RAÍDO

v. 12, n. 29

UNIVERSIDADE FEDERAL
DA GRANDE DOURADOS
Coordenadoria Editorial

Revista Semestral do Programa de Pós-Graduação em Letras
da Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD
Raído, Dourados, MS, v. 12, n. 29 – jan./jun. 2018

UFGD
Reitora: Liane Maria Calarge
Vice- Reitor: Marcio Eduardo de Barros

COED
Coordenador Editorial: Rodrigo Garófallo Garcia
Técnico de Apoio: Givaldo Ramos da Silva Filho

FACALE
Diretor da Faculdade de Comunicação: Rogério Silva Pereira

Conselho Editorial Consultivo
Adair Vieira Gonçalves (UFGD)
Alexandra Santos Pinheiro (UFGD)
Anna Maria de Mattos Guimarães (Unisinos)
Carine Haupt (UFT)
Catitu Tayassu (Université de Versailles- França)
Clécio Bunzen (UNIFESP)
Carlos Piovezani (UFSCAR)
Dernival Venâncio Jr (UFT)
Eliana Merlin Deganutti de Barros (UENP)
Elvira Lopes Nascimento (UEL)
Juliana Maia de Queiroz (UFPA)
Leoné Astride Barzotto (UFGD)
Luiza Helena Oliveira da Silva
Manoel Luiz Gonçalves Correa (USP)
Marcos Lúcio de Sousa Góis (UFGD)
Núbio Mafra Ferraz Delanne (UEL)
Odilon Helou Fleury Curado (UNESP/Assis)
Orlando Vian Júnior (UFRN)
Paulo Sérgio Nolasco dos Santos (UFGD)
Pedro Henrique Lima Praxedes Filho
Petrílson Alan Pinheiro (Unicamp)

Raído: Revista do Programa de Pos-Graduação em Letras da UFGD [recurso eletrônico] /
Universidade Federal da Grande Dourados, Faculdade Comunicação, Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras. – Vol. 1, n. 1 (jan./jun., 2007)–.– Dados eletrônicos. Dourados, MS : Ed. Universidade Federal da Grande Dourados, 2007 -

Semestral. – Edições especiais publicadas de 2014.
Mdo de acesso: word Wide Web:
<http://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido>.
ISSN 1984-4018 (online)

1. Letras. 2. Literatura. 3. Linguistica. 4. Universidade Federal da Grande Dourados – Periódicos. I. Universidade Federal da Grande Dourados. Faculdade de Comunicação, Artes e Letras.

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UFGD.
Alison Antonio de Souza - CRB1 2722

RAÍDO

v. 12, n. 29

UNIVERSIDADE FEDERAL
DA GRANDE DOURADOS
Coordenadoria Editorial

Do fantástico e seus arredores – Narrativas do insólito em literaturas de língua portuguesa

Revista Semestral do Programa de Pós-Graduação em Letras
da Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD
Raído, Dourados, MS, v. 12, n. 29 – jan./jun. 2018

RAÍDO
v. 12, n. 29 – jan./jun. 2018

EDITORES
Marcos Lúcio de Sousa Góis
Editor da área de Linguística e Linguística Aplicada

Gregório Foganholi Dantas
Editores da área de Literatura e Práticas Culturais

Gregório Foganholi Dantas (UFGD)
Luís Fernando Prado Telles (Unifesp)
Editores deste número

REVISÃO
A revisão gramatical é de responsabilidade dos(as) autores(as).

Marcelo Saparas
Revisor de abstract

M&W Comunicação Integrada
Revisão ortográfica, editoração eletrônica, produção gráfica

Correspondências para:

UFGD/FACALE
Rua João Rosa Góes n. 1761, Vila Progresso
Caixa Postal 322 - CEP 79825-070 - Dourados-MS
Fones: +55 67 3410-2015 / Fax: +55 67 3410-2011

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 7

A CRÍTICA AO HOMEM OITOCENTISTA NOS FOLHETINS FANTÁSTICOS DE EÇA DE QUEIRÓS 11
Jean Carlos Carniel
Luciene Marie Pavanelo

ESPACIALIDADE GÓTICA E HORROR EM "SEM OLHOS", DE MACHADO DE ASSIS 25
Renata Philippov

OS CONTOS INSÓLITOS "EL OUTRO", DE BORGES, E "IDEIAS DO CANÁRIO", DE MACHADO: DESCONSTRUÇÃO DO DOGMATISMO CIENTÍFICO POR MEIO DA IRONIA 37
Erika de Freitas Coachman

ALICE NO ESPELHO: O RECURSO AO FANTÁSTICO NA FORMAÇÃO DE LEITORES JUVENIS 51
Alessandra Oliveira dos Santos Beltramim
Mírian Hisae Yaegashi Zappone

"TUDO O QUE SE AJUNTA ESPALHA": O DUPLO EM "CONVERSA DE BOIS", DE GUIMARÃES ROSA 67
Roberto Rossi Menegotto
João Claudio Arendt

AS FLORES DO MAL NOS CONTOS DE MURILO RUBIÃO 81
Polyana Pires Gomes

A BANALIZAÇÃO DO INSÓLITO NA MODERNIDADE LÍQUIDA: UMA LEITURA D'O EX-MÁGICO DA TABERNA MINHOTA, DE MURILO RUBIÃO 95
Marcela de Castro Ávila Aguiar

UMA PONTE ENTRE O REAL E O FANTÁSTICO: LEITURA DE UM CONTO DE MARIA ISABEL BARRENO 113
Marcelo Pacheco Soares

A VIAGEM COMO BUSCA UTÓPICA EM NÃO VERÁS PAÍS NENHUM, DE IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO 125
Carla dos Santos Meneses Campos
Ramiro Giroldo

CONFIGURAÇÕES DO INSÓLITO: O ESPAÇO LABIRÍNTICO EM "O LARGO DO MESTREVINTE" (1958), DE JOSÉ J. VEIGA 135
Márcia Machado de Lima

A ESTÉTICA NEOFANTÁSTICA NO ROMANCE *AS HORAS NUAS*, DE LYGIA FAGUNDES TELLES 147
Kelio Junior Santana Borges

A REPRESENTAÇÃO DO MILAGRE EM "NATAL NA BARCA" E "O DEFUNTO":DIFERENTES MANIFESTAÇÕES LITERÁRIAS DO INSÓLITO 159
Ana Cristina Caminha Viana Lopes
Ana Márcia Alves Siqueira

O HISTÓRICO E O FANTÁSTICO EM *O MEZ DA GRIPE* 179
Naira de Ameida Nascimento
Rogério Caetano de Almeida

INVENTÁRIO DA AUSÊNCIA EM "O ROSTO", DE AMILCAR BETTEGA BARBOSA 193
Raul da Rocha Colaço
Brenda Carlos de Andrade

NEOFANTÁSTICO EM "CAIU UMA ESTRELA NA MINHA SALA", DE MARCELO MOUTINHO 205
Jhennefer Alves Macêdo
Valnikson Viana de Oliveira
Luciane Alves Santos

APRESENTAÇÃO

O volume que aqui se apresenta procurou conglomerar artigos de pesquisadores que tivessem como objetivo apresentar reflexões contemporâneas acerca do fantástico, principalmente no universo da literatura de língua portuguesa. Não foi nossa intenção partir de teorias ou conceitos pré-determinados sobre o fantástico; pelo contrário, buscou-se reunir visões teóricas diversas, demonstrando assim a riqueza e a diversidade dessa área de estudo. Outro aspecto que merece destaque sobre este número temático diz respeito ao fato de que todos os artigos procuraram, cada um a seu modo, extrair da discussão acerca do fantástico algum aspecto crítico que pudesse iluminar a reflexão acerca do real, seja aquele contextual das obras e autores trabalhados ou mesmo o nosso real mais próximo. Não há, pois, leituras apaziguadoras. Feito esse destaque necessário, passemos a uma breve visada sobre os trabalhos.

Curiosamente, os três artigos iniciais convocam para a esfera do fantástico autores tradicionalmente tidos como representantes do chamado realismo, em Portugal e no Brasil, respectivamente Eça de Queirós e Machado de Assis. Em "***A crítica ao homem oitocentista nos folhetins fantásticos de Eça de Queirós***", Jean Carlos Carniel e Luciene Marie Pavanelo buscam evidenciar em que medida o aspecto do fantástico favorece a construção do teor crítico da sociedade e do homem do século XIX nas narrativas "O milhafre", "O lume" e "Memórias duma forca", publicados inicialmente no jornal ***Gazeta de Portugal*** em 1867, e, postumamente, compiladas no volume ***Prosas Bárbaras*** (1903). O artigo que segue junta à cena fantástica outro celebre escritor de língua portuguesa do dezenove, agora do lado de cá do atlântico. Em "***Espacialidade Gótica e horror em Sem olhos, de Machado de Assis***", Renata Philippov analisa o conto "Sem Olhos", de Machado de Assis, visando compreender como a espacialidade gótica contribui para criar o efeito de horror no presente conto e como este, ao mesmo tempo, acaba por deslocar, pelo viés irônico, certa convenção gótica. Se a ironia marca a apropriação dos aspectos góticos operada por Machado de Assis, é a ironia também que que serve de diapasão de leitura no artigo de Patrícia Librenz e Antonio Rediver Guizzo, intitulado "***Os contos insólitos El Outro, de Borges, e Ideias do Canário, de Machado: desconstrução do dogmatismo científico por meio da ironia***". Neste artigo, os autores dissertam sobre a crítica que pode ser depreendida dos contos de Machado de Assis e de Jorge Luís Borges acerca discurso do conhecimento, tanto o científico quanto o filosófico. Consideradas as distâncias históricas dos dois autores em questão, estabelece-se uma comparação entre ambos a partir do elemento comum do insólito.

