

NO TERRITÓRIO DO FANTÁSTICO, O ESPAÇO SE ESPARSA

IN THE TERRITORY OF THE FANTASTIC, SPACE SPREADS OUT

Marisa Martins Gama Khalil

Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, MG.

E-mail: mmgama@gmail.com

Resumo: O ensaio apresenta a hipótese de que os espaços se constituem como elementos ficcionais imprescindíveis para a irrupção da ambientação fantástica em narrativas do modo fantástico. Para cumprir esse intento três direções são percorridas: os cenários e macroespaços de contos de Edgar Allan Poe, os objetos mágicos em contos dos Irmãos Grimm e os corpos metamórficos em contos de Murilo Rubião. Na conclusão do ensaio, há a demonstração de como o espaço de linguagem da literatura fantástica apresenta-se constituído por meio do recurso estético que recorre a um plus ultra no processo de singularização e estranhamento.

Palavras-chave: Modo fantástico. Espaço. Singularização. Estranhamento.

Abstract: The essay presents the hypothesis that spaces are constituted as essential fictional elements for the irruption of the fantastic ambiance in narratives of the fantastic mode. To fulfill this intention, three directions are traveled: the scenarios and macrospace of tales by Edgar Allan Poe, the magical objects in tales by the Brothers Grimm and the metamorphic bodies in tales by Murilo Rubião. At the conclusion of the essay, there is a demonstration of how the space of language of fantastic literature is constituted through the aesthetic resource that uses a plus ultra in the process of singularization and estrangement.

Keywords: Fantastic mode. Space. Singularization. Estrangement.

Todo relato é um relato de viagem – uma prática de espaço (Michel de Certeau, 1994, p. 200)

ABRINDO TERRITÓRIOS

Muito já se falou sobre certa carência de estudos sobre o espaço delegada pela crítica literária. Antonio Dimas publica em 1985 o livro *Espaço e romance*, no qual acusa a referida escassez: “[n]o quadro da sofisticação crítica a que chegaram os estudos do romance, é fácil perceber que alguns aspectos ganharam preferência sobre outros e que o estudo do espaço ainda não encontrou receptividade sistemática” (DIMAS, 1985, p. 6). A constatação de Dimas já havia sido averiguada pelo filósofo Michel Foucault na conferência intitulada “Linguagem e literatura”, proferida por ele no ano de 1964 em Bruxelas. Nessa conferência, ele demonstra o quanto os estudos sobre o tempo prevalecem, no escopo da crítica literária, em detrimento de olhares investigativos que descortinem a importância do espaço para a construção dos sentidos na literatura e, para sustentar sua tese, Foucault mostra o quanto a crítica privilegiou estudos que tinham como foco o tempo: “Havia a sempre necessidade, a nostalgia da crítica de encontrar os caminhos da criação, de reconstituir, em seu próprio discurso crítico, o tempo do nascimento e do acabamento que, pensava-se, deveria conter os segredos da obra” (FOUCAULT, 2000b, p. 169).

Entretanto a crítica, na visão de Foucault, esquece-se de que o espaço, sendo eleito como objeto de estudo, pode contribuir para uma investigação em que se leve em conta os jogos de poderes e saberes envolvidos nas tramas literárias. Foucault explica que a crítica se deteve sobre o estudo das temporalidades ficcionais por acreditar na relação intensa da linguagem com o tempo. E, de fato, a linguagem funciona no tempo, sendo, portanto, sua função temporal. O filósofo francês pontua, em acréscimo a essa ideia que, se a função da linguagem é o tempo, o seu “ser” é espacial, constitui-se pelo e no espaço, porque “de modo geral, só há signos significantes, com seu significado, por leis de substituição, de combinação de elementos, por conseguinte, em um espaço” (FOUCAULT, 2000b, p. 168). Para se ter clara essa premissa, basta trazer um exemplo que, embora desgastado, a ilustra bastante: a enorme diferença de significado entre “grande homem” e “homem grande” é definida pela situação espacial das palavras na página ou na superfície em que as expressões foram escritas. Por esse motivo o significado da linguagem constrói-se a partir de uma dada espa-

cialidade ocupada pelos signos. Foucault acredita que uma crítica literária que eleja o espaço como seu centro de investigação pode ampliar os estudos literários, porque

metaforizar as transformações do discurso através de um vocabulário temporal conduz necessariamente à utilização do modelo da consciência individual, com sua temporalidade própria. Tentar ao contrário decifrá-lo através de metáforas espaciais, estratégicas, permite perceber exatamente os pontos pelos quais os discursos se transformam em, através de e a partir das relações de poder (FOUCAULT, 1999, p. 90)

Em estudo publicado em 2010 na Revista da ANPOLL, Gama-Khalil (2010) demonstra a carência de trabalhos dedicados a estudar o espaço na literatura, ou, quando da sua existência, a incorreção de princípios elencados e a sua subserviência sempre em relação aos outros elementos narrativos, como ao tempo.

Atualmente, pode-se perceber que os estudos da crítica literária sobre os espaços ficcionais no Brasil e no mundo vêm ganhando mais amplitude, como se pode perceber, no caso brasileiro, o esforço advindo de pesquisas implementadas por pesquisadores, como o Prof. Sidney Barbosa, líder do grupo de pesquisa *Topus*, e o professor Luís Alberto Brandão, que tem vários trabalhos sobre o tema. O grupo *Topus* reúne pesquisadores brasileiros e portugueses que se dedicam a pesquisas que investigam o espaço na literatura, as quais são geralmente apresentadas no evento anual que o grupo realiza (JOEEL - Jornada de estudos sobre o espaço literário), acontecendo um ano no Brasil e o outro em Portugal.

