas condições de comunicação discursiva de um dado campo da cultura. A obra é um elo na cadeia de comunicação discursiva; como réplica do diálogo, está vinculada a outras obras-enunciados: com aquelas às quais responde, e com aquelas que lhes respondem. (BAKHTIN, 2010, p. 279)

Neste estudo, o *dialogismo* constitui-se no fio condutor das reflexões acerca das relações existentes entre literatura e cinema, privilegiando-se o termo *diálogo* em detrimento de *influência*, entendendo-se que *diálogo* vem a abarcar melhor o sentido de trocas culturais e ideológicas que são estabelecidas entre narrativas, enquanto o termo *influência* pode vir a sugerir juízo de valor, o que não convém à análise. Amorim, em obra organizada por Beth Brait, estudiosa dos conceitos bakhtinianos, explica que:

A criação estética expressa a diferença e a tensão entre dois olhares, entre dois pontos de vista. Se tomarmos o exemplo do olhar do retratado e o olhar do retratista ou artista. O trabalho deste último consiste em dois movimentos. Primeiro o de tentar captar o olhar do outro, de tentar entender o que o outro olha, como o outro vê. Segundo, de retornar ao seu lugar, que é necessariamente exterior à vivência do retratado, para sintetizar ou totalizar o que vê, de acordo com seus valores, sua perspectiva, sua problemática. (AMORIM, 2006, p. 9)

Para o diretor de *Corda Bamba*, “o olhar do cineasta é um ponto de vista”:

É a forma como ele observa uma história. Cada ângulo, cada posição. O filme é um olhar. Contudo, cada história pede um olhar próprio, uma linguagem que forme uma bonita composição... Na verdade, o olhar do cineasta é a expressão de uma essência através de imagens. (ARALDO, 2013, p. 12)

Uma essência que pode, então, ser entendida como *os sentidos capturados a partir da obra do outro*, ou seja, um olhar que nasceu do olhar para o texto de Bojunga, olhar nunca igual ao olhar alheio, mas

sempre atravessado por intencionalidades e por outras questões extralinguísticas. Olhar instaurador de um novo objeto estético.

Literatura e cinema constituem objetos estéticos diferentes, linguagens diferentes, em diferentes suportes. Enquanto a literatura coloca-se a contar uma história, o cinema põe-se a mostrá-la. “No cinema o pensamento em movimento encontra a imagem em movimento” (STAM, 2006, p. 25). Nesse sentido, Goldenstein, ao dirigir *Corda Bamba* esclarece que:

Não poderia expressar a história da Maria da mesma maneira que a Lygia expressou na literatura. Eu só poderia expressá-la pela linguagem do cinema, embora a essência seja a mesma. Na transposição, é preciso apreender a essência para poder expressá-la de outra forma. (ARALDO, 2013, p. 10)

Ora, “uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança de meio”, disse Stam, comentando sobre o processo de transposição da literatura para o cinema. Ele deixa claro seu pensamento expondo que

A alteração de um meio verbal single-track como romance, para um meio multitrack como o filme, que pode representar não só com palavras (escritas ou faladas), mas também com música, efeitos sonoros, e imagens fotográficas em movimento, explica a improbabilidade e eu diria mesmo a indesejabilidade da adaptação literal². (STAM, 2005, p. 3-4)

Importante ressaltar que o processo de transposição, processo dialógico, envolve sempre a produção de novos sentidos. Se o livro de *Bojunga* apresenta-se mais descritivo no que diz respeito às inquietações e questionamentos da menina Maria, o filme vai mostrando o olhar silencioso e distante da menina, olhar que sugere o desequilíbrio dos sentimentos por ela vivenciados. Para compor esse quadro, menciona o diretor que “foi tudo muito pensado” (ARALDO, 2013, p. 11), desde os enquadramentos, ângulos, cortes, cores, figurino, expressões à trilha sonora. Com relação ao uso da câmera, informa

² “Na adaptation is automatically different and original due to the change of medium. The shift from a single-track verbal medium such as the novel to a multitrack medium like film, with can play not only with words (written or spoken) but also with music, sound effects, and moving photographic images explains the unlikelihood, and I would suggest even the undesirability of literal adaptation” (STAM, 2005, p. 3-4).

Goldenstein, *Corda Bamba* pedia “um olhar contemplativo, uma câmera muito sóbria, um olhar muito próximo da Maria” (ARALDO, 2013, p. 12), ou seja, um olhar capaz de aproximar o espectador do drama experimentado pela menina.

O próprio texto de Lygia Bojunga apresenta muitos recursos da narrativa filmica: cortes, montagens, manipulação de pontos de vista, imagens metonímicas, a presença de personagens que vão se construindo ao longo das cenas, o enquadramento narrativo na exposição sonho/realidade. E é justamente sobre a imagem forte e ambivalente do sonho que recai o olhar de Goldenstein, fato que fez com que viesse a dar ao filme a denominação de *Filme-sonho*, devido à exploração do universo onírico, numa aproximação, como ele mesmo afirma, com *Alice no País das Maravilhas*, história com a qual observa que o livro de Bojunga também dialoga.

O SONHO: PASSAGEM PARA O INSÓLITO

Aos 10 anos, Maria experimenta a dor após presenciar a morte brutal dos pais num espetáculo circense, onde todos, pai, mãe e filha, trabalhavam como equilibristas. Brutal, numa representação do valor capitalista sobre o valor humano, uma vez que fora imposto aos pais que se apresentassem sem as redes de proteção, objetivando maior público. Órfã, Maria necessita deixar o circo e morar com a avó. Sobreviver, a partir de então, significa equilibrar-se. Maria é a menina que vive na corda bamba, tendo de um lado o sonho, de outro, a dura realidade e abaixo de si, o abismo. E é sobre a corda, semelhante a um objeto mágico, que Maria vai aprendendo a lidar com as adversidades da vida, superando medos, traumas, tristezas, encontrando o equilíbrio necessário para seguir adiante.

Tanto no livro, como no filme, os sonhos de Maria apresentam-se como caminhos, passagens para o insólito. Insólito entendido, aqui, no sentido proposto por Flávio Garcia, como eventos que

não são frequentes de acontecer, são raros, pouco costumeiros, inabituais, inusuais, incomuns, anormais, contrariam o uso, os costumes, as regras e as tradições, enfim, surpreendem ou decepcionam o senso comum, às

expectativas quotidianas correspondentes a dada cultura, a dado momento, a a dada e específica experienciação da realidade. (GARCIA, 2007, p. 19)

É no sonho de Quico que Maria desperta, para dar início ao seu passeio na corda bamba, passeio que tem continuidade em seu próprio sonho. Seriam, então, os sonhos de Quico e Maria intercomunicantes? Imagem um tanto insólita. Pouco antes de iniciar esse passeio, Maria amarra uma ponta da corda, ali, em seu quarto e a outra ponta, magicamente, no prédio à frente. Então inicia a sua travessia, o seu desafio, equilibrando-se sobre a corda bamba, para, dessa forma, atravessar a janela do edifício, penetrando um lugar escuro e perturbador: um corredor longo e cheio de portas. À medida que Maria vai percorrendo o corredor escuro, portas vão se abrindo e o leitor/espectador é levado a reconstruir e a conhecer a história da menina, por meio de cenas do tipo *flashback*. Em meio às imagens que podem ser vasculhadas, a Velha da História constitui-se como imagem insólita fundamental na representação do pensamento de Lygia Bojunga.

No capítulo “O presente de aniversário”, Maria caminha pelo corredor dos sonhos, aproxima-se de uma porta, que estava apenas encostada e a empurra com o dedo, podendo avistar uma sala:

Tinha uma mesa compridíssima, tapada de toalha de renda. E um monte de doces e salgadinhos. E refrigerante. E chá. E um bolo alto, todo enfeitado com florzinha de amêndoa, uma beleza! bem no meio da mesa: com as sete velas acesas. Mas só tinha duas pessoas na festa: a Menina e Dona Maria Cecília Mendonça de Melo. (BOJUNGA, 2011, p. 103)

Tal imagem é bem representativa dos contrastes que habitam o universo de Maria. Uma mesa enorme, com muitas guloseimas, cuja fartura apresenta índices de desperdício. Cores e penumbra. Uma narração que faz questão de enfatizar e repetir o nome da avó, uma mulher de tradições, que “esbanja” sobrenomes, enquanto Maria é apenas a Menina.