O quarto artigo traz a discussão mais para a contemporaneidade, ao investigar o fantástico dentro do universo da literatura infantojuvenil. Em "***Alice no espelho: o recurso ao fantástico na formação de leitores juvenis***", Alessandra Oliveira dos Santos Beltramim e Mírian Hisae Yaegashi Zappone abordam a obra ***Alice no espelho***, de Laura Bergallo, publicada em 2005. Procuram verificar em que medida a obra de Bergallo consegue escapar de possíveis fins didatizantes e moralizantes ao tratar do tema da anorexia utilizando-se dos recursos da literatura fantástica, dentre os quais a estratégia da hesitação e a presença do duplo. Aliás, esse elemento fantástico é justamente o aspecto que guia a análise do artigo seguinte, intitulado "***Tudo o que se ajunta espalha: o duplo em Conversa de Bois, de Guimarães Rosa***", de Roberto Rossi Menegotto e João Claudio Arendt. Ao analisarem o oitavo conto de ***Sagarana***, de Guimarães Rosa, os pesquisadores intentam investigar como

ocorre o processo de criação de um outro da personagem Tiãozinho, para tanto buscam analisar as etapas narrativas que fazem culminar na presença de um duplo desta personagem.

O sexto e sétimo artigos trazem para o debate um autor brasileiro que é incontornável quando se pensa na literatura fantástica em língua portuguesa, Murilo Rubião. Em "***As flores do mal dos contos de Murilo Rubião***", Polyana Pires Gomes procura aproximar o escritor brasileiro do poeta epíteto da modernidade, Charles Baudelaire. Por meio do trabalho com a imagem da flor presente nos contos "A casa do girassol vermelho" (1947), "A flor de vidro" (1953) e "Petúnia" (1974), de Murilo Rubião, a pesquisadora busca entender em que medida o trabalho com tais imagens configura um tratamento fantástico à narrativa de Rubião, aproximando-a, em certo sentido, de Baudelaire, mas oferecendo respostas diferentes às questões comuns ao poeta francês. O sétimo artigo, por seu turno, lança seu olhar sobre Murilo Rubião aproximando-o de outra modernidade, não a do século dezenove de Baudelaire, mas uma modernidade mais hodierna, aquela pensada por Zygmunt Bauman. Em seu artigo intitulado "***A banalização do insólito na modernidade líquida: uma leitura d´O ex-mágico da taberna minhota, de Murilo Rubião***", Marcela de Castro Ávila Aguiar analisa o fantástico no conto "O ex-mágico da Taberna Minhota" publicado no primeiro livro do autor, ***O ex-mágico*** (1947), e enxerga nele a representação de uma "fluidez identitária", que seria característica da sociedade líquido-moderna, cuja estrutura é fluida, desordenada e que impede o sujeito de se firmar como agente social.

O oitavo artigo traz novamente para a cena fantástica a literatura portuguesa. Em "***Uma ponte entre o real e o fantástico: leitura de um conto de Maria Isabel Barreno***", Marcelo Pacheco Soares propõe uma leitura do conto "A ponte". Tomando como pressuposto o que dizem as teorias do que chama de fantástico contemporâneo, Marcelo considera que as manifestações desse gênero no século XX tem um poder de agenciar a compreensão dos contextos sociais e políticos do mundo contemporâneo. Visto desse modo, o fantástico passa a ser entendido como uma estratégica de tocar o real. É sob esse prisma que o pesquisador vê o fantástico como um elemento problematizador da realidade portuguesa representada no conto de Barreno, em especial no que toca à herança da ditadura salazarista.

Em "***A viagem como busca utópica em Não verás país nenhum, de Ignácio de Loyola Brandão***", Carla dos Santos Meneses Campos e Ramiro Giroldo também exploram o caráter crítico do fantástico e sua possibilidade de penetração nos problemas da realidade, ao investigarem a viagem empreendida pelo protagonista do romance de Loyola Brandão como uma configuração de utopia. Já em "***Configurações do insólito: o espaço labiríntico em O largo do Mestrevinte (1958), de José J. Veiga***", Márcia Machado de Lima trata do elemento que já figurou como central na análise do terceiro artigo acima referido, o insólito. Pensando o insólito a partir do trabalho com a espacialidade no conto, em especial em sua relação com a representação dos universos adulto e infantil, o pesquisador busca pensar como o trabalho com os elementos do espaço labiríntico funciona de modo a criar o efeito de transgressão próprio ao fantástico.

Os artigos seguintes, o décimo primeiro e o décimo segundo, pensam a obra de Lygia Fagundes Telles respectivamente a partir do fantástico e do insólito. Em "***A estética neofantástica no romance As horas nuas, de Lygia Fagundes Telles***", Kelio Junior Santana Borges empreende o que chama de uma análise estrutural e semântica do universo sobrenatural representado no romance. Para tanto, busca pensar o sobrenatural a partir de uma perspectiva contemporânea, diferenciada daquela construída nos séculos dezoito e dezenove. Utiliza-se, pois, do conceito neofantástico cunhado pelo teórico argentino Jayme Alazraki. Em "***A representação do milagre em Natal da Barca e o Defunto: diferentes***

manifestações literárias do insólito", Ana Márcia Alves Siqueira e Ana Cristina Caminha Viana Lopes realizam uma análise comparativa entre o conto "Natal na barca", de Lygia Fagundes Telles, e "O Defunto", de Eça de Queirós. Mobilizando os conceitos de insólito, fantástico e o maravilhoso cristão, as pesquisadoras procuram demonstrar como acontecem as representações das relações entre vida, morte e fé e, em específico, a presença do "milagre" como elemento da ordem do insólito.

O artigo que dá sequência ao volume retoma novamente a questão da relação entre fantástico e realidade, agora sob a perspectiva da relação com a história. Em "***O histórico e o fantástico em O Mez da Grippe***", Naira de Almeida Nascimento e Rogério Caetano de Almeida pensam a relação entre romance histórico e a literatura fantástica a partir a análise a obra de Valêncio Xavier mencionada no título do artigo. Os autores procuram investigar em que medida essa narrativa de Xavier une características tanto do romance histórico tradicional quanto do fantástico, que são aparentemente excludentes, ao lidar com o registro documental e, ao mesmo tempo, criar uma atmosfera fantasmagórica para a narrativa. O resultado disso é a construção de uma perspectiva crítica acerca do processo de colonização ocorrido na américa latina.

No penúltimo artigo, intitulado "***Inventário da ausência em O rosto, de Amilcar Bettega Barbosa***", Raul da Rocha Colaço e Brenda Carlos de Andrade abordam a questão do insólito no conto de Battega Barbosa, por meio da análise da condição da ausência como constitutiva do processo de caracterização da personagem protagonista. Por meio de tal análise, amparados por vasto repertório teórico, os autores buscam discutir a questão da ausência e suas relações com o silêncio, o não dito e o os vazios, característicos da obra fantástica. Em vez do duplo, o que se constata no presente conto é a representação da ausência do outro e, em decorrência disso, a dificuldade quanto à construção identitária da personagem.

O artigo que encerra o presente número da revista, "***Neofantástico em Caiu uma estrela na minha sala, de Marcelo Montinho***", procura pensar a obra do escritor carioca a partir do conceito de neofantástico. Os autores Jhennefer Alves Macêdo, Valnikson Viana de Oliveira e Luciane Alves Santos partem da constatação de que a recepção do fantástico na contemporaneidade passa necessariamente por uma modificação de sua natureza, ficando este mais aproximado à interiorização dos temores típicos da modernidade. A partir de uma breve revisão teórica, os autores buscam construir um panorama sobre as principais diferenças que se colocam entre o fantástico tradicional e o chamado neofantástico, intentando verificar como os novos elementos se apresentam no conto "Caiu uma estrela na minha sala", de Marcelo Moutinho.

A partir desse breve sobrevoo pelos artigos do presente volume, é de se considerar que o tema do fantástico não deve ser tomado em seu aspecto extemporâneo ou fantasioso, que poderia conduzir a uma literatura alienada e alienante; muito pelo contrário, o conjunto de textos que aqui se apresenta comprova que o tema do fantástico e seus arredores, tal como o insólito, constitui-se como importante lugar de representação capaz de impulsionar discursos críticos dos mais diversos matizes.

Prof. Dr. Gregório Foganholi Dantas
Universidade Federal da Grande Dourados

Prof. Dr. Luís Fernando Prado Telles
Universidade Federal de São Paulo



A CRÍTICA AO HOMEM OITOCENTISTA NOS FOLHETINS FANTÁSTICOS DE EÇA DE QUEIRÓS

THE CRITICISM TO THE 19TH CENTURY MAN IN THE FANTASTIC FEUILLETONS BY EÇA DE QUEIRÓS

Jean Carlos Carniel[1]

Luciene Marie Pavanelo[2]

Resumo: Objetiva-se, com este estudo, uma análise das narrativas "O milhafre", "O lume" e "Memórias duma forca", de Eça de Queirós, publicadas inicialmente no jornal *Gazeta de Portugal* em 1867, e, postumamente, compiladas no volume *Prosas Bárbaras* (1903), a fim de compreender como o autor de *Os Maias* faz uso do fantástico, para fazer uma crítica social ao Oitocentos. De acordo com os pressupostos de Reis (1951) e de Saraiva (1995), reconhecemos Eça como um escritor que dialoga com o fantástico. Deste modo, partindo das reflexões de Peixinho (2002) e de Nery (2010), sobre o viés fantástico na obra de Eça de Queirós, e de outros críticos que se debruçam sobre a produção inicial do autor nascido em Póvoa de Varzim, trataremos de elucidar como Eça traz o fantástico nesses textos, evidenciando a complexidade dessa produção, já que, para ele, não se trata apenas de trazer o fantástico, uma vez que ele insere assuntos do teor social, fazendo, dessa forma, uma crítica ao homem oitocentista.