Numa linha investigativa mais delimitada, venho desenvolvendo há mais de duas décadas pesquisas que se dirigem à demonstração da importância do espaço na literatura fantástica. Esclareço que meu entendimento parte do fantástico enquanto modo literário e não como gênero. Os estudos que consideram o fantástico como gênero, como o clássico livro de Todorov intitulado *Introdução à literatura fantástica* (2004), operam uma divisão/distinção bastante marcada entre o fantástico e seus gêneros vizinhos, como o estranho e o maravilhoso, implicando a consideração muito mais de diferenças do que de semelhanças. O modo fantástico, por sua vez, no lugar de optar pelo olhar que focaliza as diferenças, parte da consideração dos aspectos de similaridade e, nesse sentido, agrega sob a denominação literatura fantástica várias modalidades que articulam algum elemento ou acontecimento metaempírico, como o fantástico puro, o estranho, o maravilhoso, a ficção científica, o realismo mágico, o real maravilhoso e outras (GAMA-KHALIL, 2022; 2013a). No *E-Dicionário de Termos*

Literários organizado por Carlos Ceia, no verbete destinado ao modo fantástico, o metaempírico é explicado por Filipe Furtado (2011):

[o] conceito expresso pelo termo aqui proposto recobre não só as manifestações de há muito denominadas sobrenaturais, mas, ainda, outras que, não o sendo, também podem parecer insólitas e, eventualmente, assustadoras. Todas elas, com efeito, partilham um traço comum: o de se manterem inexplicáveis na época de produção do texto devido a insuficiência de meios de percepção, a desconhecimento dos seus princípios ordenadores ou a não terem, afinal, existência objectiva.

Assim, havendo a presença do metaempirismo – seja um conto de fadas, um romance gótico, uma narrativa de ficção científica, um conto fantástico clássico, um romance real maravilhoso –, ficará configurada a presença do modo fantástico. Dessa forma, quando eu tratar, neste ensaio de literatura fantástica, estarei considerando o fantástico enquanto modo discursivo-literário, o qual abriga diversas modalidades integradas pelo enlace de uma fenomenologia metaempírica.

Em pesquisas e produções diversas, defendo que a irrupção do fantástico, em narrativas do modo fantástico, ocorre com frequência atrelada a diversas espacialidades, como, por exemplo: os espaços nos quais se situam e se posicionam o corpo das personagens; o próprio corpo das personagens configura-se enquanto uma espacialidade, uma *topia*; os objetos que adornam os espaços e/ou os tornam funcionais, assim como definem a subjetividade dos sujeitos que os possuem ou muitas vezes são por eles possuídos. A construção dessas espacialidades nas narrativas é com frequência encadeada ao processo de constituição de uma ambientação/caracterização fantástica, conforme procurarei demonstrar neste ensaio por meio de algumas narrativas, a começar por alguns contos de Edgar Allan Poe, autor que mundialmente é reconhecido como uma das maiores expressões da literatura fantástica, enfatizando, nesse caso, os cenários e os macroespaços, como as casas; depois abordarei a importância dos objetos mágicos nos contos de fadas; na sequência passo a uma breve análise de alguns processos metamórficos corporais das personagens de Murilo Rubião. Depois de demonstrar como ocorre essa relação afinada entre espaços ficcionais e literatura fantástica, concluo com minha tese sobre o procedimento estético do fantástico, o qual se ergue por intermédio de um *plus ultra* no processo da singularização.

POE E A ARTE DOS ESPAÇOS EXTERIORES E INTERIORES

O leitor das narrativas de Edgar Allan Poe sempre se depara com acontecimentos inquietantes, construídos por meio de uma ambientação que tem no espaço um dos alicerces para os efeitos de sentido relacionados ao fantástico. Esse autor, considerado um dos nomes mais importantes dessa literatura, concede aos espaços um lugar bem especial.

É preciso lembrar que antes de Poe as narrativas fantásticas já eram escritas com muita regularidade, mas coube a ele o papel de inaugurador de novos artifícios estéticos relacionados ao fantástico. Lovecraft (2007), em *O horror sobrenatural em literatura*, por entender que Poe seria o mestre soberano da literatura fantástica, consagra um dos capítulos a ele. No ponto de vista de Lovecraft, os escritores comuns banalizam o fantástico ao tentarem explicar eventos de natureza inexplicável; já nas narrativas de Poe não se encontram respostas, quando muito o que o leitor encontra são sugestões que podem encaminhá-lo para algumas possibilidades interpretativas, porém ali não há pensamentos retos com a impossível missão de racionalizar o irracional. Em todas as narrativas de Poe, as ambientações misturam possibilidades e sensações diversas e mesmo adversas, por isso, nelas, tanto o bem como o mal são igualmente repulsivos ou atrativos, sombrios ou prazerosos, uma vez que tudo depende da percepção dos sujeitos/personagens ali posicionados. Em função disso, nas suas narrativas a ambientação fantástica, espacial por excelência, combina-se a trechos repletos de reflexões sobre os universos e multiversos que o homem habita. O imbricar entre os espaços interiores e exteriores experimentado pelas personagens de Poe desencadeia uma atmosfera exacerbadamente inquietante, muitas vezes assustadora. Como explica Gaston Bachelard (1996, p.19), “o jogo entre o exterior e a intimidade não é um jogo equilibrado”, provocando, dessa forma efeitos variados. Em geral, esse desequilíbrio é provocado porque o ambiente exterior deixa de ser uma realidade plena e coerente para converter-se em outra realidade, a qual se institui no interior do sujeito, alastrando-se para o exterior sem abalizar limites precisos e objetivos. Nessa linha de entendimento, fica evidente que o jogo entre os espaços externos e internos define na maioria das vezes o grau do fantástico na narrativa de ficção. Nas narrativas de Poe esses jogos entre o exterior e o interior espalham-se nas situações apresentadas, desencadeando diversificados efeitos de sentido.