No filme, ao representar tal cena, Goldenstein vê, também, na imagem da mesa “comprida”, a representação do distanciamento emocional existente entre avó e neta, os extremos opostos, e a imagem da ausência de vínculo familiar. Dessa forma, a cena vem carregada

de novos sentidos que são produzidos a partir do diálogo entre as narrativas e por meio dos recursos do cinema.



FIGURA 1

A câmera localizada em ângulo estratégico, em diagonal, atrás de Maria, faz a mesa “crescer”, simulando o afastamento existente entre a avó e neta, distância que dificulta o diálogo, tornando quase impossível que uma venha a escutar a voz da outra, sendo preciso falar cada vez mais alto para que sejam ouvidas. Trata-se de uma representação hiperbólica da narrativa literária, que também busca explorar os contrastes, os extremos, as posições opostas ocupadas pelo sonho e realidade, pela ostentação e simplicidade, pela tradição e renovação, por meio dessas personagens.

Um pouco mais adiante, no mesmo capítulo, Maria fica intrigada com o presente de aniversário que ganha da avó:

Mas assim tão grande... o papel que embrulhava a caixa estava colado na parte de cima: a menina não alcançava. Dona Maria Cecília achou graça e arrastou uma cadeira pra junto da caixa. A menina subiu na cadeira, foi desgrudando o papel, ele abriu todo de repente, a tampa da caixa caiu pra frente, a Menina pulou pro chão. E ficou olhando pra dentro da caixa sem entender.

Dona Maria Cecília Mendonça de Melo começou a rir do espanto da neta.

Maria rodeou a mesa pra poder ver o presente: de onde estava só dava pra ver a cara da Menina: testa franzida, boca meio aberta.

O presente era uma velha. Mas não era de acrílico nem de borracha, era uma velha de carne e osso. (BOJUNGA, 2011, p. 108)

Na mesa de aniversário, os bonecos de Maria ocupam as cadeiras vazias *brincando* de ser gente. Por outro lado, o seu novo presente, que sai de uma caixa enorme, é uma senhora “real”, um ser humano, que assume o papel de *brinquedo*, de uma boneca velha e contadora de histórias. Um presente incomum. É aqui que o *insólito* ganha força e Maria se espanta com a própria realidade.

O estranhamento causado pela irrupção do elemento insólito, ou seja, pelo surgimento inesperado da imagem, *deslocada, fora do lugar*, da personagem Velha da História, desacomoda o leitor/espectador, levando-o a refletir sobre a realidade. Realidade entendida como construção social, construção realizada por meio de práticas criadoras de linguagens, valores, visões de mundo, sentidos. Sentidos que, na obra, são postos à prova, em especial, na passagem que trata sobre a festa de aniversário de Maria, uma vez que a menina, com base em suas observações sobre a realidade, *rejeita* a imagem de uma velha senhora dentro de uma caixa de presente de aniversário. “-Mas, vó, gente se compra?” (BOJUNGA, 2011, p. 111). Tal passagem, pelo seu caráter surpreendente e pouco usual, intriga; mas pode ser compreendida quando se leva em conta o raciocínio questionador, que lança crítica à sociedade.

A imagem insólita desestabiliza o leitor/espectador para, como expõe David Roas, “interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real” (ROAS, 2014, p. 31). Uma suposta e imaginada segurança diante daquilo que se entende por realidade.

A Velha da História não é apenas a imagem de uma senhora contadora de histórias. Ela é uma representação inabitual e singular que estabelece relações com as vozes silenciadas, aprisionadas, mantidas *em caixas (de presente) ou desencaixadas*, que guardam histórias da vida real e mal contadas, histórias que servem aos interesses de alguns, para serem, assim que chegam ao fim, levadas ao descaso, esquecidas:

- O meu presente morreu.
- Dona Maria Cecília pegou a Menina, quis tapar a cara dela com uma festa:
- Esquece, minha boneca, esquece.
- A comida nunca deu para ela.
- O quê?
- Mas aqui tinha demais: ela morreu.
- Esquece, meu amor.
- Não. Não esqueço, não. (BOJUNGA, 2011, p. 122)

O descaso atinge o ápice com a morte *do presente*. Um fato que para a avó parece ser tão corriqueiro quanto o de um brinquedo que deixa de funcionar por falta de pilha ou bateria, restando a ele ser posto de lado, esquecido. A razão do insólito, aqui, é pontualmente atrair a atenção para o problema da *indiferença social*, decorrente de um sistema desumano e que desumaniza. Um sistema que não oferece oportunidades reais a todos e que marginaliza parte da sociedade, como reflete Bauman:

E encaremos a verdade: mesmo que as novas regras do jogo prometam um aumento na riqueza da nação, também tornam virtualmente inevitável a crescente lacuna entre aqueles que permanecem no jogo e os que são deixados de fora.

Contudo, esse não é o final da história. As pessoas que ficam de fora do jogo também são deixadas sem uma função que possa ser vista como “útil”, muito menos indispensável para o suave e lucrativo funcionamento da economia. Não são necessários como os supostos produtores, são considerados força propulsora da prosperidade econômica (esperamos que a recuperação “guiada pelo consumidor” nos tire dos problemas econômicos), os pobres também são inúteis como consumidores: não serão seduzidos por lisonjas do mercado, não possuem cartões de crédito, não podem contar com cheques nos bancos e as mercadorias que mais precisam trazem pouco ou nenhum lucro para os comerciantes. Não é de admirar que eles estejam sendo reclassificados como “subclasse”: não são uma anormalidade temporária esperando ser retificada e posta outra vez na linha, mas uma classe fora das classes, uma colocada permanentemente fora dos limites do “sistema social”, uma categoria a que o resto de nós

prefere não pertencer e todos estariam mais confortáveis se ela não existisse. (BAUMAN, 2008, p. 99-100).

Assim, em *Corda Bamba*, pode-se vislumbrar uma imagem insólita que emerge da própria realidade insólita. O insólito, então, abre caminhos para se repensar a lógica que organiza a sociedade. Se, as histórias tradicionais trazem bonecos que desejam “virar gente de verdade”, a Velha da História chama a atenção dos leitores/espectadores para o processo inverso que ocorre na sociedade, processo de “coisificação” resultante da força que o dinheiro exerce sobre vidas humanas, um desequilíbrio que cria ramificações negativas: desigualdade social, inversão de valores, corrupção, miséria, servidão, questões capazes de *materializar* ou quase *invisibilizar* vidas humanas.

No filme, a Velha da História surge dentro de uma caixa enorme de madeira, uma caixa que lembra o caixote de um mágico, que tem o poder de fazer aparecer ou desaparecer quem ou aquilo que ali dentro está. Tal imagem cinematográfica confere novos sentidos à narrativa, como se a vida, presa na caixa, pudesse ser submetida aos *truques e passes de mágica* comandados por quem está do lado de fora. A vida como risco, questão de sorte, ilusão de ótica.



FIGURA 2

A caixa é aberta e a câmera foca o olhar assustado da Velha da História, olhar de ansiedade, ágil, que tenta dar conta de apreender a grande quantidade de coisas que seus sentidos desconhecem e passam de imediato a desejar. Um mundo de coisas que não cabe dentro de sua caixa. Ao mesmo tempo, a câmera bem próxima de Maria revela sua inquietude diante da imagem insólita. Uma tomada mais aberta dá conta de mostrar o fundo mais escuro e a luz que incide sobre a Velha da História, dando destaque à sua postura *adestrada* e *subserviente* na mesma linha em que apresenta a indignação de Maria (de costas para a caixa) e a expressão de indiferença da avó. Uma expressão tão fria quanto o tom cor de gelo de seu vestido. A tomada aberta contribui, também, para intensificar a complexidade da cena, a qual envolve vários sentidos contrastantes: luz e sombra, inclusão e exclusão, autoridade e submissão, risco e segurança, ilusão e realidade, vida e morte.