Palavras–chave: Fantástico. Insólito. Eça de Queirós. Crítica social.

Abstract: The objective of this study is to analyze the narratives "O milhafre", "O lume" and "Memórias duma forca", by Eça de Queirós, initially published in the newspaper *Gazeta de Portugal* between 1866 and 1867 and, posthumously, compiled in the book *Prosas Bárbaras* (1903), in order to understand how the author of *Os Maias* makes use of the fantastic, to make a social criticism to the Nineteenth century. According to the assumptions of Reis (1951) and Saraiva (1995), we recognize Eça as a writer who dialogues with the fantastic. In this way, starting from the reflections of Peixinho (2002)

1 Mestrando em Letras pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Bolsista da FAPESP, processo nº 2016/25008-2, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). E-mail: jc.carniel@hotmail.com

2 Doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP). Professora da Universidade Estadual Paulista (UNESP). E-mail: luciene.pavanelo@unesp.br

and Nery (2010), on the fantastic in the work of the writer born in Póvoa de Varzim, and other critics who focus on the initial production, we try to elucidate how Eça brings the fantastic in these texts, evidencing a complexity of his production, since, for him, it is not about bringing the fantastic, he brings social content, thus making a criticism of the nineteenth century's man.

Keywords: Fantastic. Unusual. Eça de Queirós. Social Criticism.

Os folhetins publicados por Eça de Queirós na *Gazeta de Portugal* receberam críticas depreciativas na época de publicação, como é possível constatar pelo depoimento de Jaime Batalha Reis, camarada de Eça de Queirós, que assina a introdução de *Prosas Bárbaras*. Para Reis, essas narrativas foram notadas como uma "novidade extravagante e burlesca. Geral hilaridade os acolheu desde a própria Redação da *Gazeta de Portugal*, até aos centros intelectuais reconhecidos do país, e até à parte mais grave, culta e influente do público" (1951, p. 7). Além disso, o comentário irônico de Teixeira de Vasconcelos, fundador da *Gazeta de Portugal*, no qual ele afirma que "tem muito talento este rapaz; mas é pena que estudasse em Coimbra, que haja nos seus contos, sempre, dois cadáveres amando-se num banco do Rossio [...]" (Apud REIS, 1951, p. 8), aponta que, supostamente, os folhetins de Eça tiveram tal recepção negativa devido aos temas abordados nesses textos, cuja maioria dialoga com o fantástico, evidenciando, dessa forma, a marginalidade dos escritos fantásticos naquela época.

Jaime Batalha Reis (1951, p. 24), na introdução de *Prosas Bárbaras*, afirma que Eça de Queirós teria sido, entre 1866 e 1867, o mais genial representante português da literatura fantástica. Dessa forma, procuramos evidenciar a parte da produção queirosiana que foge dos escopos do paradigma realista/naturalista, e se adentra ao fantástico, sobretudo os primeiros escritos publicados por ele em forma de folhetins. Propomos, portanto, uma visão alternativa do autor de *O primo Basílio*, destacando o diálogo com o fantástico.

António José Saraiva é outro crítico que reconhece que há uma visão cristalizada de Eça como um escritor realista e discorda dela. De acordo com o estudioso,

> nas suas primeiras obras, as *Prosas Bárbaras* [...], Eça é um escritor do gênero a que depois se chamou "fantástico", e nas últimas, que são vidas de santos, volta a esse caminho; as suas obras que foram chamadas "realistas" estão entre aquele começo e este fim "fantásticos...". São um intervalo numa série vasta, tendo em conta que mesmo na fase "realista" da obra de Eça há vários romances que programaticamente nada têm de realistas, como *O mandarim, A cidade e as serras, A ilustre casa de Ramires*, e até onde falta qualquer propósito de coerência e de verosimilhança, como *A relíquia*. Sem falar de *O mistério da Estrada de Sintra*. (SARAIVA, 1995, p. 149-150).

Pode-se constatar que há um viés fantástico que está presente desde os primeiros até os últimos escritos de Eça de Queirós. O *corpus* desse estudo enquadra-se, portanto, dentro desses limites. Trataremos de analisar os folhetins "O milhafre", "O lume" e "Memórias duma forca", publicados no jornal *Gazeta de Portugal* em 1867, e, postumamente, compilados no volume *Prosas Bárbaras* (1903).

Ana Teresa Peixinho (2002, p. 38-39), ao analisar as narrativas de *Prosas Bárbaras*, divide esses folhetins em três categorias: os que estariam no *domínio do fantástico*, no *domínio do real* ou no *domínio programático*. Para a pesquisadora, "O milhafre" e "O lume" ficariam no primeiro conjunto, enquanto que "Memórias duma forca" estaria inserido no segundo grupo, isto é, aqueles do *domínio do real*. Entretanto, para nós, essa narrativa também poderia estar enquadrada na primeira categoria, já que se observa, nesse texto, uma técnica semelhante à utilizada nos dois primeiros folhetins, pois, em "Memórias de uma forca", Eça utiliza a personificação de um objeto inanimado ou de um ser irracional, figura de linguagem que também aparece em "O lume" e "O milhafre", fazendo com que se manifeste o efeito insólito. Além do mais, a hipótese que permeia esse estudo é que, nesses contos, haveria uma confluência entre o real e o fantástico, pois, apesar de serem observados elementos do fantástico nessas narrativas, também há a inserção de temas extraídos do contexto histórico-social daquela época, como a crítica à sociedade oitocentista, agravada pelo tom antiburguês desses folhetins.

Por outro lado, essa confluência entre o real e o fantástico também é apontada por Peixinho. Para a estudiosa, o contato de Eça com outros intelectuais da época, como Antero de Quental, fez com que ele compreendesse que "a literatura deverá ser entendida em estreita relação com o processo histórico e todas as suas implicações filosóficas e político-sociais deverão ser por ela reflectidas" (PEIXINHO, 2002, p. 43). A pesquisadora também destaca que,

> em *Prosas Bárbaras*, a par de discursos filosóficos proferidos por um milhafre, de deuses pagãos exilados, de diabos ambíguos e grotescos, de poetas satânicos e desesperados, de amantes perpetuamente insatisfeitos, existem operários explorados, lenhadores esfomeados, burguesas fúteis e capitais degradadas. Por outras palavras, o Romantismo de índole marcadamente satânica que explora a ambiguidade e morbidez nos folhetins mais fantásticos, coexiste com uma tendência, não isenta de ironia, para retratar personagens, espaços e contextos extraídos do real. (PEIXINHO, 2002, p. 44).

Percebe-se, nos textos iniciais de Eça, que os elementos do fantástico coexistem com o contexto social. Assim, nos três folhetins que delimitam o *corpus* desse estudo, Eça dá voz ora a um animal (ao milhafre), ora a um elemento da natureza (o fogo/lume) e ora a um objeto (a forca), fato este que evidencia o insólito nas narrativas, para fazer uma crítica ao homem oitocentista. Dessa forma, são válidas as ponderações de Antonio Augusto Nery sobre os textos fantásticos de *Prosas Bárbaras*. O estudioso aponta que "neles já pairam as preocupações de Eça com as desigualdades sociais e com as críticas voltadas a diversos aspectos da sociedade, temas que o acompanharam até sua produção derradeira" (NERY, 2010, p. 138). Com essa afirmação, reforça-se a nossa hipótese de que Eça, ao fazer uso do fantástico, aponta a crítica social.

Antes de prosseguir com a análise dos contos, fazem-se necessárias algumas palavras para discorrer sobre o fantástico. Embora não seja objetivo de nosso trabalho problematizar o conceito de *fantástico*, sabemos que esse termo é muito debatido pelos teóricos, ora prevalecendo um olhar bastante delimitado, como o de Todorov, ora uma visão mais ampla, compreendendo-o sob uma perspectiva *latu sensu*. Muitos estudiosos, entretanto, utilizam o termo *insólito* para se referirem a textos nos quais são observados acontecimentos inusuais, isto é, pouco prováveis de acontecer, tal como os pressupostos defendidos por Flavio García. Para ele,

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

Utilizaremos, portanto, esse termo para fazer referência ao nosso *corpus*. Com essa sistematização, o fantástico estaria compreendido nesse conceito mais amplo, do insólito, já que dar voz a animais irracionais e objetos inanimados é algo fora do comum, estranho, inabitual, inusual, etc. A inserção do elemento fantástico/insólito, nesses três textos, se dá pelo elemento comum da personificação/humanização de animais, elementos da natureza e objetos.