Nos contos de Poe, fica, então, evidente o trabalho esmerado com os espaços, entretanto não se trata de uma escrita meramente descritiva, mas de espacialidades repletas de sentido, que se conectam com todos os elementos narrativos de modo a gerar hesitações, incertezas, inquietações. Sua atenção pelos espaços se encontra entranhada não só na sua escrita ficcional, mas também na ensaística e podemos constatar o seu registro em “Filosofia da composição”. Quando explica a escrita de “O corvo”, Poe esclarece que seria fundamental para a unidade de efeito criar condições especiais para unir o amante ao corvo e, para tanto, a escolha do espaço foi fundamental:

Para isso, a sugestão mais natural seria a de uma floresta, ou a dos campos; mas sempre me pareceu que uma circunscrição *fechada do espaço* é absolutamente necessária para o efeito do acidente insulado e tem a força de uma moldura para um quadro. Tem a indiscutível força moral para conservar concentrada a atenção e, naturalmente, não deve ser confundida com a mera unidade de lugar. (POE, 2001, p. 917-918, grifos meus)

No trecho citado fica manifesto como Poe valoriza o espaço como elemento responsável pela unidade de efeito do poema narrativo em tela. A eleição do espaço fechado acontece movida pelo imperativo de engendrar o sentido de insulamento, não apenas tematicamente como pelo lugar no qual o acontecimento ocorre, criando uma sugestão de emolduramento da cena, e, nesse sentido, ele opta por um quarto para posicionar o amante, ressaltando que essa seleção não sucede em virtude da clássica unidade de lugar, porém da alusão que tal espaço poderá produzir no todo da trama. Em outro ensaio, intitulado “Filosofia do mobiliário”, Poe reitera sua atenção especial às espacialidades, explanando sobre como a organização do cenário pode contribuir bastante para a compreensão dos homens, suas aspirações, seus gestos sociais, seja na ficção ou no *locus* empírico.

No conto “A queda do solar de Usher”, o leitor encontra a história de um irmão, sua irmã gêmea e sua casa – todos imbricados, como se fossem uma só coisa; entretanto a trama perpassa a sugestão de que a casa atua como amálgama misterioso, a tecer desejos e destinos. O solar de Usher funciona como a alma dos Usher. Em visita aos dois irmãos, o narrador compreende que aquela edificação não se trata de um mero espaço físico; ao contemplar o solar quando a ele chega, o narrador fica intensamente perturbado: “Era um mistério inteiramente insolúvel” (POE, 2001, p. 244), enigma que ele tenta decifrar com possíveis conjecturas, contudo acaba aceitando

que as deduções racionais não são suficientes para explicar tudo: “se há, sem dúvida, combinações de objetos muito naturais que têm o poder de assim influenciar-nos, a análise desse poder, contudo permanece entre as considerações além de nossa argúcia” POE, 2001, p. 244, grifos do autor citado).

Importante destacar que, logo no primeiro parágrafo do conto, o narrador realiza uma descrição de sua primeira visão do solar, na qual personifica duas vezes a casa por intermédio de um processo metafórico, via prosopopeia, porque compara as janelas a olhos. No decorrer de toda a trama ocorre um predomínio de passagens discursivas referentes à descrição dos espaços do solar, uma vez que o narrador compreende que esses espaços são culpados pela loucura de seu amigo: “efeito que o físico das paredes e torreões cinzentos e do sombrio pântano em que esse conjunto se espelhava, afinal, produzira sobre o *moral* de sua existência” (POE, 2001, p. 248).

O narrador conjectura também se são os espaços igualmente os responsáveis pelo horror avolumado e ininterrupto que sentiu desde o momento em que pisou seus pés no território do solar dos Usher: “Tentei levar-me a crer que muito, senão tudo aquilo que sentia, se devia à impressionante influência da sombria decoração do aposento, dos panejamentos negros e em farrapos” (POE, 2001, p. 253). Ele tenta livrar-se de toda a impressão insueta com pensamentos racionais, mas o horror parece persegui-lo pelos espaços nos quais vagueia. O narrador foge do solar no momento em que a irmã do seu amigo levanta-se da morte (ressuscitação ou catalepsia?) e ataca mortalmente seu irmão. Antes de fugir de vez, ainda dá uma última olhada e oferece ao leitor uma cena estarrecedora, a do desmoronamento da tenebrosa edificação.

Uma regularidade marcante das narrativas de Edgar Allan Poe em relação às construções espaciais trata-se do trabalho com os espaços fechados, os quais em muitos casos vão conotar uma topofobia (BACHELARD, 1996). Em “A queda do solar de Usher”, as personagens parecem viver enclausuradas, por livre e espontânea vontade em seus lares, que podem ser caracterizados como prisões voluntárias. O mesmo ocorre na trama de “Berenice”. Se em “A queda do solar de Usher” temos um irmão e uma irmã – Roderick e Madeline –, nesse outro conto temos dois primos – Egeu e Berenice. A relação entre eles é misteriosa e obsessiva. O cenário desses lares encontra-se marcado pela penumbra, por mobiliários escuros, enfim, por uma atmosfera lúgubre, atmosfera essa que parece refletir as lóbregas naturezas dos espaços interiores e subjetivos das personagens.

Nos contos “O barril do Amontilado” e “O gato preto”, o processo de emparedamento, ou seja, de fechamento espacial, configura-se como a imagem que movimentada o auge da atmosfera fantástica e de horror. No caso de “O barril de Amontilado” o que leva o narrador a matar o amigo por meio do emparedamento é uma retaliação, uma vingança; já em “O gato preto”, a cólera do narrador protagonista contra um gato impele-o a matar a mulher e emparedá-la. Esse acontecimento será antecipado no enredo em uma cena anterior ao emparedamento da mulher por intermédio de um indício, de uma prolepse. Trata-se da cena em que casa do narrador é incendiada e somente uma parede permanece de pé, estampando emblematicamente o esboço de um gato enforcado, sugerindo ser o gato que o narrador enforcara na noite anterior ao incêndio. Tal descrição da parede atua como uma predição do desfecho da história, quando o narrador emparedará a sua mulher, ato que provavelmente o conduzirá ao enforcamento pelo assassinato. Atrás da parede, o insueto e fantástico se apresenta: “Sobre sua [da mulher] cabeça, com a boca vermelha escancarada e o olho solitário chispante, estava assentado o horrendo animal [o segundo gato] cuja astúcia me induzira ao crime e cuja voz delatora me havia apontado ao carrasco” (POE, 2001, p. 301). Nesse sentido, a parede atua como uma dimensão misteriosa, transgressora do espaço real. O emparedamento da mulher, em “O gato preto”, ocorre no porão casa; em “O barril do Amontilado” do mesmo modo acontece no local subterrâneo da casa do narrador. De acordo com a topoanálise defendida por Bachelard (1996), o porão configura-se como um lugar das habitações nas quais os homens escondem os objetos antigos e os segredos, um lugar onde a memória se amolda e se acomoda.