As narrativas ressaltam também o olhar da criança dirigido ao elemento insólito. Em *Corda Bamba*, o olhar infantil alcança detalhes que o olhar adulto, *já viciado*, não consegue ver. O olhar da criança é o olhar de estrangeiro em busca de novidade, olhar atento que quer desvendar o mundo, que vê além, que quer descobrir e descobrir-se. Maria surpreende-se com a Velha da História e não se sente à vontade ao ganhar um ser humano de presente. Maria vê o outro, além de sua condição social, além de uma visão fragmentada, classificadora, atravessada por lentes sociais. Maria vê o *ser humano*. Por isso, sua reação é de espanto. A menina, não acostumada à visão *fracionadora* de mundo, visão que divide a realidade em classes e subclasses, não pode admitir a Velha da História como presente.

Por outro lado, é por meio de uma visão redutora da realidade – num mundo em que o novo já nasce velho e pronto para ser substituído – que sua avó interioriza, sem exercício crítico, os valores de uma sociedade materialista e individualista, que entende que o dinheiro pode obter o que quiser e converter seres humanos em objetos. Uma avó *castradora* que trata a própria neta como boneca: “-Esquece, minha boneca, esquece” (BOJUNGA, 2011, p. 122).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo buscou apresentar possíveis diálogos entre as narrativas *Corda bamba* da escritora Lygia Bojunga e *Corda bamba: história de uma menina equilibrista*, filme do diretor Eduardo Goldenstein, ressaltando novos sentidos que vieram a emergir dessa relação intersemiótica.

Partindo-se da ideia de que toda transposição envolve a produção de novos sentidos, tentou-se, aqui, colocar em destaque, por meio da personagem Velha da História, valores sociais e ideológicos que puderam ser lidos a partir da relação entre as imagens literárias e cinematográficas apresentadas e “bem pensadas”, nas palavras de Eduardo Goldenstein.

Acredita-se que o estudo comparatista possibilita, por meio do diálogo intertextual, colocar em evidência aspectos importantes de obras que poderiam ser desprezados, caso fossem estudadas isoladamente, podendo-se destacar, neste caso, o *caráter insólito* da personagem Velha da História acentuado pela intersemiose. Imagem insólita que levanta questionamentos sobre a construção e a lógica que organizam a realidade, questionamentos que não são novos, mas que ainda não se encontram esgotados em termos de análises.

Tais elementos contribuem para reforçar a relevância da arte na desconstrução de visões de mundo e na reavaliação de conceitos; e fazem com que narrativas voltadas para o público juvenil, trabalhando temas dessa complexidade, ao mesmo tempo em que possibilitam aos jovens o desenvolvimento do prazer estético, assumem, também, grande importância na forma de pensar e apreender a realidade.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. IN: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo, Ed. Contexto, 2006.

ARALDO, Adriana Falcato Almeida. Um diálogo com o diretor do filme *Corda Bamba*, história de uma menina equilibrista. *Literartes*, [S.1], n. 2, p. 7-12, out. 2013. ISSN 2316-9826. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/literartes/issue/view/issue/5143/159> Acesso em: 25 Jun. 2016.

BAUMAN, Zygmunt. *A sociedade individualizada: vidas contadas e histórias vividas*. Rio de Janeiro, Zahar, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. 4ª ed. São Paulo, Martins Fontes, 2003.

BOJUNGA, Lygia. *Corda Bamba*. 24ª ed. Rio de Janeiro, Casa Lygia Bojunga, 2011.

CORDA BAMBA: história de uma menina equilibrista. Direção: Eduardo Goldenstein. Rio de Janeiro, Copacabana Filmes. 2012. DVD.

GARCIA, Flávio. (org.) O “insólito” na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In: GARCIA, Flávio (org). *A banalização do insólito: questões de gênero literário da lusofonia- mecanismos de construção narrativa*. Rio de Janeiro, Publicações Dialogarts, 2007.

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

STAM, Robert. *Literature through film: realism, magic and the art of adaptation*. Malden (USA): Rutgers University Press, 2000.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies, Florianópolis*, n. 51, p. 019-053, abr. 2006. ISSN 2175-8026. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19/9004>. Acesso em: 10 out. 2016.

O UNIVERSO CIRCULAR DE MURILO RUBIÃO:
O MITO DE SÍSIFO REPRESENTADO NOS
CONTOS, "O CONVIDADO" E "AGLAIA"

THE CIRCULAR UNIVERSE OF MURILO
RUBIÃO: THE MYTH OF SISYPHUS
REPRESENTED IN SHORT STORIES, "O
CONVIDADO" AND "AGLAIA"

EL UNIVERSO CIRCULAR DE MURILO RUBIÃO:
EL MITO DE SÍSIFO REPRESENTADO EN LOS
CUENTOS, "O CONVIDADO" Y "AGLAIA"

Aguinaldo Adolfo do Carmo¹

¹ Mestre em Letras na Universidade do Vale do Rio Verde, Unincor.

RESUMO: O objetivo deste artigo é mostrar como o mito é representado nos contos de Murilo Rubião, dando ênfase ao mito de Sísifo e à circularidade. Os contos escolhidos para análise são "O convidado" e "Aglaiá", os quais pertencem à obra *O convidado*, publicada pela primeira vez em 1974. O trabalho consiste em mostrar as incidências do mito através das ações das personagens e da construção das narrativas dos contos. Ademais, abordaremos alguns estudos acerca do mito bem como a sua relação com a literatura. A partir desses estudos, analisaremos os contos a fim de detectar sua possível relação com o mito e a circularidade.

ABSTRACT: This article aiming to show how the myth is represented in the short stories of Murilo Rubião, emphasizing the myth of Sisyphus and circularity. The chosen stories for analysis are "O convidado" and "Aglaiá", that belongs to work *O convidado*, first published in 1974. This work consists of to show the incidences of myth through the actions to the characters and the construction of narratives in the stories. In addition, we will show some studies about the myth and its relation to literature. From this study, we will analyze the stories in order to detect its possible relation to the myth and circularity.

RESUMEN: El objetivo de este trabajo es mostrar cómo el mito está representado en los cuentos de Murilo Rubião, con énfasis en el mito de Sísifo y la circularidad. Los cuentos seleccionados para el análisis son "O convidado" y "Aglaiá" que pertenecen a la obra *O convidado*, publicado por primera vez en 1974. El trabajo apunta el impacto del mito por medio de las acciones de los personajes y de la construcción de narrativas de las historias. Además, discutiremos algunos estudios sobre el mito y su relación con la literatura. A partir de este estudio, se analizan las historias con el fin de detectar su posible relación con el mito y la circularidad.

PALAVRAS-CHAVE: Mito de Sísifo; Murilo Rubião; circularidade.

KEYWORDS: Mith of Sisyphus; Murilo Rubião; Circularity.

PALABRAS CLAVE: Mito de Sísifo; Murilo Rubião; circularidad.

O MITO E A LITERATURA

O mito vem sendo estudado há muito tempo, mas os estudiosos sobre o assunto ainda não obtiveram uma resposta definitiva para a sua definição. Para Everardo Rocha, “o mito faz parte de um conjunto de fenômenos cujo significado é difuso, pouco nítido, múltiplo” (ROCHA, 1996, s/p). Raphael Patai mostra que, por esse motivo, “o problema atraiu a atenção de pessoas com interesses, orientações e preocupações variadíssimas, de modo que elas adotaram, inevitavelmente, enfoques díspares e apareceram com respostas diferentes” (PATAI, 1972, p. 19).

Segundo Mircea Eliade, a dificuldade para definir o mito reside na acessibilidade, pois, por questões históricas, torna-se impossível encontrar uma única definição que possa suprir “todas as funções do mito” (ELIADE, 1972, p. 9). No entanto, a definição que, para o autor, parece ser a menos imperfeita e a mais suscetível é a que afirma que:

o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do "princípio". Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma "criação": ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos, sobretudo, pelo que fizeram no tempo prestigioso dos "primórdios". Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a "sobrenaturalidade") de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do "sobrenatural") no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural (ELIADE, 1972, p. 9).

Nessa definição, percebemos que o mito é considerado uma narrativa sagrada, e, através dos tempos, tornou-se uma instituição entre os homens. E, por ser uma história sagrada, o mito estabeleceu-se como verdadeiro. Eliade mostra, em *Mito e Realidade*, alguns exemplos de como o mito reduziu-se à verdade, como os Entes sobrenaturais se manifestam entre os homens e de que maneira o mito passou a ser “o modelo exemplar de todas as atividades humanas” (ELIADE, 1972, p. 9).