Por outro lado, "O milhafre", "O lume" e "Memórias duma forca" estão próximos de uma leitura alegórica, evidenciando a complexidade e a dificuldade da categorização desses folhetins. Para Tzvetan Todorov, a alegoria[3] invalidaria o fantástico. Segundo o teórico, "se o que lemos descreve um acontecimento sobrenatural, e que exige no entanto que as palavras sejam tomadas não no sentido literal mas em outro sentido que não remeta a nada de sobrenatural, não há mais lugar para o fantástico" (TODOROV, 1975, p. 71). Entretanto, Maria Cristina Batalha, ao discorrer sobre o fantástico, reconhece a complexidade desse gênero literário e a flutuação teórica desse termo, e admite que seria prudente "consideramos o conceito em seu plural – 'fantásticos'. À pluralidade de fantásticos associam-se adjetivos diversos que lhe completam o sentido e dão formas mais perceptíveis ao gênero: grotesco, macabro, gótico, *alegórico*, metafísico, fantástico mágico, fantástico surreal etc." (BATALHA, 2011, p. 18, grifo nosso). A estudiosa reconhece, portanto, que a leitura alegórica também poderia estar situada dentro dos limites do fantástico. Assim, mesmo que para Todorov a alegoria anule o fantástico, para nós essas duas leituras (o texto lido sob o viés fantástico ou sob o viés alegórico) abarcariam as instâncias do insólito, pois nelas há o inusual.

O narrador queirosiano introduz o conto "O milhafre" afirmando que ele se trata de uma fábula: "seja-me permitida uma pequenina fábula"[4] (QUEIRÓS, 2009, p. 71). Se utilizássemos os preceitos de Todorov, esse conto não poderia ser enquadrado nos limites do fantástico, e sim no campo do alegórico, pois, para esse teórico, "a fábula é o gênero que mais se aproxima da alegoria pura" (1975, p. 71). Por sua vez, para Peixinho, esse conto representaria uma alegoria "do debate Espírito/Matéria – simbolizado pelo confronto entre Cristo/Homem" (2002, p. 50). Entretanto, devemos reconhecer que, desde o início do conto, há elementos insólitos, a começar pela figura de um santo de pedra que lê a Bíblia. O narrador relata que, "a essas horas, uma criança, tão pobre e tão esfarrapada como o antigo

3 De acordo com Todorov, "a alegoria implica na existência de pelo menos dois sentidos para as mesmas palavras; diz-se às vezes que o sentido primeiro deve desaparecer, outras vezes que os dois devem estar presentes juntos. Em segundo lugar, este duplo-sentido é indicado na obra de maneira explícita: não depende da interpretação (arbitrária ou não) de um leitor qualquer". (1975, p. 71, grifo do autor).

4 Utilizamos, como referência, a Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós, coordenada por Carlos Reis. Os contos "O milhafre" e "Memórias duma forca" encontram-se no volume *Contos* I (2009), editado por Marie-Hélène Piwnik.

pastor S. João, vinha deitar-se junto do nicho do santo. E então, o santo afastava um pouco o livro, e toda a noite ficava cobrindo com a grande luz dos seus olhos aquela criança miserável, adormecida sobre as lajes" (QUEIRÓS, 2009, p. 72). A presença de uma estátua que se move mostra o caráter insólito da narrativa.

Nota-se já a inserção de elementos religiosos relacionados ao insólito. Além disso, nesse trecho percebe-se a simpatia do narrador para com os pobres, posição essa que será semelhante ao olhar de Eça para as camadas mais baixas, tal como indicam os apontamentos de Saraiva, cuja abordagem define o Eça das *Prosas Bárbaras* como um antiburguês, ao afirmar que o autor teria herdado "o preconceito romântico e todo literário contra o burguês" (SARAIVA, 1982, p. 80). Ainda segundo o especialista português, "o burguês é símbolo da materialidade dos tempos, da civilização exclusivamente mercantil e industriosa que se desenvolve em face do sonho e da boémia dos homens de letras e artistas" (SARAIVA, 1982, p. 80). O crítico exemplifica a simpatia de Eça pelas camadas populares com uma passagem de "Memórias duma forca", na qual esse pedaço de madeira enforca um pobre operário, que "no Inverno não teve trabalho, nem lume, nem pão. Tomado dum desespero nervoso, roubou. Foi enforcado ao sol-posto" (QUEIRÓS, 2009, p. 114).

Retomando a "O milhafre", verificam-se outros elementos que evidenciam o insólito na narrativa, como a casa arruinada, a sala enorme e escura, que apontam para uma possível ambientação de mistério. Além do mais, nesse cômodo há um grande crucifixo de madeira, cuja descrição remete ao insólito:

> Sobre a cabeça macerada do Cristo, as traves podres do tecto abriam uma larga fenda. Por ali vinha a chuva escorrer-lhe nos cabelos como o antigo suor das Oliveiras, vinham os granizos magoá-lo como as pedras da Paixão, vinha o sol alumiá-lo como a tocha de Judas, e a lua vinha, também, torná-lo mais lívido, como naquela noite em que Ele depois de ter visto a gente soluçante descer para Jerusalém, sentiu pousar na sua cruz um rouxinol que toda a noite cantou.
>
> Sobre a cabeça e sobre os braços de Cristo havia teias de aranha; em baixo os ratos roíam-lhe a cruz.
>
> Então o homem sentiu que aquele seio constelado, e aquela boca donde saiu a revelação do amor, do perdão, e da alma, tinham o pó, a podridão, a caliça e os bichos; e que, se um dia Cristo vendo o homem aflito e miserável lhe tinha arrancado da alma o mal, não era muito que o homem, encontrando Cristo abandonado, profanado e roído, lhe limpasse da cabeça as aranhas! (QUEIRÓS, 2009, p. 73-74).

Entretanto, tal descrição não se limita a uma imagem insólita de um Cristo roído pelos ratos. De acordo com Saraiva, esse Cristo seria um símbolo do desprezo moderno e burguês pelo espírito e pelo ideal. O pesquisador destaca que

> Há aqui uma sobrevivência romântica. Garrett censurava a sociedade dos "barões" e dos "agiotas", que plantava batatas e construía caminhos de ferro, por deixar ao abandono as velhas ruínas góticas; e é precisamente por ser algo que se opõe ao industrialismo moderno e ao espírito estreitamente prático de que acusa os seus conterrâneos que Garrett valoriza aquelas ruínas – símbolo de algo que não é prático nem útil, que é um puro valor subjectivo, que é, em suma, para empregar a terminologia romântica, "puro ideal". É esta depreciação do *burguês*, do *materialista*, a que Eça julga personificada na pessoa de Cristo, portador de uma mensagem que, segundo pensava, nada tinha

> de material, era alheia a qualquer ideia de progresso técnico, estava toda na "alma", era puramente "ideal". E a imagem de Cristo roída pelos ratos exprime o desinteresse "burguês" por este "ideal". (SARAIVA, 1982, p. 85).

Verifica-se, segundo os pressupostos defendidos pelo especialista português, uma possível leitura alegórica dessa narrativa, na qual a imagem de Cristo abandonado, com teias de aranha e roído pelos ratos, significaria o interesse materialista do burguês e seu desprezo pelo espírito. Para Nery, o Cristo roído serviria para exprimir "o desinteresse do burguês pelos ensinamentos de Jesus, os quais soam como contraposição à sociedade finissecular do Oitocentos que desprezou a espiritualidade e o ideal, preferindo a modernidade, a técnica e o lucro" (2010, p. 136).

A inserção de um outro elemento insólito reforça o posicionamento destacado por Saraiva e por Nery. Trata-se de um milhafre que interrompe a ação de um homem, que pretendia limpar a estátua de Cristo: "com a antiga voz dos animais da Bíblia, do Apocalipse e dos livros dos profetas disse surdamente: 'Homem, deixa a cruz sossegada!'" (QUEIRÓS, 2009, p. 74). Esse homem, de acordo com Nery, "sugere representar a humanidade, especialmente a classe burguesa" (2010, p. 136). O pássaro começa a criticar o homem oitocentista, em relação ao campo material, espiritual e do pensamento:

> As cidades são limpas e caiadas, só as consciências é que têm nódoas; as praças estão cheias de iluminações, só os corações é que estão escuros; os cais estão arejados, só os espíritos é que sufocam; os corpos estão sãos, cobertos de estofos, frescos e resplandecentes, só as almas é que andam nuas, miseráveis e leprosas. De resto tendes o riso, a farsa, os paraísos artificiais, as arcas venais, e também o esfriamento do túmulo! Oh amigos íntimos dos vermes, como vós cuidais do corpo, e o lavais, e o amaciais, e o engordais – para a pastagem escura das covas! (QUEIRÓS, 2009, p. 75).

Nessa crítica, o milhafre aponta uma dicotomia. De um lado, a ave mostra que o progresso técnico trouxe benefícios ao homem (como o desenvolvimento das cidades); por outro lado, nesse processo, a humanidade se tornou materialista, esquecendo-se de sua espiritualidade. Assim, concordamos com Peixinho, cujas reflexões mostram que "a concepção de progresso [em *Prosas Bárbaras*] era pessimista e disfórica, já que progresso era um factor deformador e corrosivo do homem e do ambiente, opondo-se à luz, à simplicidade e à originalidade da Natureza não corrompida" (PEIXINHO, 2002, p. 47).

Também podem nos ser úteis as explanações de Orlando Grossegesse, que analisa a crônica "A Inglaterra e a França julgadas por um inglês", outro texto de Eça de Queirós no qual se observa a personificação, um processo semelhante ao de nosso *corpus*, pois, nessa narrativa, um cão analisa criticamente a sua época. Segundo o pesquisador, haveria três motivos que explicariam o procedimento do uso de animais com capacidades humanas. Para Grossegesse,

> em primeiro lugar, na transposição de condições sociais para o nível animal é possível revelar melhor os defeitos humanos. Em segundo lugar, o disfarce animal facilita uma enunciação que escapa às pressões da *ordem do discurso* (Foucault, 1971) vigente numa determinada sociedade. Isso porque a um animal normalmente não se atribui juízo e muito menos língua inteligível, capacidades civilizadoras reclamadas em exclusivo pelo homem. O facto de se fazer falar um animal pode pôr em dúvida esta óbvia superioridade humana. Questionar a civilização é, portanto, o terceiro motivo para a invenção de um *animal filosófico*. (1991, p. 131, grifos do autor).