OS OBJETOS NO UNIVERSO DE *MIRABILIA* DOS CONTOS DE FADAS

Nos contos de fadas, inúmeros são os espaços que significativamente concorrem para a irrupção do maravilhoso, portanto, para a manifestação do modo fantástico. O castelo no qual Bela Adormecida dorme magicamente apresenta-se igualmente mágico, na medida em que, quando a princesa dorme, todos dormem: os que nele moram e os que moram em suas cercanias; e ainda há o surgimento metaempírico de um muro de espinhos, os quais têm por função impedir a entrada de qualquer visitante. Além de espaços que se encenam magicamente, há os corpos de muitas

personagens, que são acometidos por processos metamórficos. Um corpo ou um objeto em metamorfose comporta um espaço metaempírico. No universo dos contos de fadas, a constância de objetos e corpos que se metamorfoseiam traduz-se em uma regularidade significativa. Um príncipe converte-se em sapo; outro príncipe é transformado em fera, o qual depois vira novamente príncipe para ficar com a sua bela; uma abóbora metamorfoseia-se em carruagem para conduzir uma moça a um baile, carruagem essa cujos lacaios eram anteriormente ratos que povoavam o porão de uma casa; uma bruxa, rainha má, converte-se em velhinha bondosa para tentar matar envenenada uma moça ingênua. Uma leitura de um livro de contos de fadas revela ao leitor variadíssimas situações nas quais o metaempírico irrompe através de processos metamórficos, que operam como materializações de um anseio comum a muitos sujeitos, o desejo de ser outro, de modelizar-se segundo sua vontade ou conforme as regras sociais.

Nesse território de *mirabilia* dos contos de fadas, então, são variadas situações relacionadas às espacialidades nas quais ocorre a manifestação de uma metaempíria. Para este ensaio trago alguns resultados de uma longa pesquisa que realizei recentemente. Nessa pesquisa, procurei compreender o lugar ocupado pelos objetos nos contos de fadas a partir de um exaustivo inventário.

Um objeto, em sua materialidade, configura-se como uma espacialidade. Espacialidade essa que às vezes comporta outras espacialidades, como uma caixa ou uma mala. Todos os objetos têm relação de menor ou maior grau com os sujeitos que os escolhem e os acolhem, definindo muitas vezes a sua identidade. A conexão entre sujeito e objeto é destacada por Francis Ponge (1996, p. 133), conhecido como poeta das coisas: “A nossa alma é transitiva. Precisa de um objeto que a afecte, como seu complemento direto, imediatamente”. A afinidade, em função da força de complementação e interação entre ambos, dá-se muito mais pela ordem do ser do que pela ordem do *ter*; trata-se de uma relação de afecção. Os teóricos Domenèch, Tirado e Gómez (2001, p. 128), tomando como base as propostas do filósofo francês Michel Serres, argumentam que “não existe vida humana sem ao menos um objeto. [...] A subjetividade, nesse sentido, é sempre um dispositivo que exige ao menos a relação com um objeto”. A afecção entre sujeito e objeto move a subjetividade. E por esse motivo dirigi meu olhar para estas espacialidades que muitas vezes são ignorados no corre-corre do cotidiano, os objetos. Para Roland Barthes (1990, p. 17), os objetos “são indutores comuns de associações de ideias (biblioteca = intelectual), ou, de maneira menos evi-

dente, verdadeiros símbolos” e em função disso é razoável compreender que eles têm algo além de uma simples força, eles desencadeiam efeitos de sentidos que possuem um *plus* a mais do que aqueles esperados por um olhar prosaico e empírico.

Para a referida pesquisa, tomei como objeto de estudo 226 narrativas dos Irmãos Jacob e Wilhelm Grimm recolhidas de duas coletâneas: os tomos 1 e 2 dos *Contos maravilhosos infantis e domésticos* (2012) e a rica publicação bilíngue de lendas intitulada *O diabo nas lendas alemãs dos Irmãos Grimm* (2014), organizada por Magali Moura e Ebal Bolacio. Nesse conjunto extenso de narrativas dos Irmãos Grimm, são pouquíssimas histórias, menos de cinco por cento, que não trazem ao menos um objeto em sua trama, seja mágico ou não, entretanto na grande maioria das vezes a magia é sua característica de inserção na trama. Por meio da leitura de todas as 226 narrativas que me serviram de *corpus*, procurei delimitar e recolher todas as aparições dos objetos; em uma etapa posterior, realizei o agrupamento dos objetos em possíveis conjuntos, o que me levou a um total de treze categorias:

1. objetos doadores: de fartura, de cura e de seres mágicos
2. objetos metamórficos
3. objetos letais - letais suplicadores e letais beligerantes
4. objetos reveladores
5. objetos hipnotizadores
6. objetos confidentes
7. objetos proibidos
8. objetos identitários
9. objetos de pacto
10. objetos enganadores
11. objetos condutores
12. objetos antropomorfizados
13. objetos de remate lúdico