O mito é importante porque desenvolveu a forma de ser atual do homem: “um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar de acordo com determinadas regras” (ELIADE, 1972, p. 13). Através das histórias primordiais que constituíram o mito, “tudo que se relaciona com sua existência e com o seu próprio modo de existir no Cosmo afeta diretamente o homem” (ELIADE, 1972, p. 13).

Os mitos permanecem entre nós por meio da memória coletiva, difundidos através da tradição clássica e/ou arcaica ou pela sua deslocação para um modelo literário. Através da forma literária, o mito tende a permanecer, desenvolver-se e atualizar-se. Dessa maneira, é possível perceber a existência do mito em suas entidades categóricas. Contudo, como afirma Jabouille:

a versão literária de um mito não é o mito – o mito é a estrutura profunda e universal que sustenta a narrativa –, a análise das materializações é importante não só para conhecer os hipotéticos “universais” psicológicos como para compreender, de uma forma integradora, os elementos caracterizantes de cada momento e de cada lugar da história, que se reflete, naturalmente, nas obras literárias contemporâneas (JABOUILLE, 1993, p. 21).

Dessa forma, o mito carrega um valor estético e pode ser visto como elemento primário que serve de modelo para a literatura. A literatura moderna procura captar o

essencial do drama humano através do mitológico, seja ele utilizado como tema, motivo de enriquecimento estético, meio de materialização referencial, elemento criativo e divulgador, como também por sua universalidade, atemporalidade, etc. (CAVALCANTI, 2012, p.110).

Quando um autor recorre ao mito para suas atividades literárias, ele encontra um modelo exemplar para o drama do homem do seu tempo.

Por sua natureza simbólica, os mitos tornaram-se formas de inspiração artística em todas as civilizações, manifestando-se das mais variadas maneiras. Uma das formas de esclarecimento do mito sobrevém de sua relação com a literatura; esta, por sua vez, tende a explicá-lo, pois sua constituição original é vista de forma fragmentada e pouco clara. Dessa maneira, o mito pode ser visto com maior clareza quando se transforma em gênero literário como a lenda, a fábula, o conto, entre outros. “O *sermos mythicus*, enquanto linguagem simbólica, permite [...] dizer mais facilmente as coisas que são difíceis de exprimir. Ou dizê-las de outra maneira” (JABOUILLE, 1993, p.44). Nesse sentido, o entrelaçamento entre mito e literatura concebe o encontro do homem com a memória profunda (*anamnese*) cultural, permitindo a ele uma reflexão sobre sua vida individual e social. Por meio dessa reflexão, o homem tende a questionar tanto seu destino, quanto o da humanidade.

É através do mito que o homem vai buscar elementos para suprir suas necessidades de exteriorização artística. Por meio da expressão artística, o mundo mítico é atualizado. Nele repousam os sonhos, os devaneios e os desejos mais profundos do ser humano. Para Gaston Bachelard, o mito constitui-se num tema que se manifesta no meio social, onde os sonhos dos homens projetam-se sobre os grandes fenômenos do Universo. Assim, toda vez que o mito é atualizado, o homem encontra explicação para seus anseios. Ainda de acordo com Bachelard:

Um estreito simbolismo coordena os valores míticos e os valores cósmicos. E a mitologia torna-se uma sequência de poemas; é compreendida, amada, continuada pelos poetas. [...] Em sua simplicidade aparente, o mito enlaça e solidariza forças psíquicas múltiplas. Todo mito é um drama humano condensado. E é por essa razão que todo mito pode, tão facilmente servir de símbolo para uma situação dramática atual (BACHELARD, 1991, p. 10).

Ao acolher uma imensa carga de significações e explicações, o mito concentra o poder de refletir as mais densas e profundas situações do homem moderno.

Para Jean-Pierre Martinon, quando o mito é restituído pelo escritor, “ele é suscetível de variações e interpretação de época em época” (MARTINON, 1977, p. 122). Dessa forma, o mito ressurgue em um contexto social adquirindo novas características em relação à época, cultura e situação social. O mito antigo se mantém, mas expressa um novo conteúdo. Essa dualidade do mito é aceita por todos que conhecem e interpretam o mito original. Percebemos que o mito integra uma tradição que, através de sua reinterpretação, torna-se forma literária.

De acordo com Northrop Frye:

Um mito pode ser contado e recontado: pode ser modificado ou elaborado, ou diferentes padrões podem ser descobertos nele; sua vida é sempre a vida poética de uma história [...]. Quando um sistema de mitos perde toda a sua conexão com a crença, torna-se puramente literário, como o mito clássico na Europa cristã (FRYE, 2000, p.40).

Assim, quando há uma renovação do mito na qual ele perde a sua sacralização, o mito se transporta ao campo literário.

É evidente que o mito apresenta o poder de transformar o caos em cosmos, o que, por sua vez, torna-se uma de suas características essenciais. Característica que também encontramos na literatura, visto que ela também possui a capacidade de transformação do mundo. Isto é, reorganiza o cosmos, em termos ficcionais e artísticos, ao leitor que vislumbra um mundo redefinido pelo ficcionista ou poeta. De acordo com Eleazar Mielietinski:

A mitologia transmite constantemente o menos inteligível através do mais inteligível, o não apreensível à mente através do apreensível à mente, e, sobretudo o mais dificilmente resolvível através do menos dificilmente resolvível (donde as mediações). A mitologia não só não se reduz à satisfação da curiosidade do homem primitivo, como a sua ênfase cognitiva está subordinada a uma orientação harmonizadora e ordenadora definida,

voltada para um enfoque integral do mundo no qual não se admitem os mínimos elementos do caótico, da desordem. A transformação do caos em cosmos constitui o sentido fundamental da mitologia, e o caos compreende desde o início um aspecto axiológico ético (MIELIETINSKI, 1987, p. 196).

Dessa maneira, o autor moderno tende a transportar o mundo mítico ao seu tempo, como modo de organizar o caos. O século XX foi um período que viveu uma avalanche de acontecimentos, tais como revoluções e guerras. Catástrofes que repercutiram diretamente na vida do homem. Para superar esses acontecimentos que abalaram a vida social do indivíduo, o artista recorre ao mito e, através do mitologismo², ele vai transformar o caos em cosmos. Para isso, a literatura teve que superar “os limites históricos-sociais e espaço-temporais. [...] [A literatura] pôde manifestar-se ainda em certa interpretação relativista do tempo e numa espacialização parcial” (MIELIETINSKI, 1987, p. 351), além de seu desvencilhamento do caráter realista dos romances do século XIX.

No último capítulo de *A poética do Mito*, Eleazar Mielietinski examina vários romances do século XX que abordam a temática do mito, passando por autores como Thomas Mann, Joyce, Kafka, García Marquez, entre outros nomes da literatura latino-americana e escritores árabes de língua francesa. Para Mielietinski, apesar da manifestação do universo mítico nessas literaturas, o mitologismo do século XX não coincide com a linguagem dos mitos clássicos. Os problemas enfrentados pelo homem deste século são diferentes daqueles com os quais os heróis da era mitológica clássica se confrontavam. A renovação do mito coloca o “indivíduo face à comunidade e a sua degradação na sociedade industrial moderna, o nivelamento, a alienação, etc.” (MIELIETINSKI, 1987, p. 440). Para o autor:

A poética da mitologização não apenas organiza a narrativa, mas também serve de meio de descrição metafórica da situação na sociedade moderna (a

² “O *mitologismo* é um fenômeno característico da literatura do século XX, quer como procedimento artístico, quer como visão do mundo que dá respaldo a esse procedimento (evidentemente não se trata apenas do emprego de alguns motivos mitológicos). Ele se manifestou claramente na dramaturgia, na poesia e no romance; neste está mais nitidamente expressa a especificidade do mitologismo pelo fato de que, no século passado [XIX], o romance nunca se tornou campo da mitologização, diferindo do drama e da lírica” (MIELIETINSKY, 1987, p. 350, grifos do autor).

alienação, a trágica “robinsonada”³ do indivíduo, o sentimento de inferioridade e impotência do homem particular diante das forças sociais mistificadas) com o auxílio de paralelos dos mitos tradicionais, gerados por outro estágio do desenvolvimento histórico. Por isso, ao serem usados os mitos tradicionais, seu próprio sentido modifica-se acentuadamente, sendo frequentemente substituído por um diametralmente oposto (MIELIETINSKI, 1987, p. 441).