Acreditamos que as reflexões do professor são pertinentes para a análise dessa produção inicial do autor de *Os Maias*, pois percebemos que o animal (o milhafre) serve como um instrumento que revela os defeitos humanos – como em "O milhafre", a ave critica negativamente o homem por ele ter se afastado do mundo espiritual e se convertido ao mundo materialista. Veremos, a seguir, uma crítica semelhante também presente nas outras duas narrativas. Dessa forma, como uma tentativa de alargar a abordagem de Grossegesse, elencamos que tais ponderações são condizentes também para elementos da natureza e objetos (o lume e a forca), pois ambos criticam o homem oitocentista. Ademais, no que diz respeito ao segundo e ao terceiro motivos, nota-se que o discurso do milhafre, do lume e da forca apresentam um certo posicionamento semelhante ao de Eça-autor, como já mencionado pelas reflexões de Saraiva, isto é, aponta-se para uma visão antiburguesa do mundo.

Apesar de Grossegesse destacar que o discurso do animal "escaparia às pressões" da sociedade, verifica-se que tal recurso, nessas narrativas, são críticas disfarçadas, isto é, o discurso do animal e dos objetos poderia ser proferido por homens do século XIX (Eça de Queirós, por exemplo), como uma forma de questionar a civilização. Assim, de acordo com Peixinho, o parágrafo que antecede[5] "O milhafre" mostra,

> por um lado, a angustiante noção de inutilidade e impotência do jovem Autor, perante a ruína do seu país; por outro lado, julgamos poder encará-la como sintoma prematuro de um certo decadentismo e de um certo vencidismo derrotista que virá a contaminar Eça e os seus companheiros de geração, anos mais tarde. [...] Apesar de tudo, interessa-nos realçar, nestas palavras, o papel de observador assumido por Eça que assiste, de forma distanciada, ao desenrolar de acontecimentos do seu país. (PEIXINHO, 2002, p. 45-46).

Vemos, portanto, na nota introdutória, uma visão bem parecida com a crítica posta pelo milhafre, isto é, evidencia-se o progresso técnico da modernidade europeia, através de um tom jocoso, no qual parecem ser sobrepostas qualidades negativas desse desenvolvimento. Além disso, é apontada a situação da literatura entre as "agonias de pensamento" em Portugal. Ironicamente, o poeta lírico chega a ser comparado a uma profissão de perigo, devido à sua marginalidade, uma vez que se infere que tal

5 De acordo com uma nota de rodapé de Marie Hélène Piwnick (2009, p. 71), essa introdução foi publicada na *Gazeta de Portugal*, contudo, ao ser compilada no volume *Prosas Bárbaras*, a depender da edição e da organização, tal introdução foi suprimida. Assim, transcrevemos a nota introdutória disponível na Edição Crítica, para que o leitor possa ter acesso: "Meus amigos. A literatura em Portugal está a agonizar; morre burguesmente e insipidamente: nem ao menos tem os efeitos de luz extravagantes de todos os acasos celestes.
É uma doidice o querer passar, criar, criticar, nesta terra onde nascem as laranjeiras, como diz a cantiga de Mignon. Se ainda houvessem cabelos seria muito preferível ser fabricante de caixinhas de banha.
Seria mesmo talvez melhor a profissão de poeta lírico, se não fosse uma profissão perigosa. Ainda há pouco, um pediu em casamento não sei que doce açucena, moradora na Baixa; o pai dela interrompeu a história dos idílios sacrossantos e municipais para perguntar ao namorado gentil, qual era a sua profissão. – Sou poeta lírico, respondeu ele, e vivo do meu estado. – O velho ergueu-se de golpe, tomou uma bengala e espancou o poeta lírico, laureado em três cançonetas exóticas.
Todavia, é com verdadeira alegria que me acho neste canto que a política me deixa. Faço deste canto, de boa vontade o lugar de espetáculo para assistir às últimas agonias do pensamento em Portugal. Trata-se de cair bem, meus amigos, como os antigos gladiadores: oh egoísmo humano, os que vão morrer saúdam-te!
E depois, meus caros amigos, eu acho admirável a sociedade moderna, a sua política perfeita, a sua indústria magnífica, a sua agiotagem providencial, o seu luxo simpático, a sua retórica florida, a sua arte económica, os seus sonhos de oiro, mas persisto em invejar aqueles que como o antigo Daniel podem contemplar as estrelas, enquanto os bichos sociais se devoram na sombra." (QUEIRÓS, 2009, p. 71).

profissional não teria espaço na sociedade burguesa oitocentista. Assim, tal nota pode ser lida como uma prenunciação para as palavras proferidas pela ave, pois há uma continuidade entre a crítica denunciada pelas duas entidades, evidenciada pela condenação do materialismo burguês.

Passando ao segundo texto, verifica-se que, em "O lume", o elemento insólito é inserido de forma semelhante a "O milhafre", isto é, o lume recebe voz frente a uma figura humana. Atenta-se também que, antes desse acontecimento, a natureza é retratada de forma humanizada. Saraiva aponta que, nos textos que compõem as *Prosas Bárbaras*, é possível notar uma visão antropomórfica da natureza. O estudioso destaca que, de acordo com essa concepção, isso conduziria "a uma visão mitológica e vagamente politeísta da natureza – cada árvore ou cada rochedo tem a sua alma" (SARAIVA, 1982, p. 75), como pode ser observado, por exemplo, nessa passagem: "As árvores erguem os braços nus, miseráveis e suplicantes. E as águas [...] têm agora vozes vingativas e más. O vento é rouco e lento como um canto católico de ofícios"[6] (QUEIRÓS, 2004, p. 149), fazendo com que aumente os traços insólitos presentes nesse conto. Além disso, se no texto anterior constatou-se que o progresso técnico é visto de forma negativa, observa-se que, em "O lume", isso se dá de forma semelhante. Antes do discurso do fogo, aponta-se sobre um homem moderno que vive de forma infeliz:

> então, o homem sente a sua pequenina e inútil alma afundar-se no tédio, silenciosamente, como um navio roto – numa calmaria, e vai por instinto dar-se à intimidade consoladora da lareira, das brasas e do fogo. E enquanto a força vital se dissolve numa sonolência fluida, ele sente aos seus pés, uma pequena voz, alegre, inquieta, clara, que lhe fala como num êxtase profano. (QUEIRÓS, 2004, p. 149).

Apesar de o narrador destacar o "êxtase profano" dessa manifestação insólita, algo, portanto, que deveria estar distante da religiosidade, o que se vê no discurso do lume é justamente o oposto, pois o fogo também recebe contornos religiosos, tal como a ave de "O milhafre", já que essa personificação é tida como o próprio Deus, isto é, um ser superior e sábio: "Sou eu, diz a voz, eu o teu velho camarada, o bom lume. Sou eu, o teu velho Deus misterioso. Eu que te quero bem, e que te dei o que há em ti de grande e de justo – a família e o trabalho" (QUEIRÓS, 2004, p. 149).

Ao narrar a história da humanidade, vista sob a perspectiva do lume, é ressaltado que ele esteve presente desde as civilizações mais antigas, reforçando sua característica onipresente. Deste modo, apesar de o fogo estar conversando com um homem moderno, ele não fala especificamente desse sujeito, mas da humanidade em geral, pois esse elemento natural esteve presente desde os tempos mais remotos: "A minha história é triste, e luminosa, e terrível, e imunda e meiga. Eu fui o teu companheiro das noites da Índia, o consolador e o purificador; eu fui o Moloch das religiões da velha África, ensanguentado e trágico: e sou agora o escravo a quem tu mandas mover as máquinas" (QUEIRÓS, 2004, p. 149). Nota-se, portanto, o caráter reflexivo do lume, ao reconhecer, em um tom de lamento, que ele fez parte da barbárie humana (sacrifícios humanos nas fogueiras), apontando também a crítica à sociedade industrial.

6 Utilizamos, como referência, a Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós, coordenada por Carlos Reis. A narrativa "O lume" encontra-se no volume *Textos de Imprensa I* (da *Gazeta de Portugal*) (2004), editado por Carlos Reis e Ana Teresa Peixinho.

Além disso, o discurso dele é carregado de valores que remetem a uma vida simples e primitiva: "Na Índia, lembras-te? durante noites primitivas, eu fui o bom *Agnì* que te ilumiava, que espantava os chacais e as onças, e protegia, como um templo, os teus amores religiosos e simples" (QUEIRÓS, 2004, p.150). Por outro lado, o afastamento desse estágio é condenado pelo lume:

> Quando saías de ao pé de mim, da tua cabana ajoelhada ao sol, encontravas-te só, entre os seres implacáveis, o mar que te ladrava, a vegetação espinhosa que te mordia, a chuva que te paralisava, a neve que te dava sudários. Tudo, sob a pressão doentia do sol, era para ti força inimiga ou forma resplandecente do mal. (QUEIRÓS, 2004, p. 150).

Dessa forma, critica-se o progresso, uma vez que esse distanciamento do homem ao mundo natural ocasiona uma mudança na função do fogo, pois ele passa a ser usado para praticar o mal: "Por ti tenho feito o mal. Fui eu que matei Giordano Bruno, e João Huss, e tantos santos, e tantos mártires, e tantos alucinados de Deus! Fui eu que queimei nas cidades misteriosas de África as crianças e as virgens no altar de Moloch. Por ti, eu que sou a paz, fui devastação" (QUEIRÓS, 2004, p. 151). É importante ressaltar que a principal crítica do lume é feita à sociedade moderna, à era das máquinas, ainda que ele discorra que matou homens queimados nos sacrifícios na África e na Inquisição, portanto, não seria uma crítica restrita ao século XIX.