A primeira categoria, a dos objetos doadores, divide-se em três modalidades, sendo a primeira a dos doadores de fartura, uma vez que tais objetos abroham e fazem aparecer algo, auxiliando a personagem que a possui, na maior parte das vezes ocasionando o seu enriquecimento, como ocorre no conto “O diabo da farda verde” (GRIMM, 2012b, p. 97), no qual o diabo doa ao protagonista sua veste, a farda verde, que possui bolsos de onde saem moedas ininterruptamente e, por isso, a personagem teria suas precisões materiais sempre supridas. No caso da segunda modalidade, a dos objetos doadores de cura, o donativo não se consolida em uma materialidade exterior ao sujeito, como acontece na modalidade anterior, nesta modalidade a doação

concerne à materialidade do próprio corpo dos sujeitos, concedendo-lhe saúde. No conto “O padrinho” (GRIMM, 2012a, p. 205), por exemplo, um pobre pai, que já havia tido muitos filhos, não sabia a quem fazer o convite para ser padrinho de um outro filho que acabara de nascer e resolve ir ao portão para convidar a primeira pessoa que por ali passasse. O primeiro homem (que era o diabo disfarçado) a passar, após receber o convite para apadrinhar a criança, resolve dar ao seu compadre de presente um copinho com água: “Com isso você poderá curar todos os doentes se a morte estiver à cabeceira, mas ela estiver aos pés o doente deverá morrer” (GRIMM, 2012a, p. 205). A terceira modalidade dessa categoria é a dos objetos doadores portadores de seres mágicos, e assim são designados, uma vez que tais seres mágicos, que se alojam dentro de um objeto, têm a capacidade de presentear algo ao protagonista que passa a possuir esse objeto. Uma história emblemática dessa modalidade, presente no nosso imaginário, faz parte dos contos maravilhosos orientais: “Aladim e a lâmpada maravilhosa”. Nas narrativas dos Grimm, um objeto com essa propriedade é a flauta, em “Os gnomos” (GRIMM, 2012b, p. 43), já que tal instrumento musical hospeda um gnomo que satisfaz os desejos de quem o possui.

A segunda categoria selecionada pelo inventário de objetos durante a pesquisa foi a dos objetos metamórficos, isto é, tratam-se daqueles relativos a uma metamorfose, e via de regra são os responsáveis por ela objetos como as varinhas de condão, exemplos basilares dessa categoria de objetos. No conto “O amado Rolando” (GRIMM, 2012a, p. 262), a moça, fugindo com o seu amado, furta a varinha mágica da sua madrasta e, para livrar-se da perseguição desta, com o subsídio da varinha, transforma-se em flor e seu amado em tocador de violino. No decorrer da história, separada do amado, a moça, através da atuação mágica da varinha, ainda se transforma em rocha vermelha e em flor novamente, até obter o final feliz com seu amado.

A terceira categoria, a dos objetos letais, temos coisas que operam como uma arma, em algum contexto de embate (objetos letais beligerantes), ou como um objeto que inflige uma tortura em alguma personagem (objetos letais suplicidores). Os objetos letais beligerantes surgem figurados em geral através da figuração hiperbólica de uma arma e motivam no herói uma postura aguerrida. A corneta, a mochila e o chapéu canhoeiro no conto “A toalha, a mochila de exército, o chapéu e a corneta” (GRIMM, 2012a, p. 188) são representados como objetos letais beligerantes, porque a corneta, quando tocada, fazia ruir vilarejos inteiros; da mochila, sempre que recebia uma batida com a mão do herói, saíam um cabo e seis soldados prontos para a ba-

talha; e o chapéu funcionava como um canhão sempre que era rodado. Na segunda modalidade dessa categoria, a dos objetos letais suplicidores, os suplícios promovidos por eles detêm as vidas das personagens na expiação chegando quase a matar, ou gerando a morte, ou ainda exasperando o sofrimento até depois da morte, como é o caso da mortalha molhada pelas lágrimas da mãe do conto “A mortalha” (GRIMM, 2012b, p. 126), que não deixava o menino repousar em morte; ele somente consegue descansar quando ela para de chorar e sua mortalha fica seca.

A quarta categoria do inventário é a dos objetos reveladores, os quais têm a capacidade de desvelar algum acontecimento que se conserva oculto até algum momento da trama. No conto “O jardim de inverno e de verão” (GRIMM, 2012a, p. 318), configurado como a versão de “A bela e a fera” dos Irmãos Grimm, a fera outorga à bela uma consulta ao espelho para ela poder olhar o que estava sucedendo na casa de seu pai e, através desse meio mágico, ela vê que seu pai se encontra adoentado. Na quinta categoria, temos os objetos hipnotizadores, figurados, em todos os casos, como objetos musicais. No conto “O judeu entre os espinhos” (GRIMM, 2012b, p. 127), a rabeça incita as pessoas a dançarem ininterruptamente, sem pensarem em outra coisa a não ser em bailar. Os objetos confidentes, sexta categoria, laboram como aconselhadores das personagens, como é o caso de “A pastora de gansos” (GRIMM, 2012b, p. 27), conto no qual o rei pede à pastora que entre no fogão e confie a esse objeto os seus segredos. Os objetos proibidos compõem a sétima categoria. Em todas as histórias que trazem essa categoria o objeto é figurado por uma chave. Nos contos, em geral, a personagem, frequentemente feminina, tem que permanecer sozinha em um castelo ou uma casa e a ela é dado o direito de entrar em todos os cômodos, com exceção apenas de um. Ela, que havia ficado com as chaves, acaba não resistindo e adentra no lugar proibido com ajuda da chave do mesmo modo proibida. Em alguns contos a chave acaba ficando manchada geralmente de sangue, mancha mágica que irá indiciar a visita da personagem ao espaço proibido. Esse objeto tornou-se emblemático no conto “Barba Azul” (GRIMM, 2012a, p. 288). A oitava categoria refere-se aos objetos identitários e são assim designados por distinguirem a identidade das personagens que os têm ou que os usam. No conto “Mil peles” (2012-1, p. 306), a identidade da princesa acaba sendo desvendada por causa dos objetos que possui: o anel, a roca e a bobina de ouro, objetos que ganhara de presente do rei antes de ela fugir do reino. Por meio desses objetos, todos têm a garantia de que a moça, que parecia um bicho coberto com o manto das mil peles, era a princesa fugitiva.