O autor moderno busca, no mito tradicional, uma nova forma simbólica para mostrar como o indivíduo se insere no contexto social de sua época. Se a função do mito antigo consistia em incluir o indivíduo num mundo social harmonizado e natural, o romancista moderno utiliza o mito para mostrar a alienação do homem de seu tempo.

A partir dessas considerações, percebermos que a literatura, desde os primórdios, está de alguma forma ligada ao mito. Por meio dessa concepção que conjuga literatura e mito apontaremos, através de análises, uma possível representação do mito, com ênfase no mito de Sísifo, nos contos de Murilo Rubião.

SÍSIFO

Junito de Souza Brandão, em seu livro *Mitologia Grega* (1986), aponta que Sísifo, rei da cidade de Corinto, era conhecido como o mais astucioso dos mortais, tendo conseguido, inclusive, enganar a morte duas vezes. Conta-se que Zeus encantou-se pela beleza de Egina, filha de Asopo, o deus-rio, e a raptou. Sísifo, sabendo do rapto, aproveitou a ocasião e delatou o deus dos raios ao pai da moça, com a condição de que ele provesse de água a cidade de Corinto. Zeus, irritado pela afronta, enviou a Morte para apanhá-lo, mas ele, em um ato de esperteza, acabou acorrentando-a. Com a Morte acorrentada, Hades viu seu reino se empobrecer, pois ninguém mais morria. Hades

³ “Ou robinsonismo – termo empregado pela crítica, particularmente a russa e soviética, para traduzir as concepções de Daniel Defoe, segundo as quais a produção sempre se desenvolveu em formas individuais de trabalho”. (N. do T.) (BEZERRA, 1987, p. 441).

pediu apoio a Zeus para ajudá-lo a libertar a Morte. Zeus enviou Ares, o deus da guerra, para libertá-la. Com a Morte liberta, Sísifo foi a sua primeira vítima.

No entanto, Sísifo havia instruído sua mulher para jogar o seu corpo insepulto no meio da praça. Sísifo foi para o inferno, mas sua estada por lá não durou muito tempo. Ele reclamou a Hades que seu funeral não havia sido feito corretamente; pediu-lhe que lhe concedesse mais alguns dias na Terra, pois queria castigar sua mulher por ela não ter feito suas honras fúnebres devidamente. Hades concedeu-lhe mais algum tempo para que ele resolvesse suas pendências terrenas. Chegando à superfície, decide não mais voltar, infringindo seu acordo com o senhor das profundezas. O rei de Corinto permaneceu na Terra até alcançar a velhice. Certo dia, Tânatos (Morte) foi enviado a buscá-lo e levá-lo definitivamente para o inferno. Chegando às profundezas, seu castigo já estava preparado: carregar incessantemente uma enorme pedra até o cume de uma montanha, onde ela, em consequência de seu peso, caía, retornando ao seu ponto inicial. Assim, Sísifo é obrigado a retomar seu trabalho por toda a eternidade (Cf. BRANDÃO, 1986, p. 107).

Para Albert Camus, Sísifo é o herói absurdo “tanto por causa de suas paixões como por seu tormento” (CAMUS, 2010, p. 122). A história de Sísifo nos conta que ele era um homem que amava a vida demasiadamente. Ele foi capaz de enfrentar os deuses e de ludibriar a morte porque tinha muita paixão pelas coisas terrenas. A sua arrogância e seu apego à vida na terra foram os motivos que o levaram a receber o castigo eterno, o qual ele cumpre sem questionar. Desistir seria um ato de fraqueza perante os deuses. Ele se mostra responsável pelo seu trabalho; não depende dos entes superiores. Aceita seu castigo, pois cumpriu seu destino na terra e agora o cumpre também nos infernos.

Os mitos são utilizados para representar a vida do homem. Eles passam por transformações através do tempo e ressurgem carregados de novas significações. O mito de Sísifo é bastante significativo em suas representações da vida moderna. Mirian da Silva Pires (2009, p. 41) salienta que o mito de Sísifo seja, talvez, um dos mais presentes no cotidiano, pois ele fala da desesperança, mas também da esperança, o herói grego é um homem astucioso e consegue driblar seus

obstáculos, mantém-se firme diante da pedra, apesar das dificuldades que enfrenta. Ele não desiste de sua sina, pois a pedra é a sua vida. Assim também é o homem em sua jornada diária que caminha para alcançar seus objetivos.

Verena Kast afirma que o castigo de Sísifo representa a experiência de um enorme esforço humano, a repetição dos atos se resulta em um objetivo que não pode ser alcançado, mas o herói não desiste de seu trabalho, permanece junto à pedra sem reclamar. Nesse sentido, o mito passa a representar “uma experiência fundamental da existência humana, um aspecto da vida e do ser humano” (KAST, 1997, p. 13).

Na vida, o esforço do homem em sua sobrevivência é constituído de repetições, para Kast, “a expressão da vida é justamente o afluxo contínuo de tudo, enquanto vivemos” (KAST, 1997, p. 40). Dessa maneira, segundo a autora, mesmo se esforçando ao máximo, nunca se pode terminar algo, pois a vida se concentra numa eterna repetição.

O UNIVERSO CIRCULAR DE MURILO RUBIÃO

A circularidade é um tema frequente na obra de Rubião. Seus contos trazem um movimento cíclico, no qual seus personagens vagam fadados à não realização de seus atos. Ela é conduzida por motivos míticos que sugerem o eterno retorno como o nascimento/morte/renascimento, o caos e cosmos, entre outros. Em *O convidado*, podemos verificar algumas incidências mitológicas que desvelam esse movimento circular, aludindo também ao herói grego Sísifo, em seu eterno rolar da pedra.

Em “O convidado”, José Alferes, o protagonista, recebe um convite para uma festa, no qual não há indicação de data, local, nem remetente. A única exigência era o traje (chapéu bicorne e fardão ou casaca irlandesa sem condecorações). Procura saber por outras pessoas, quando e onde seria a suposta solenidade. Na loja onde fora comprar a vestimenta, indicam-lhe um motorista de táxi chamado Faetonte, o qual costuma levar pessoas às festas noturnas. O motorista

leva-o até o local da festa. Na entrada, os anfitriões examinam o bilhete, percebem que ele não é o convidado esperado, mas permitem o seu ingresso, visto que sua vestimenta e seu convite eram pertinentes. Alferes se vê totalmente deslocado em meio aos convivas que conversavam sobre um só assunto: a criação e as corridas de cavalos.

José Alferes irrita-se com as lisonjas e as bajulações dos participantes da festa, abandona o local, isolando-se no lado de fora da casa. Em seu isolamento, encontra-se com uma bela mulher chamada Astérope. Encantado com a beleza da moça, é conduzido por ela pelos jardins:

Foram varando jardins. Intranquilo, metido em dúvidas, Alferes ouvia desatento a companhia.

Por vezes, olhando em torno, achava o **parque demasiado extenso**. Calava a desconfiança, preocupado em descobrir se teria visto uma jovem senhora parecida com ela num quadro, folhinha ou livro.

Estacou. Aqueles **jardins intermináveis**, a sua incapacidade de falar a linguagem dos convivas, um convidado cuja ausência retardava a realização da festa. A beleza de Astérope. Agarrou-a pelos ombros, obrigando-a a encará-lo. Seria o brilho dos olhos?

Teve medo. (RUBIÃO, 2000, p. 23, grifos nossos)

Nessa cena, percebemos o aparecimento da hipérbole na construção da narrativa do conto. A figura hiperbólica é tida como uma figura reveladora dos elementos fantásticos na obra de Rubião. O exagero criado pela linguagem denota uma nova realidade, os “jardins intermináveis”, que situam o personagem em um mundo diferente do qual vive, de modo que tudo se torna estranho. Ele não consegue distinguir o sonho da realidade e, absorto em dúvidas, seu único recurso é fugir.

Mal andara cem metros, as dificuldades começaram a surgir. Tropeçou no meio-fio, indo chocar-se contra um muro. Seguiu encostado a este durante curto espaço de tempo e logo as mãos feriram-se numa cerca de arame farpado. Afastando-se dela, **teve a impressão que embrenhara num matagal**. Daí por diante, perdeu-se. Ia da direita para a esquerda, avançava, retrocedia, arranhando-se nos arbustos. [...] Os pés sangravam.