Assim, o fogo relembra as mudanças transcorridas pelas revoluções sociais: "quiseste criar os Direitos do Homem, trouxeste um mal divino chamado Liberdade, que vai sempre fugindo de ti, só às vezes se volta de repente, para te borrifar de sangue! Quiseste ir construir a adoração do corpo e da matéria exclusiva: trouxeste [...] o egoísmo brutal" (QUEIRÓS, 2004, p. 152). Aqui, Eça relaciona a Revolução Francesa com o período do Terror e o advento do capitalismo. Além disso, o lume já demonstra que seria preciso estar inserido dentro dessa nova sociedade, com o crescimento do poder da burguesia: "Durante as revoluções e as lutas, andei errante, miserável, sobrecarregado de infâmias, e, para viver – *vendendo-me* ao carrasco" (QUEIRÓS, 2004, p. 153 – grifo nosso), evidenciando, assim, uma prática de exploração do mundo capitalista. Por fim, narra-se a insatisfação do fogo perante as mudanças provocadas pela Revolução Industrial:

> A mim que embalava as almas, fazes-me mover os aços. Embalo que era amor, movimento que é força: os dois termos da tua vida – pureza e putrefacção! Eu que vivia, alumiava, criava em liberdade estou encadeado e martirizado, na tarefa brutal das indústrias. Fazes-me o motor da tua miséria. Nas fábricas, as criaturas doentias, as crianças estioladas, as mulheres definhadas e soluçantes! Fazes-me mover a vapor estas misérias. Sou o colaborador dos teus martírios. Tu homem, tomas o fogo, o ser sagrado, por ajudante de execuções! Dás-me por salário a infâmia. Fazes de mim a *explosão*. Obrigas-me a devastar na guerra. (QUEIRÓS, 2004, p. 153 – grifo do autor).

Portanto, as declarações desse elemento da natureza também se enquadram numa perspectiva antiprogresso, pois há uma crítica à função do fogo no mundo capitalista, apontando, entre outras coisas, o trabalho infantil e a insalubridade dos espaços industriais. De acordo com Saraiva, nesse conto, já estaria posto o bucolismo contemplativo, também presente em obras futuras, como n'*A cidade e as serras*: "o progresso técnico só o vê como uma coisa lamentável porque rouba o homem à doçura e fresquidão dos

campos [...] e, a acreditarmos o conto 'O lume', os homens deviam ter ficado ao redor do lume misterioso [...] na paz da vida primitiva" (SARAIVA, 1982, p. 80). Com base nas afirmações de Saraiva, podemos estabelecer, dessa forma, uma crítica às mudanças provocadas pelo comportamento humano. Percebe-se, pelo uso do lume, que ele era usado para práticas de subsistência, por exemplo, privilegiando-se uma vida simples. Entretanto, tal objeto passa a ser usado contra a humanidade e contra a natureza, isto é, serve como uma arma de guerra e instrumento de trabalho na sociedade industrial. O homem deixa de usá-lo em seu estado primitivo (fogo), aprimora-o e, nesse progresso técnico, esse elemento denuncia as mazelas provocadas pelo desenvolvimento da sociedade, evidenciando, dessa forma, que tal progresso faz com que o homem perca suas qualidades positivas, isto é, aquelas que remetem ao bem, à paz e ao amor, tal como pode ser constatado na fala dele: "Eu que sou a pureza, o trabalho, a família, a paixão casta, levas-me a ser o mal, a viuvez, o pranto e a dor! Tenho um cortejo de ambulâncias e de macas, eu que era o firmamento dos berços! Não! Maldita seja a árvore que consentir em ser forca, e o fogo que consentir em ser explosão!" (QUEIRÓS, 2004, p. 153-154).

Esse folhetim também representa um ponto de vista similar ao de "O milhafre", mostrando que o afastamento da espiritualidade e o desenvolvimento técnico são prejudiciais à humanidade. Nesse conto, há uma valorização da vida simples que o homem supostamente teria em contato com a natureza. Em meio a ela, o fogo é descrito com características bem próximas a de um Deus bondoso. No entanto, o afastamento do homem ao meio natural traz consequências negativas. Além disso, é interessante notar a citação, exposta no trecho acima, sobre uma árvore que aceitaria ser forca, assunto do próximo conto a ser analisado. Como veremos, o pedaço de madeira de "Memórias duma forca" também condena esse ato, criticando, dessa forma, as ações humanas.

O terceiro texto que compõe o nosso *corpus* inicia-se com um recurso bastante comum do romantismo[7]: trata-se da tópica do suposto manuscrito encontrado. Logo no início, o narrador destaca sobre o tom de mistério da origem desse material: "Foi por um modo sobrenatural que eu tive conhecimento deste papel, onde uma pobre forca apodrecida e negra, dizia alguma coisa da sua história. Esta forca intentava escrever as suas trágicas *Memórias*" (QUEIRÓS, 2009, p. 107). Nota-se, portanto, a origem supostamente sobrenatural e insólita do manuscrito. Ademais, esse narrador filtraria as memórias da forca, já que ele afirma que,

> Entre os apontamentos que deixou, os menos completos são estes que copio – resumo das suas dores, vaga aparência de gritos instintivos. Pudesse ela ter escrito a sua vida complexa cheia de sangue e de melancolia! É tempo de sabermos enfim qual é a opinião que a vasta natureza, montes, árvores e águas, fazem do homem imperceptível. Talvez este sentimento me leve ainda algum dia a publicar papéis que guardo avaramente e que são as *Memórias dum átomo*, e os *Apontamentos de Viagem duma raiz de Cipreste*. (QUEIRÓS, 2009, p. 107).

7 Grossegesse aponta que "o discurso editorial apenas alude ao tema romântico de ocultar a escrita, um tema que ainda está bem presente nos escritos juvenis de Eça de Queiroz: nas *Prosas Bárbaras* (1866/1867) aparece abundantemente o discurso editorial que introduz, não só as declarações filosóficas de um milhafre, mas também a autobiografia de uma forca, e discute-se, em manuscritos encontrados, o percurso biográfico do poeta romântico." (GROSSEGESSE, 1991, p. 143).

Grossegesse, ao comentar o recurso do manuscrito encontrado e seu uso com um animal filosófico, destaca que tal método "não serve para confirmar a autenticidade do documento ficticiamente apresentado por um editor: é inverosível demais que um animal fale ou escreva. Pelo contrário, essa inverosimilhança óbvia torna o princípio de veracidade ridículo [...]" (GROSSEGESSE, 1991, p. 135). Embora em "Memórias duma forca" não se trate de um animal filosófico, mas sim de um objeto, acreditamos que tais reflexões também podem ser pertinentes à forca. Assim, mesmo que o leitor saiba sobre a inverossimilidade do conteúdo das memórias desse pedaço de madeira, Eça o trata de modo verossímil, pois a vida da forca é narrada de modo humanizado:

> Sou duma antiga família de carvalhos, raça austera e forte – que já na Antiguidade deixava cair dos seus ramos – pensamentos de Platão. Era uma família hospitaleira e histórica: dela tinham saído navios para a derrota tenebrosa das Índias, contos de lança para os alucinados das Cruzadas, e vigas para os tectos simples e profundos que abrigaram Savonarola, Spinoza e Lutero. (QUEIRÓS, 2009, p. 108).

Dessa forma, percebe-se que a futura forca também participa da História ocidental, mostrando, deste modo, a linhagem nobre desse pedaço de árvore. A humanização é reforçada no modo de agir desse elemento. Segundo Simões, essa árvore "tem hábitos de pessoa social" (1945, p. 168), e parece já estar integrada a um modo de vida capitalista: "Meu pai esquecido das altas tradições sonoras e da sua heráldica vegetal teve uma vida inerte, material e profana [...] Era uma árvore materialista" (QUEIRÓS, 2009, p. 108). Além disso, a forca aponta para outras características da burguesia, como a marginalidade dos artistas, também presente na nota introdutória de "O milhafre", citada por nós anteriormente, em nota de rodapé:

> Um dos meus irmãos foi levado para ser tablado dos palhaços: ramo contemplativo e romântico ia todas as noites ser pisado pela chufa, pelo escárnio, pela farsa e pela fome! O outro ramo cheio de vida, de sol, de poeira, áspero solitário da vida, lutador dos ventos e das neves, forte e trabalhador, foi arrancado dentre nós, para ir ser tábua de esquife! – Eu o mais lastimável, vim a ser forca! (QUEIRÓS, 2009, p. 108).

Ao discorrer sobre o destino de um de seus irmãos, o pedaço de madeira destaca o espaço marginal presente no meio artístico. Peixinho destaca que Eça está preocupado por tipos sociais marginalizados pela sociedade materialista. A estudiosa reflete que "mais clara parece-nos ser a inclinação por todos aqueles que se caracterizam por uma relativa independência, por uma vida livre e sem preconceitos e, sobretudo, pela capacidade inventiva: o saltimbanco é disso um claro exemplo" (PEIXINHO, 2002, p. 52). Embora nesse conto não se tenha uma referência ao saltimbanco – profissão destacada pela estudiosa – verifica-se que o espaço do circo é condizente com as explanações da pesquisadora, pois, de acordo com as memórias da forca, tal espaço é propício para a pobreza e, portanto, para a desigualdade social. Dessa forma, relembramos a afirmação de Saraiva, posta no início de nosso trabalho, sobre o olhar simpático de Eça para com os marginalizados, no qual o crítico exemplifica sua explanação com um trecho desse conto, no qual a forca lamenta ter matado um operário que roubou por não ter trabalho, nem comida, mostrando, com isso, a preocupação de Eça com assuntos de teor social em textos fantásticos.