A nona categoria, a dos objetos de pacto, se estabelece pela ideia de troca, de contrato/acordo ou mesmo de chantagem, e o exemplo mais conhecido encontra-se na narrativa “Rumpelstilzchen” (GRIMM, 2012a, p. 260), pois nela temos uma moça que teria sido obrigada a transformar palha em ouro em uma noite. Surge em sua frente um homenzinho que se propõe a fazer essa proeza caso a moça dê a ele uma coisa de valor, e ele ganha um colar. Mas o rei, ganancioso, dá à moça mais palhas em outras noites para que ela realize a transformação, e assim a cada noite ela vai trocando seus objetos pelo ato mágico efetuado pelo homenzinho, até que, na última noite, não tendo mais nenhum objeto a ser trocado, ela acaba oferecendo ao homenzinho o seu primeiro filho que um dia terá. Os objetos enganadores, décima categoria, aparecem representados a partir da ideia de que as aparências enganam. Na história “O pássaro de ouro” (GRIMM, 2012a, p. 266) a personagem, para tudo acontecer positivamente em sua jornada, tem optar por deixar o pássaro de ouro na gaiola de madeira e não o transferir para a gaiola de ouro. Depois deve selar o cavalo com a sela de madeira e couro e não com a sela de ouro, porque as qualidades podem estar nas coisas simples. A décima primeira categoria é a dos objetos condutores, que atuam como forma de condução para as personagens, como no caso da bota de léguas de “O amado Rolando” (GRIMM, 2012a, p. 262) e da vassoura voadora, que aparece no conto “Fazendo chuva e granizo” (GRIMM, 2014, p. 63). Os objetos antropomorfizados, décima segunda categoria, aparecem geralmente representadas por esculturas que tomam (ou parecem tomar) vida, como a imagem de madeira de Virgem Maria, que se alimenta da comida dada pelo menino e depois o leva para o eterno casamento (coma morte), no conto “O casamento celestial” (GRIMM, 2012b, p. 169). Como última categoria, temos os objetos de remate lúdico, caracterizados por enfeixarem coisas que se fazem presentes no desfecho lúdico da narrativa, como ocorre em “O Okerlo” (GRIMM, 2012a, p. 330): “Meu vestido era de teias de aranha e passei por uns espinhos que as arrancaram. Meus sapatos eram de vidro e eles se partiram em dois quando pisei numa pedra”. Parece soar insólito o conto, entoando e recitando a força que os objetos operam em sua trama, fechando com essa entoação.

CORPOS METAMÓRFICOS NOS CONTOS DE MURILO RUBIÃO

Nas narrativas rubianas, as metamorfoses constituem uma regularidade estético-discursiva. A construção dos processos metamórficos acontece pelas vias do “eu”,

ou seja, atrelado ao processo de subjetivação dos sujeitos personagens, processo esse advindo de fatores exteriores e interiores (GAMA-KHALIL, 2013b). Compreendo que as metamorfoses se constituem discursivamente como metáforas, mas não simples metáforas; elas seriam metáforas desencadeadas como um *plus ultra* da singularização, como explicarei na última parte deste ensaio. Tais metáforas representam o que Todorov (2004) nomeia como exageração do real. Como se tratam de corpos, essa compreensão ocorre conduzida pela perspectiva das espacialidades corporais, espacialidades essas que só ganham sentido discursivamente. A noção de devir é ativada como basilar na qualificação do corpo metamorfoseado, o qual não pode ser assinado como um corpo que “é”, um corpo estável e fixo, entretanto um corpo em repleto movimento, um corpo “sendo”, que se tangencia em contato com um eterno *devenir*.

No “Teleco, o coelhinho”, existe um ser, Teleco, que no início é um coelho que chega perto do narrador e pede cigarro. Sozinho no mundo, o narrador o acolhe em sua casa, quando percebe que ele tem a qualidade de metamorfosear-se em vários animais. O que se percebe depois é que o desejo de Teleco era o de assumir a forma corporal humana, mas não consegue. A forma que mais se aproxima, no seu entendimento, do homem, é a de canguru. E assim fica por um tempo, automeando-se Antônio Barbosa, arruma uma namorada chamada Tereza. O narrador e Teleco começam a disputar o amor de Tereza e a partir daí o narrador entrará em confrontação com Teleco, que se recusa a voltar a ter um corpo de coelho: “— Voltar a ser coelho? Nunca fui bicho. Nem sei de quem você fala” (RUBIÃO, 1999, p. 149). Após esse episódio, ele é expulso de casa, e posteriormente o narrador tem notícias de Teleco: Tereza estava explorando as destrezas metamórficas do coelho em shows de mágica. Teleco regressa, à casa do narrador, porém não consegue mais dominar suas transformações: cachorro, cobra, pavão, cascavel, entretanto continuamente com o anseio de vir a ser humano: “— O uniforme... muito branco... cinco cordas... amanhã serei homem... — as palavras saíam-lhe espremidas, sem nexos, à medida que Teleco se metamorfoseava em outros animais” (RUBIÃO, 1999, p. 151). Até que no fim do conto, extenuado, no colo do narrador, assume uma triste forma corporal humana: uma criança encardida, sem dentes, morta.