Perdeu o equilíbrio e rolou por um declive. Ao levantar, avistou bem próximo [...] o edifício que há pouco deixara (RUBIÃO, 2000, p. 24-25, grifos nossos).

Durante a fuga, Alferes mostra-se desorientado, sem saber o rumo certo a seguir. Vive a tensão entre a realidade e o devaneio. A expressão “teve a impressão”, na fala do narrador, marca sua falta de certeza, o que revela um mundo diferente do representado pelo objetivismo realista, em que o personagem vive uma experiência próxima do mundo real, muitas vezes histórica. Nesse sentido, a representação do mundo proposta por Rubião subverte a imitação do real no intuito de, através do exagero, revelar o contrassenso da existência. Através da linguagem fantástica, o autor mostra como o mundo moderno é representado. Nele, o homem é visto como um indivíduo que (di)vaga entre o real e o devaneio, circunstância que o leva à incerteza da sua condição existencial. Submetido a conviver com a absurdidade ante os constrangimentos opressivos do cotidiano, o homem vislumbra a opção de escolher entre a fuga e a aceitação da realidade; escolhendo a segunda, é obrigado a aceitar as suas mazelas diárias. Porém, escolhendo a primeira opção, está obrigado a se desconstruir como sujeito no mundo, pois, ao preferir o caminho da fuga (na loucura, no devaneio), ele deixa de seguir as regras e torna-se um homem-absurdo. De acordo com Albert Camus (2010, p.42), o absurdo consiste em uma luta sem trégua entre o homem e o mundo (realidade), tal luta é resultado da ausência da esperança, da recusa contínua e da insatisfação consciente.

Para Fábio Lucas, a fantasia em Rubião deixa de ser uma simples “articulação de quimeras” quando o fantástico categoriza “o lado contingente dos personagens”, isto é, “sua mundidade, seu realismo terrenal, sua limitação temporal” (LUCAS, 1983, s/p). Dessa maneira, ao desarticular a linguagem que procura imitar o real, o autor se volta para o irracional e para o mágico utilizando-se de uma linguagem metafórica em que a condição absurda da existência é privilegiada.

Para Schwartz, a fuga da personagem é um ato simbólico que revela o seu dever de “co-existir com a sociedade; [...] caminho que somos obrigados a trilhar [e] que simboliza a procura do homem, o seu questionamento” (SCHWARTZ, 2000, p.08). Dessa forma, o percurso do personagem caracteriza o indivíduo diante da sociedade, vivendo em

total desconcerto à procura de uma resposta para a sua vida. O homem, em sua angustiante busca de si mesmo, sente-se em desequilíbrio, por conta da não integração diante daquela sociedade representada no conto. Nesta eterna procura pelo seu “eu”, busca encontrar uma chave que o liberte da alienação que o preside; daí a causa de seu conflito interior.

Rubião situa a festa como uma universalização da elite no mundo moderno. Através dela, ele critica a sociedade que quer se manter no topo, preservando uma posição de superioridade diante das pessoas de classe diferente, colocando-as num patamar inferior na esfera social. Nesse sentido, ao distanciar-se das outras pessoas, torna-se uma sociedade fria, degradada, vazia de sentimentos e ideias. A vida transforma-se em futilidade.

A fuga de Alferes é inútil, pois ao tentar sair daquele ambiente opressor, ele se vê diante dele novamente. Esse é o percurso pelo qual passa o herói contemporâneo, perdido nessa circularidade, em um trajeto infindo. Dessa forma, o conto está próximo do fantástico proposto por Sartre, pois se direciona ao homem perdido em “labirintos de corredores, portas de escadas que não levam a nada” (SARTRE, 2005, p. 141). O fantástico está no absurdo; é a luta do homem em seu cotidiano sufocante, uma luta infundável. Eis que o caminho percorrido por José Alferes assemelha-se ao eterno trabalho de Sísifo nos infernos.

Em “Aglaiia”, Rubião recorre de outras estratégias para ressaltar a mesma esterilidade da ação de seu protagonista, além de abordar a hipérbole, o autor também se utiliza da metáfora comparando a mulher a uma máquina procriadora. Aglaiia recebe uma rica herança e seu namorado Colebra, aproveitando-se da ocasião, propõe-lhe casamento. Casam-se com a condição de não terem filhos; desejavam somente consumir seus dias de juventude no sexo e na bebida. Apesar de se prevenirem, Aglaiia engravida, e como não aceitava a condição de ser mãe, o primeiro filho é abortado e jogado em uma bacia. Uma espécie de castigo cai sobre eles e Aglaiia começa a ter uma sucessão de partos. Apesar de se prevenir com todos os métodos contraceptivos possíveis, os filhos continuam a nascer. Nem mesmo o abandono das práticas sexuais deu resultado; nasciam com pouco tempo de gestação e vinham em “ninhadas” de quatro a cinco. A protagonista é condenada a um número infinito de partos, repetindo-se aqui também

o uso rubiano da hipérbole:

Desencadeara o processo e de súbito o nascimento dos filhos não obedecia ao período convencional, a gestação encurtava-se velozmente. Nasciam com seis, três, dois meses e até vinte dias após a fecundação. Jamais vinham sozinhos, mas em ninhadas de quatro e cinco. Do tamanho de uma cobaia, cresciam com rapidez, logo atingindo o desenvolvimento dos meninos normais (RUBIÃO, 2000, p. 78).

Para Schwartz, “o número desenfreado de partos faz com que o nascimento perca seu significado inicial” (SCHWARTZ, 1981, p. 32). A multiplicação desenfreada opõe-se ao ato do nascer, do existir. Para o autor, “o existir é um ato criativo” e não uma “estéril repetição”. (SCHWARTZ, 1981, p. 32). Nesse contexto, a fecundidade tem o mesmo sentido da esterilidade, pois o fato da personagem gerar filhos ininterruptamente, como se fosse uma máquina, a descaracteriza como um ser humano.

A linguagem hiperbólica pode revelar, aqui também, uma crítica ao mundo moderno, sendo este comparado, simbolicamente, a uma “grande máquina” desumanizadora, na qual o indivíduo é apenas mais uma “peça” de sua engenharia. Neste mundo, o ser humano é impedido de se desenvolver plenamente, pois sua vida é controlada mecanicamente desde o nascimento até a morte. Na infância, é negado a ele o direito de viver, de modo pleno, suas atividades infantis, como a imaginação e as brincadeiras; na adolescência, o controle age em seu processo de descobertas e pensamento crítico, limitando sua capacidade de pensar livremente; na vida adulta, ele também não se realiza plenamente quanto à possibilidade de ter uma vida profissional, amorosa, reflexiva, crítica e pensante.

Nesse contexto, a procriação seria apenas uma ação negativa que reproduziria a estrutura opressiva e maquinal pela qual o mundo está arquitetado. Nessa perspectiva, não há sentido em procriar, uma vez que o homem não poderá se realizar em sua plenitude. Estaríamos, assim, aprisionados num círculo ininterrupto de provimento de novas peças que estruturam o poder e dão-lhe sustentação. Nesse sentido, a personagem, encerrada em um círculo vicioso, fornece a matéria que garante a existência e o controle do excessivo volume de “homens-

máquinas” no mundo.

Para Schwartz, “a ausência de vida iguala-se à morte num jogo de contiguidade sintática e associação semântica: onde a ordem natural (sexo = vida) sofre uma inversão: sexo = morte (cemitério)” (SCHWARTZ, 1981, p. 32). “Pela madrugada, insaciados, abrigavam-se em casa e prosseguiam o ritual orgíaco até a explosão final do sexo. (O **cemitério** de copos e garrafas)” (RUBIÃO, 2000, p. 74, grifos nossos).

Essa inversão de valores significativos pode ser entendida como o resultado da transgressão das leis naturais e das leis culturais de uma sociedade cristã que encara o sexo como atividade procriadora. Ao transgredirem essas leis, o sexo, símbolo da vida, passa a ser mera diversão. Para Audemaro Taranto Goulart:

Esse lado insólito, que é desvelado pelo fantástico, parece inusitado e estranho. [...] A fantasia do real aparece como uma lupa, intencionada em redimensionar as pessoas e os acontecimentos, para que eles possam ser vistos em todos os seus detalhes. É nesse momento que se abrem os olhos e caem as máscaras (GOULART, 1985, p. 1).