Percebe-se a infelicidade do pedaço de madeira com o seu próprio destino, já que ele lastima ter virado forca (ponto de vista semelhante ao do lume, no conto anterior).

É pertinente mencionar que esse folhetim, publicado no final de 1867 (22 de dezembro), dialoga fortemente com o contexto daquele tempo, pois esse é o ano da abolição da pena de morte em Portugal. Ana Paula Fernandes Rodrigues, ao comentar sobre a estadia de Eça de Queirós em Évora, período em que ele escreveu para o jornal "Distrito de Évora", discorre que, em 1867, assistiu-se a um "período de relativa acalmia política e a uma série de reformas sociais, entre a quais se destacam a abolição da pena de morte, com a reforma do sistema penal e prisional [...]" (RODRIGUES, 2008, p. 10).

É provável, portanto, que Eça, ao escrever "Memórias duma forca", estivesse fazendo uma denúncia da violência humana característica da pena de morte, e manifestando apoio ao projeto político que propunha a sua abolição. Ademais, a interferência do homem na natureza é vista de modo negativo: "Um dia, um daqueles homens metálicos que fazem o tráfico da vegetação veio arrancar-me à árvore" (QUEIRÓS, 2009, p. 109). Logo, novamente, nesse texto, há uma crítica ao desenvolvimento técnico: "comecei então a compreender que uma grande imundície cobre a alma do homem" (QUEIRÓS, 2009, p. 110). Assim como nos dois outros contos, o homem parece perder as suas qualidades com o progresso. Nesse folhetim é nítido o contraste que há entre o meio natural e o meio urbano: "As árvores depois de terem sido colocadas por Deus na floresta com os braços estendidos – para abençoar a terra e a água – fossem arrastadas para as cidades, e obrigadas pelo homem a estender o braço da forca para abençoar os carrascos!" (QUEIRÓS, 2009, p. 113), reforçando, portanto, os aspectos negativos da modernidade e do progresso.

Acreditamos, dessa forma, que os apontamentos de Saraiva sobre a natureza em *Prosas Bárbaras* sejam pertinentes para compreendermos a relação do homem com o meio natural. O pesquisador português destaca que, nessa coletânea, "o homem é um breve e fugidio afloramento da natureza" (SARAIVA, 1982, p. 77). Percebe-se que, quanto mais o homem se afasta dela, mais ele fica propício a desenvolver qualidades negativas. Assim, pela leitura desses contos, entende-se que o progresso ocasionou o afastamento do homem do meio natural e, consequentemente, fez com que ele adquirisse características negativas e não pudesse mais ter uma vida simples e feliz. Além disso, com esse progresso, infere-se, sobretudo em "O milhafre" e em "O lume", que o homem perdeu também a sua religiosidade e se rendeu ao materialismo da sociedade do século XIX.

Pode ser vista, portanto, uma crítica ao homem oitocentista (e consequentemente ao progresso desencadeado por suas ações) nas três narrativas abordadas nesse estudo. Percebe-se, além disso, a complexidade da prosa inicial de Eça de Queirós. Apesar de ser visível a incursão pelo fantástico/insólito, nota-se nesses escritos temas extraídos do contexto histórico. Assim, é possível constatar nos textos de *Prosas Bárbaras* a preocupação de Eça com assuntos de teor social. A complexidade é aumentada devido à diversidade na forma com que Eça trata o fantástico, uma vez que há uma oscilação na definição dessa produção inicial.

Embora críticos reconheçam a presença do fantástico nessa obra, há uma dificuldade em caracterizar tais escritos. Peixinho, por exemplo, situa "Memórias de uma forca" nos textos que estariam no domínio do real. Entretanto, há, nesse conto, situações insólitas – uma forca que escreve as suas memórias –, distanciando-se, dessa forma, da definição proposta pela pesquisadora portuguesa.

Todavia, concordamos que há uma fronteira entre o real e o fantástico bastante tênue nos folhetins publicados por Eça de Queirós. Além disso, ao tratar de três textos cujo elemento comum é a personificação de um animal/objeto/elemento da natureza, notamos que essas narrativas também estariam bem próximas de uma leitura alegórica, de acordo com alguns estudiosos.

Por sua vez, Batalha admite que a leitura alegórica estaria compreendida nos contornos do fantástico. Contudo, por uma questão de sistematização, reconhecemos a complexidade do fantástico, e propomos uma abordagem que abarcaria a leitura fantástica e a alegórica: esses três contos, portanto, poderiam ser lidos sob o viés do insólito, pois ainda que nos referíssemos ao fantástico ou ao alegórico estaríamos no campo desse conceito. Admitimos, dessa forma, que as três narrativas apresentam em comum um elemento insólito, trazido à tona por meio da humanização do animal, do elemento da natureza ou do objeto. Assim, a personificação do milhafre, do lume e da forca seriam representações insólitas para tratar de assuntos inseridos no campo do real, fazendo uma crítica ao homem oitocentista.

REFERÊNCIAS

BATALHA, M. C. Introdução. In: ____ (Org.). *O fantástico brasileiro*: contos esquecidos. Rio de Janeiro: Caetés, 2011.

GARCÍA, F. O "insólito" na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In: ____ (Org.). *A banalização do insólito: questões de gênero literário* – mecanismos de construção narrativa. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007, p.11-22.

GROSSEGESSE, O. O animal filosófico e a escrita autobiográfica. De E. T. A. Hoffmann a Eça de Queiroz. *Runa. Revista portuguesa de Estudos Germanísticos*, n. 15-16, Coimbra, p. 131-149, 1991.

NERY, A. A. *Diabos (diálogos) intermitentes:* individualismo e crítica à instituição religiosa em obras de Eça de Queirós. 2010, 259 f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Doutorado em Letras: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

PEIXINHO, A. T. *A gênese da personagem queirosiana em "Prosas Bárbaras"*. Coimbra: Minerva, 2002.

QUEIRÓS, E. de. *Textos de Imprensa I (da Gazeta de Portugal).* Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.

____. *Contos I*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009.

REIS, J. B. Introdução: Na primeira fase da vida literária de Eça de Queirós. In: QUEIRÓS, E. de. *Prosas Bárbaras*. Porto: Lello & Irmão, 1951, p. 5-53.

RODRIGUES, A. P. F. *Eça de Queirós e as páginas esquecidas do* Distrito de Évora. 2008, 147f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Portuguesas) – Mestrado em Literatura e Cultura Portuguesa: Universidade Aberta, Lisboa, 2008. Acesso em: 19 mar. 2018. Disponível em: ‹http://hdl.handle.net/10400.2/611›.

SARAIVA, A. J. *As ideias de Eça de Queirós*. Lisboa: Bertrand, 1982.

____. O manto da fantasia. In: ____. *A tertúlia ocidental:* estudos sobre Antero de Quental, Oliveira Martins, Eça de Queirós e outros. 2. ed. Lisboa: Gradiva, 1995. p. 149-157.

SIMÕES, J. G. *Eça de Queiroz: o homem e o artista.* Lisboa: Dois Mundos, 1945.

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

Submetido em 21 de março de 2018

Aceito em 08 de junho de 2018

ESPACIALIDADE GÓTICA E HORROR EM "SEM OLHOS", DE MACHADO DE ASSIS

GOTHIC SPATIALITY AND HORROR IN "SEM OLHOS", BY MACHADO DE ASSIS

Renata Philippov[1]

Resumo: Este artigo tem por objetivo analisar o conto "Sem Olhos", de Machado de Assis, pelo prisma da espacialidade gótica, visando a compreender como tal prisma contribui para criar o efeito de horror. Para tal, partindo dos estudos de Botting (1996), Cavallaro (2002) e Punter; Byron (2004) e sobre o gótico, almeja-se discutir como isso se configura no conto machadiano e como este desloca a convenção gótica de forma irônica.

Palavras–chave: Machado de Assis. Espacialidade gótica. Horror. Ironia.

Abstract: This paper aims at analysing Machado de Assis' short story titled "Sem olhos" from the perspective of Gothic spatiality, with the objective of understanding how such a view helps to create the effect of horror. To this end, this study is based on writings by Botting (1996), Cavallaro (2002), and Punter; Byron (2004), and on the Gothic; thus, discussing how this aspect is configured in Machado de Assis' short story as well as how he ironically displaces the Gothic convention.

Keywords: Machado de Assis. Gothic spatiality. Horror. Irony.

Espaços mal-assombrados ou habitados por fenômenos paranormais fazem parte do imaginário e inconsciente coletivo, constituindo-se enquanto lendas urbanas e presentes no cotidiano de grandes e pequenas cidades, zonas urbanas e rurais, no Brasil e no exterior há séculos. Histórias de aparições fantasmagóricas costumeiramente noturnas, muitas vezes em locais que outrora foram cenários de crimes ou mortes inesperadas, fazem parte de um caldo de cultura que, para uns, não passa de superstição, para outros, de relatos que, embora não críveis, não são tão absurdos assim, enquanto para outros ainda, são sim muito possíveis, pois remetem a crenças religiosas na vida após a morte, por exemplo.