Se Teleco desejava a forma corporal humana, a protagonista homônima do conto “Bárbara”, também é movida pelo desejo e este igualmente move suas metamorfoses. O narrador, marido de Bárbara, conta que ela possuía desejos muito incomuns e que cabia a ele procurar satisfazê-los. Ela pede o mar, um enorme baobá, um navio e depois, por último, uma estrela. À medida que pede e se satisfaz, engorda. Bárbara

deseja, pede e engorda até quando o seu corpo não consegue entrar mais em sua casa e ela ter que ficar morando no barco

O conto “O homem do boné cinzento” apresenta um procedimento metamórfico oposto ao de “Bárbara”, uma vez que o protagonista, no lugar de ter seu corpo hiperbolicamente aumentado, emagrece, esvai-se, até sumir. Tudo no início desse conto aparenta a mais corriqueira normalidade, tanto que o narrador descreve o espaço calmo e natural em que se encontram as personagens. O fato que irrompe para desregular a tranquilidade daquele espaço é a chegada do vizinho que traja um boné cinzento, o qual, desde que se muda para o hotel vizinho à casa do narrador, começa a emagrecer exageradamente, definhando a olhos vistos até sumir e levar junto a ele, nesse processo metamórfico, Arthur, o irmão do narrador, que o observava dia e noite. Arthur diminui desmesuradamente ao ponto de se transformar em uma minúscula bolinha negra.

Bárbara e o homem do boné cinzento, excetuando a excentricidade de seus atos e de suas formas metamórficas, são protagonistas que representam pessoas ordinárias, a saber: uma mulher casada e cheia de desejos, e um homem rico celibatário. Ao passo que Teleco surpreende possivelmente o leitor desde as primeiras linhas do conto. O narrador encontra-se sentado em frente à praia, “absorvido em ridículas lembranças”, quando é interrompido por uma voz: “Moço, me dá um cigarro?” (RUBIÃO, 1999, p. 143). Antes de virar-se para olhar a face do seu interlocutor, ainda meditativo, supõe que aquela voz a pedir cigarro é de um menino de rua, todavia qual não é seu assombro quando observa que se trata de um coelho.

As metamorfoses corporais de Bárbara e do homem do boné cinzento parecem ser involuntárias e por essa razão incontroláveis, ao passo que as de Teleco, no início, parecem ser metamorfoses controladas, como, por exemplo, a dos gênios dos contos maravilhosos; entretanto, logo o leitor percebe que, ainda que ele tivesse certo controle sobre essas transformações, uma coisa o impedia de lidar com esse poder de maneira controlada, o seu desejo de ser homem. E, em função desse empecilho, ele morre.

Bauman (2005, p. 91) afirma que a provisoriedade da identidade está na ordem do dia. O problema da modernidade não é o de “definir sua identidade”, contudo o de saber “até onde e quando devemos testar novas identidades”, pois a construção identitária é uma experiência inacabável. Para metaforizar essa condição identitária do homem moderno, Murilo Rubião utiliza as metamorfoses corporais, erigidas por meio do trabalho com o metaempírico.

Foucault (2001, p. 415) explica que as heterotopias “são posicionamentos reais que se podem encontrar no interior de uma cultura que estão ao mesmo tempo representados, contestados, invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora sejam efetivamente localizáveis”. Os corpos metamórficos de Bárbara, do homem do boné cinzento e de Teleco são corpos heterotópicos, em virtude da contestação de valores que desencadeiam simbolicamente e também em função da movência que os faz desestabilizarem-se em relação à maioria dos outros corpos que se encontram em seu entorno. São corpos que, por funcionarem pelo excesso (de obesidade, de magreza ou de multiplicidade de formas), se esquivam das regras da sociedade da perfeição, revelando-se como corpos completamente desgovernados.

UM REMATE SOBRE OS ESPAÇOS SE ESPARSAM NO *PLUS ULTRA* DO FANTÁSTICO

O desfecho deste ensaio que trata da relação entre as espacialidades e a deflagração do metaempírico em narrativas do modo fantástico traz uma tese que defendo sobre a natureza do discurso estético desse modo literário. Vimos como espaços são importantes para a configuração do fantástico, seja por meio dos cenários e macroespaços, como as casas, por exemplo, seja através dos objetos, seja por intermédio dos corpos das personagens. Compreendo que toda essa relevância desses espaços em uma diegese fantástica acontece em função de um discurso fundado na singularização, conceito cunhado por Victor Chklovski; entretanto não se trata de um simples processo de singularização, mas de um processo duplicado ou reduplicado: um *plus ultra*. Assim, entendo que a singularização, em um texto literário não vinculado ao modo fantástico, ocorre em um plano discursivo; ao passo que a singularização em textos literários fantásticos ocorre de forma duplicada, incidindo sobre o discurso e sobre a diegese, conforme explicarei adiante.

De acordo com a teoria de Chklovski, a linguagem da arte desprende o objeto do automatismo perceptivo, por intermédio do qual ele é apreendido cotidianamente e prosaicamente, singularizando-o:

O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos

objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção da arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já “passado” não importa para a arte. (CKLOVSKI, 1978, p. 45 - grifos do autor citado)

Uma metáfora é uma forma de o discurso literário criar esse efeito de singularização. Se recordarmos, por exemplo do início do conto “Desenredo”, de João Guimarães Rosa, o narrador, ao representar a figura feminina pela qual Jó Joaquim ficará inteiramente apaixonado, descreve-a da seguinte forma: “Antes bonita, olhos de viva mosca” (ROSA, 1968, p. 38). E o leitor pode se perguntar o que seriam esses olhos de viva mosca: Olhos que não param? Olhos pegajosos? Olhos sujos? ... Por fim, no transcorrer da história, o leitor sabe que a mulher com olhos de viva mosca atrai Jó Joaquim: “Era infinitamente maio e Jó Joaquim pegou o amor” (ROSA, 1968, p. 38). Por esse exemplo, retirado de um conto não caracterizado ou lido como literatura fantástica, compreende-se que a palavra, em seu uso singularizado, que instiga o estranhamento, recurso frequente do procedimento literário, aparece utilizada como uma estratégia discursiva que tem por finalidade o efeito de figuração ou de conotação. Os olhos da mulher não “são” uma mosca, mas eles similares a esse inseto. Retornemos, porquanto, à minha tese inicial – a literatura fantástica possui um discurso que confere à singularização um *plus ultra*, como um discurso singularizado em dobra, geminado – e para tanto trago mais uma vez o conto “Teleco, o coelhinho”, de Murilo Rubião, em que logo nas primeiras linhas o leitor depara com imagens que provavelmente acarretarão um intenso estranhamento:

— Moço, me dá um cigarro?