O fantástico revela o castigo que os personagens são obrigados a sofrer pelas transgressões das regras impostas pela sociedade. A hipérbole serve como uma lupa para ampliar e mostrar a situação crítica do homem, num mundo absurdo. Como nos diz Antonio Candido, “nada mais importante para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la” (CANDIDO *apud* SCHWARTZ, 2000, p.12).

No final do conto, a situação não se concretiza, sendo uma consequência de seu movimento cíclico indicando que o número de partos de Aglaia também não terá fim. O pai também não terá descanso, pois mesmo abandonando a esposa por causa dos filhos, é condenado a conviver com eles da pior maneira possível:

os meninos começaram a entrar pela porta semicerrada. Depois de ocuparem o espaço livre do quarto, subiram uns nos ombros dos outros, para permitir a entrada dos que permaneciam no corredor. Invadiram a cama e foram-se amontoando sobre o corpo de Colebra, que forcejava para escapar à letargia alcoólica e

desvencilhar-se do peso incômodo, a crescer gradativamente. Tarde recuperou a consciência. Ainda esbracejou, ouvindo o estalar de pequenos ossos, romperem-se cartilagens, uma coisa viscosa a empapar-lhe os cabelos. Quis gritar, a boca não lhe obedeceu. Sufocado por fezes e urina, que desciam pelo seu rosto, vomitou (RUBIÃO, 2000, p. 73).

Colebra e Aglaia são condenados a carregar o peso de seus atos: é a pedra que, do alto da montanha, rola novamente, num eterno retorno.

Mircea Eliade mostra, em *O sagrado e o profano: a essência das religiões* (2013), que o feminino relaciona-se ao mito cósmico da *Terra-mater*, pois a Terra é o símbolo da fecundação; é ela que dá vida a todos os seres. É considerada a Mãe universal. Dessa forma, “a fecundidade feminina e o nascimento têm uma *estrutura cósmica*” (ELIADE, 2013, p.120-121). Segundo Ésquilo, a Terra “dá à luz todos os seres, nutre-os e depois recebe deles de novo o germe fecundo” (ÉSQUILO *apud* ELIADE, 2013, p. 117). Considerando a afirmativa do dramaturgo grego, a mãe Terra é provocadora do movimento cíclico relacionado à vida, morte e renascimento. O mesmo curso pode ser associado ao mito de Sísifo, pois nos é contado que o herói grego nasce, morre, renasce (vence a morte) e termina com um castigo circular. O ciclo vital da Terra demonstra um sistema totalmente organizado.

O feminino, no conto de Rubião, é expresso às avessas. No mundo de Aglaia não há uma organização em relação à criação e ao ciclo da vida: sua reprodução é sinônimo de caos. O transtorno presente no conto está ligado ao mito por sua desorganização, pois em muitos povos, diz Eliade, o ritual celebrado nas épocas das colheitas em exaltação à *Terra-mater* era uma representação do Caos. A celebração exhibe uma confusão, imitando a desordem que havia antes da Criação, isto é, antes da transformação do Caos em Cosmos. Segundo o autor, alguns cerimoniais de Ano-Novo

comportam rituais orgiásticos: a “confusão” social, a libertinagem e as saturnais simbolizam a regressão do estado amorfo anterior à Criação do Mundo. Quando se trata de uma “criação” ao nível da vida vegetal, a

encenação cosmológica ritual se repete, pois a nova colheita equivale a uma nova “criação” (ELIADE, 2013, p. 123).

Ainda segundo Eliade (1969, p. 76), os rituais da colheita dos hebreus eram compostos por purificação espiritual, comemorações, além de casamentos e desregramentos sexuais. Podemos situar o conto em questão como um ritual, pois ele se inicia com o casamento de Aglaia e Colebra, seguido do ritmo frenético de seus atos sexuais e do brutal movimento genésico que se origina com a incidência do fantástico na narrativa. O conto formaliza o movimento caótico em sua narrativa; as partes deslocadas e o desfecho, que remete ao caos inicial, revelam um movimento cíclico que se distancia da cosmificação. O objetivo principal dos rituais de renovação não se concretiza, a vida não se renova; o ritual sugere, apenas, o eterno retorno ao caos.

O conto pode ser aproximado também por meio do nome de sua protagonista. Na mitologia grega, Aglaia era uma das Graças, as três deusas filhas de Zeus com a ninfa Eurínome, filha de Poseidon. Eram consideradas as deusas da beleza: Aglaia (o esplendor), Eufrosina, (a alegria) e Tália (a floração). De acordo com Junito de Souza Brandão (1986, p. 267), Aglaia significa brilho, beleza; Eufrosina, a alegria, o prazer; e Tália, rebento, renova, abundância. As Graças eram tratadas “sempre como uma espécie de encarnação tripla de graça e beleza” (HACQUARD, 1996, p. 73), isto é, era uma divindade tríade. Tornam-se, assim, uma única personagem, recorrentemente aludida pela protagonista da história de Rubião neste conto.

Considerando a relação da mitologia com o conto, podemos entender, então, que: Aglaia representa a jovem nos primeiros dias do casamento, com brilho e beleza: “Aglaia se desnudou: despontaram os seios duros. Subiu a mão pelo corpo e pensou, satisfeito, que nenhum filho nasceria para deformar aquele corpo” (RUBIÃO, 2000, p. 74). Talvez a vaidade da personagem seja o motivo pelo qual recebe o castigo, uma vez que esse pedantismo transforma-se em luxúria, comportamento condenado pelas leis religiosas. Eufrosina, nessa perspectiva, por sua vez, representaria os momentos de prazer, de alegria, em que “tudo era festa na vida deles”. (RUBIÃO, 2000, p. 75). Tália representa a chegada dos rebentos em grande escala.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O mito, por ser um fenômeno complexo, atrai a atenção de várias áreas de estudos, em diferentes abordagens. Assim, o mito é estudado pela história, filosofia, etnologia, psicologia, entre outros. Por ser uma estrutura geradora de sentidos, a literatura se apropria do mito, e, através de arquétipos, manifesta suas formas artísticas em diversos gêneros. Na sociedade moderna, a literatura, por meio da ressignificação das narrativas míticas, explora as questões que envolvem o drama humano e sua condição de existência. A literatura rubiana, através da linguagem fantástica, apropria-se do mito para desvelar a realidade em que vive o homem no contexto moderno. De acordo com Mircea Eliade (1972, p.8), a compreensão do mito primitivo não serve somente para explicar um ciclo da história do pensamento humano, mas também elucida uma melhor compreensão do homem da nossa época. Nesse sentido, Rubião utiliza-se do mundo-mítico para representar, de modo simbólico e/ ou metafórico, o mundo em que nos situamos, como percebemos nas análises presentes no artigo.

Por meio das análises, ressaltamos a circularidade e o eterno retorno através da narrativa dos contos. A princípio, detectamos a figura da hipérbole, que, segundo Schwartz, se “manifesta como figura-chave que desvenda os mecanismos fantásticos na narrativa” do autor (SCHWARTZ, 1981, p. 71). A hipérbole revela, nos contos analisados, os processos intermináveis e os atos repetitivos dos personagens, indicando a circularidade e o fazer infinito, como vimos nos contos.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. Prefácio. In: DIEHL, Paul. *O simbolismo na mitologia grega*. São Paulo: Attar, 1991, p. 9-14. s / trad.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. v. 1. São Paulo: Vozes, 1986.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Edições BestBolso, 2010.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. *Invenção de Orfeu, Jorge de Lima em busca do verbo original*. Periódicos Unb, 2012. Disponível em: periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/viewFile/8210/6208. Acesso em 20 set. 2014.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes São Paulo: Martins fontes, 2013.

FRYE, Northrop. Mito, Ficção e deslocamento. In: FRYE, Northrop. *Identidade: estudos da mitologia poética*. s/ trad. São Paulo: Nova Alexandrina, 2000, p. 28-47.

GOULART, Audemaro Taranto. *As mágicas de um mago (O conto de Murilo Rubião)*. 1985. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1985.

HACQUARD, Georges. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Trad. Maria Helena Trindade Lopes. Rio de Janeiro: Edições Asa, 1996.

JABOUILLE, Victor. Mito e literatura: algumas considerações acerca da permanência da mitologia clássica na literatura ocidental. In: JABOUILLE, Victor *Mito e literatura*. Mem Martins, Portugal: Inquérito, 1993.

KAST, Verena. *Sísifo – a mesma pedra, um novo caminho*. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo, Cultrix, 1997.

LUCAS, Fábio. A arte do conto de Murilo Rubião. *O Estado de São Paulo*, 21 de agosto de 1983.

MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

PATAI, R. *O mito e o homem moderno*. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1972.

PIRES, Mirian da Silva. A pertinácia de Sísifo: e tudo começa de novo. *O Marrare - Revista de Pós-graduação em Língua Portuguesa* n. 10. Rio de Janeiro, UFRJ, 2009. Disponível em: <http://www.omarrare.uerj.br/numero10/mirian.html>. Acesso em: 06 ago. 2015.

ROCHA, Everardo. *O que é mito*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

RUBIÃO, Murilo. *O convidado*. São Paulo: Ática, 2000.

SARTRE, Jean-Paul. Explicação de *O Estrangeiro*. In: SARTRE, Jean-Paul. *Situações I*. Trad. Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p.117-132.

SCHWARTZ, Jorge. Do fantástico como máscara. In: RUBIÃO, Murilo. *O convidado*. São Paulo, Ática, 2000, p. 6-13.

RESENHA

**ONCE UPON A TIME:
DA LITERATURA PARA A SÉRIE DE TV**

**ONCE UPON A TIME:
FROM LITERATURE TO THE TV SERIES**

**ONCE UPON A TIME:
DE LA LITERATURA HACIA LA SERIE DE
TELEVISIÓN**

Maria Zilda Cunha¹

¹ Doutora em Estudos Comparados. Professora da Universidade de São Paulo. Líder do Grupo de pesquisas Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens (CNPO).

RESUMO: (RESENHA): VALENZUELA, Sandra Trabucco. Once Upon a Time: da literatura para a série de TV. São Paulo; Lisboa: Editora Chiado, 2016.

ABSTRACT: (REVIEW): VALENZUELA, Sandra Trabucco. Once Upon a Time: da literatura para a série de TV. São Paulo; Lisboa: Editora Chiado, 2016.

RESUMÉN: (RESEÑA): VALENZUELA, Sandra Trabucco. Once Upon a Time: da literatura para a série de TV. São Paulo; Lisboa: Editora Chiado, 2016.

PALAVRAS-CHAVE: Resenha; Estudos literários; Once Upon a Time; Literatura e audiovisual; Sandra TrabuccoValenzuela.

KEYWORDS: Critical review; Literary studies; Once Upon a Time; Literature and audiovisual; Sandra Trabucco Valenzuela.

PALABRAS CLAVE: Revisión crítica; Estudios literarios; Once Upon a Time; Literatura y audiovisual; Sandra Trabucco Valenzuela.

“Era uma vez uma floresta encantada com todos os personagens clássicos que nós conhecemos. Ou pensamos conhecer. Um dia eles se acharam presos num lugar onde todos os seus finais felizes lhes foram roubados. O nosso mundo”.

Essas são as palavras que compõem o letrero com o qual se inicia a série televisiva “Once Upon a Time” (ABC Productions: EUA, 2011-2012), que teve a primeira temporada exibida no Brasil pelo canal Sony em 2012. Essa série compõe-se de interessantes relações que engendram percursos do imaginário humano, em diferentes momentos históricos,

culturais e sociais. A série, o exame dessas relações e o revisitar analiticamente os contos e seus personagens (que se moveram das narrativas primordiais, da artesanaria do oral, para a tessitura tecnológica do audiovisual contemporâneo) constituem assunto do trabalho de pós-doutoramento de Sandra Trabucco Valenzuela, recém-lançado pela Editora Chiado em forma de livro, com o título: *Once Upon a Time: da literatura para a série de TV*.

A obra de cunho teórico-analítico é realizada por meio de um viés temático relevante – tanto pelas questões filosóficas que suscita, como pelo cultivo de um imaginário cultural basilar da história da literatura, nomeadamente a infantil e juvenil. Vale assinalar que várias dessas narrativas migraram da ambiência de um narrar adulto, experiência que entretecia a vida de nossos ancestrais, à qual os infantes se misturavam. É no desenvolver da semiótica histórica que essas histórias acabam por sofrer adaptações e compor o cânone denominado, a partir da Idade Moderna, como Literatura Infantil e Juvenil. Logo no início, o leitor é informado sobre o contexto de produção da obra que tem em mãos, bem como avisado de que a série recupera a interlocução com o público adulto.

Ao longo do livro, aos espectadores da série televisiva são oferecidas respostas para desvelar alguns dos segredos ancestrais da poderosa Rainha Má (a Regina, na série), a história da Branca de Neve, os segredos acordos de Rumplestiltskin, o mistério de Chapeuzinho Vermelho que se transforma em Ruby, além da importância do papel de Emma Swan. Com o foco na primeira temporada da série, Valenzuela analisa a proposta dos roteiristas e a construção das personagens principais.

O trabalho cuidadoso da autora revisita aspectos importantes da rede intertextual que se constrói para a elaboração da intrincada narrativa que é tecida por um eixo central, siderado por microepisódios. A investigadora desvela relações que as personagens desse universo ficcional contemporâneo estabelecem com a ambiência das narrativas primordiais, dos contos tradicionais e das mitologias. São pinçados aspectos importantes das linguagens e a especificidade de cada uma das linguagens que tecem a rede dessa híbrida produção audiovisual.

A transposição dos personagens dos contos de fada para as duas diegeses propostas na série – a cidade Storybrooke e a releitura dos

contos contida no livro “Once Upon a Time”, pertencente ao personagem Henry – é finamente perscrutada pela autora. Para trabalhar a visão geral da série e seu principal argumento, os personagens Branca de Neve e Encantado, Rumpelstilskin, Zangado, Chapeuzinho Vermelho, entre outros, e a questão da perda e da possível recuperação da magia, a autora utiliza-se de pertinente fundamentação teórica que compreende diversos estudos sobre o imaginário, sobre a pós-modernidade, sobre a construção tradicional do narrador e de personagens de ficção, e que ancoram concepções sobre mitologia, além de importantes e recentes estudos sobre tradução intersemiótica, linguagem cinematográfica e aspectos que envolvem pesquisas sobre a trama intertextual e interartística que caracteriza esse objeto. A complexidade da investigação insere esse trabalho no âmbito dos estudos de Literatura Infantil estudos Comparados de Literatura.

Em que pese a profundidade teórica, o texto de Valenzuela é apresentado com roupagem que agrada a leitores de todas as idades, em razão da fluência, da clareza e das pitadas de humor e ludismo com que o livro vai desvendando questões que permeiam os contos de fadas e maravilhosos que acalentaram o nosso imaginário infantil e que são revisitados pela série televisiva.

Nas palavras da autora, “dentro da onda de fantasia, mistério e magia que inunda os meios audiovisuais, busca-se identificar aspectos que caracterizem a relevância da série de TV *Once upon a time* como um produto inovador dentro do panorama das séries contemporâneas produzidas para a televisão” (VALENZUELA, 2016, p 28).

Como assinalamos em outro lugar², em que pese a configuração midiática e mercadológica da série, ela parece conciliar reprodução e atividade crítica, apontando contradições da sociedade e a maldição que a história nos impôs pelo aprisionamento na razão absoluta. No resgate de narrativas maravilhosas, essa produção audiovisual interpõe, pelo jogo especular, uma instância crítica: o homem pode ser falível; falibilidade que pode levá-lo a um estado de alerta para a compreensão da capacidade humana em replanejar. Também acena para o reconhecimento de um espectro amplo de possíveis

² Apresentação do livro *Once upon a time: da Literatura para a série de TV* (2016). São Paulo; Lisboa: Editora Chiado, 2016.

explicações, interpondo o mistério e a imaginação como parte importante do processo investigativo humano.

Com astuta inteligência leitora, Sandra Trabucco Valenzuela soube selecionar um objeto importante no contexto das reflexões atuais. Suas análises são empreendidas com originalidade, abarcando aspectos essenciais da linguagem híbrida da nossa contemporaneidade. De forma singular, a utopia da pós-modernidade se expressa.