A voz era sumida, quase um sussurro. Permaneci na mesma posição em que me encontrava, frente ao mar, absorvido com ridículas lembranças.

O importuno pedinte insistia:

— Moço, oh! moço! Moço, me dá um cigarro?

Ainda com os olhos fixos na praia, resmunguei:

— Vá embora, moleque, senão chamo a polícia.

— Está bem, moço. Não se zangue. E, por favor, saia da minha frente, que eu também gosto de ver o mar.

Exasperou-me a insolência de quem assim me tratava e virei-me, disposto a escorraçá-lo com um pontapé. Fui desarmado, entretanto. Diante de mim estava um coelhinho cinzento, a me interpelar delicadamente. (RUBIÃO, 2010, p. 52)

O assombro do narrador possivelmente é igualmente o do leitor que lê essa narrativa pela primeira vez. Um coelho que fala, pede cigarros e que gosta de ver o mar? Ao longo da narrativa, como já expliquei anteriormente, o leitor descobrirá que Teleco tem o dom de metamorfosear-se em várias formas corporais animais, menos na humana, o que somente consegue ao final, mas atinge esse objetivo por meio da transformação de seu corpo em um espaço corporal degradado e morto. O coelho Teleco planteia-se como uma metáfora, suas metamorfoses consolidam gestos metafóricos, porque “quando queria ser gentil com as crianças transformava-se em cavalo e oferecia seu corpo às cavalgadas, mas, quando lidava com seres humanos que o ofendiam, assumia a forma de leão ou tigre” (GAMA-KHALIL, 2019, p. 15). Teleco, nesse sentido, constrói-se por meio de um procedimento em que a metáfora é levada ao mais alto grau, uma vez que o recurso metafórico transpõe o plano discursivo e instala-se de modo efetivo e hiperbólico no plano da diegese. Ou seja, ele não só se parece com um coelho, ele “é” um coelho; diferentemente dos olhos da personagem de Rosa, que são olhos de viva mosca, no discurso do narrador, porém de fato eles não o são no plano da diegese, daquele mundo ficcional. Dessarte, entendo que o processo de singularização sobrevém no discurso, porque Teleco pode ser lido como metáfora do menino de rua, e também de cada um de nós que adotamos variáveis posições-sujeito (FOUCAULT, 2000a) ou identidades (HALL, 2011) segundo as circunstâncias que experimentamos. Contudo não é tão-somente isso, tal singularização extrapola o nível do discurso e encontra-se estabelecida e alojada na diegese, atingindo um *plus ultra*, metáfora dobrada e ampliada, porque Teleco existe no enredo efetivamente.

Os espaços que se espalham, esparsam-se em se movimentam pelas narrativas fantásticas são todos construídos pelo procedimento do *plus ultra* da singularização e por isso pode-se afirmar que elas elevam a experiência da leitura literária a um grau maior, com maiores efeitos de sentido e possibilidades de interpretação. Em função dessa potência estético-discursiva da literatura fantástica, pode-se dizer que com ela, como seu alto nível de desautomatização, parecemos reconquistar nossa percepção dos espaços mais simples aos mais complexos de nossa existência.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BAUMAN, Zigmunt. *Identidade*. Entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1978, p. 39-56.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985.

DOMÈNECH, Michel; TIRADO, Francisco; GÓMEZ, Lucía. A dobra: psicologia e subjetivação. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org. e Trad.). *Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FOUCAULT, M. A arqueologia do saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000a.

FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. *Foucault: a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000b.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Ditos e Escritos III).

FURTADO, Filipe. Fantástico: modo. Disponível em: < <http://www.edtl.com.pt> >, acessado em junho de 2011.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A literatura fantástica: gênero ou modo? Terra roxa e outras terras, v. 26, p. 18-31, dez. 2013. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/25158/18414>>. Acesso em: 15 nov. 2013a.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. As metamorfoses do corpo e a construção do fantástico nas narrativas de Murilo Rubião. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina. (Org.). *Murilo Rubião 20 anos depois e sua morte*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013b, p. 47-66.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Fantástico – modo. In: REIS, Carlos; ROAS, David;

FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Julio. (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). Rio de Janeiro: Dialogarts. 2019. Disponível em: <<http://www.insolitificcional.uerj.br/f/fantastico-modo/>>. Acesso em 22 mar. 2022.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O discurso e a diegese do fantástico: o *plus ultra* da singularização. In: SANTOS, Luciene Alves; GABRIEL, Maria Alice Ribeiro; DANTAS, Michelle B. Santos (org.). *Reflexões sobre o insólito ficcional*. João Pessoa: Editora UFPB, 2019, p. 11-23.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos literários. *Revista da ANPOLL*. São Paulo, 28, p. 213-36, jul/dez 2010. Disponível em: <<https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/166/179>>. Acesso em: 20 jan. 2010.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Contos maravilhosos infantis e domésticos* - Tomo 1. São Paulo: Cosac Naify, 2012a.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Contos maravilhosos infantis e domésticos* - Tomo 2. São Paulo: Cosac Naify, 2012b.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *O diabo nas lendas alemães dos Irmãos Grimm*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural em literatura*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

PONGE, Francis. *Alguns poemas* (Antologia poética). Lisboa: Cotovia, 1996.

ROSA, João Guimarães. Desenredo. In: *Tutameia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968, p. 38-40.

RUBIÃO, Murilo. *Contos reunidos*. São Paulo: Ática, 1999.

RUBIÃO, Murilo. *Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

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