De qualquer forma, acreditando-se nesses fenômenos ou não, o fato é que sempre há alguém a contar um "causo" sobre isso ou, então, a temer entrar em lugares considerados mal-assombrados, como cemitérios, velhas casas sombrias, becos escuros tarde

1 Professora Associada do Departamento de Letras, área de Língua Inglesa e Literaturas de Língua Inglesa, na Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo. Credenciada no Programa de Mestrado em Letras nessa mesma instituição. E-mail: renataph@uol.com.br.

da noite, locais pouco habitados ou mal iluminados, terrenos descampados, bosques ou florestas densas. Mediante quaisquer ranger de portas, barulhos aparentemente inexplicáveis, e o arrepio já surge, o coração dispara, a perna treme e a vontade de fugir toma conta do indivíduo, seja ele crédulo ou não.

Diante disso, não é de se espantar que artistas, cineastas e escritores tenham desde há muito se apropriado dessas crenças e, ao mesmo tempo, alimentando-as por meio da literatura, do cinema, das artes visuais, da música, etc. Assim, o medo da morte sentido pelo homem medieval aparece em seus relatos, suas lendas, seu imaginário, fenômeno que não se restringiu àqueles tempos, tendo chegado até nós, cidadãos do século XXI e a nossa cultura. Podemos elencar traços historicamente marcados disso, como o medo da morte ou o medo do desconhecido, por exemplo, na literatura, com relatos de casas mal-assombradas sendo vistos em *A volta do parafuso*, de Henry James, *O Iluminado*, de Stephen King, *A Assombração da Casa da Colina*, de Shirley Jackson, *O Morro dos Ventos Uivantes*, de Charlotte Brontë, para citar apenas alguns autores de língua inglesa cujas obras trazem fantasmas e aparições ditas "reais", ou obras como *Psicose*, de Robert Bloch, cujos fantasmas podem ser descritos como os fantasmas da mente humana que afloram do inconsciente em momentos de sonhos, vigílias ou ausência de controle racional (segundo uma leitura psicanalítica freudiana[2]). Constitutivos do universo dito de horror, tais obras, dentre tantas outras, foram posteriormente adaptadas para o cinema e os quadrinhos, disseminando seus temas, enredos e, assim, fomentando esse caldo de cultura e atingindo um público cada vez maior, público esse muitas vezes leigo, formado por aficionados por histórias de horror, mas também especialistas no tema, nos autores, na questão do sobrenatural na literatura e nas artes em geral.

A questão das casas mal-assombradas é ampla e não restrita ao universo literário de língua inglesa. Afinal, falar em aparições fantasmagóricas nas artes em geral, ou na literatura, em particular, é praticamente sinônimo do gênero gótico, ou, pelo menos, é seu elemento central. Passemos, assim, antes de analisarmos o conto em questão aqui, a questões do gênero que nortearão nossa análise. Particularmente, pensemos na questão da espacialidade gótica, ligada aos fenômenos de aparições fantasmáticas.

De acordo com David Punter; Glennys Byron (2004, p. 259), o gótico está profundamente ligado ao sentido de lugar e centrado no motivo do castelo mal-assombrado. Com origens remontando à arquitetura e suas catedrais góticas, surge na literatura inglesa do século XVIII como forma de contraponto ao empirismo e racionalismo iluministas ainda presentes, como escolha pensada por escritores como Horace Walpole e seu Castelo de Otranto (1764), seguido por vários escritores românticos ingleses da primeira metade do século XIX, tais como Mary Shelley, as irmãs Brontë, Byron, William Blake, Samuel Coleridge. Em suas obras e de acordo com o que Stephen Greenblatt (2012) chama de corrente idealista romântica, embora tal crítico esteja restrito ao período entre 1785 e 1832, tais autores, dentre tantos outros, recorrem ao gótico como topos, espacialidade e atmosfera, em posicionamento ideológico contra o racionalismo ainda presente, tanto em termos estéticos quanto políticos. Nessas obras frequentemente veem-se, por exemplo, personagens e eu-líricos (no caso de poemas) angustiados diante de um contexto hostil, narrativas ambientadas não mais em castelos, mas sim

2 Cf. Freud, [1932] 1933.

em mansões abandonadas, isoladas e decadentes em que conflitos existenciais acabam em destruição e morte, fantasmas concretos ou imaginados (os do passado que insiste em retornar à memória) assombrando a paz dos personagens, uma sensação de horror e medo inexplicáveis e incontornáveis, enfim, toda uma espacialidade em que o destino final acaba por ser o de aniquilação e pavor crescentes.

Definido por Fred Botting (1996)[3] como "a escrita do excesso", o gótico, segundo esse crítico,

> aparece na horrível obscuridade que assombrava a racionalidade e moralidade do século XVIII. Lança sombras aos êxtases desesperados do idealismo e individualismo românticos e as dualidades insólitas do realismo e decadência vitorianos. Atmosferas góticas – melancólicas e misteriosas – tem repetidamente assinalado o retorno perturbador de passados aos presentes e evocado emoções de terror e riso. (p.1)

Assim, de acordo com Dani Cavallaro (2002), pela chave da psicanálise freudiana, o gênero estaria ligado com espectros de medo e, ao mesmo tempo, histórica, sociológica e psicanaliticamente associado à escuridão cultural e a tudo aquilo que a burguesia oitocentista ascendente mais temia: o irracional, o desconforto, a ausência de controle dentro dos seus próprios lares. Afinal, ambientes góticos e em decadência se contrapunham ao ideal nascente de lar. Nas palavras de Cavallaro,

> [a] polêmica de que o Gótico constitui o grande campo representacional onde as dinâmicas do medo são exploradas é confirmada pela associação histórica de tal discurso com a escuridão cultural. Embora o assombrador de muitos espaços escuros seja, em senso comum, o fantasma, a visão gótica também é assombrada pelas conotações pejorativas trazidas por "Gótico" como termo estilístico. Dentre as várias localidades infestadas por espectros retratadas pela ficção de trevas, a arquitetura gótica enquanto conceito estético é permeada por subtons inquietantes devido a sua conexão convencional com a barbárie. Os edifícios classificados como "Góticos" são aqueles erguidos na Idade das Trevas sobre as ruínas da civilização clássica. Como termo arquitetônico, o Gótico entrou no léxico ocidental no século XVIII, em um tempo em que o conceito de "lar" estava começando a refletir os valores da burguesia ascendente. Passou a significar tudo o que uma residência de classe média deveria desdenhar: desconforto, frieza, extravagância, limites evanescidos entre o interior e o exterior, e, acima de tudo, estruturas esparsas sugestivas de falta de controle sobre o próprio espaço de alguém. Ao recorrer a castelos longínquos e mansões labirínticas, as narrativas da escuridão desafiam o ideal burguês do lar protetor. Edifícios, então, tornam-se formas de comentar sobre a política de classes, política de gênero e estruturas relativas a poder e conhecimento. Frequentemente retratam, de forma mais ou menos elíptica, os espaços rejeitados por culturas inteiras. Uma casa mal-assombrada é o lugar/local para onde as ansiedades coletivas convergem. (op.cit, p. 85-86)

No entender dessa estudiosa, é possível compreender o espaço gótico mal-assombrado como *lócus* em que o novo e o velho, a elite decadente e a burguesia ascendente, respectivamente, estariam em conflito, como se esse velho retornasse e assombrasse incessantemente o novo. Ao discutir exemplos de narrativas como *A volta do parafuso*,

3 Todas as traduções das citações de cunho teórico são minhas.

de Henry James (1898), em que "uma casa assombrada [seria] o símbolo de uma sociedade inteira reprimida por um *ethos* repressivo de decoro" (p. 86), Cavallaro argumenta que a própria problemática dessa novela estaria ligada a esse conflito, a esse clima de ansiedade coletiva entre patrões e empregados. Assim, o espaço gótico condensaria, mimeticamente, tais conflitos de classe, geradores de um medo aniquilador e de angústias há muito reprimidas e em luta interna para se liberarem das amarras do inconsciente humano.

Assim, remontando ao gótico medieval, com suas catedrais e castelos soturnos, ambientes presentes nos romances do século XVIII, diz-nos Botting, referindo-se ao escritor Ambrose Bierce: "casas mal-assombradas predominam como locais sombrios nos quais o passado retorna para perturbar o presente. O mal e a transgressão são gentilmente sugeridos em tais assombrações e a atmosfera é mais de melancolia e fascínio mórbido". (BOTTING, op.cit, p. 103). Ou ainda, logo no início de seu estudo, afirma o crítico:

> o principal lócus de enredos góticos, o castelo era melancolicamente predominante nas origens da ficção gótica. Decadente, sombrio e repleto de passagens escondidas, o castelo era ligado a outras construções medievais – abadias, igrejas e cemitérios especialmente – que, em seus estados geralmente em ruínas, retornava para um passado feudal associado à barbaridade, superstição e medo. (p. 2)

Mais adiante em seu texto, diz Botting:

> em meados do século dezenove há uma difusão significativa de traços góticos através da ficção literária e popular, em meio às formas realistas, romances de sensação e histórias de fantasma especificamente. A maquinaria gótica do século dezoito e as paisagens selvagens do individualismo romântico dão lugar a terrores e horrores que estão muito mais próximos aos lares, interrupções insólitas das fronteiras entre o interior e o exterior, realidade e ilusão, propriedade e corrupção, materialismo e espiritualidade. Esses são significados pelo jogo de fantasmas, duplos e espelho. (p. 74)

Assim, segundo tal estudioso, podemos dizer que Machado de Assis teria bebido nesse caldo de cultura estético-literário, de origem inglesa, mas logo expandido para outros países europeus. O autor brasileiro lia em francês e inglês e era leitor ávido, trazendo para seu projeto literário em construção aquilo que lhe convinha. Embora um aspecto menos conhecido de suas obras, já que Machado costuma ser lido pela chave dos romances realistas, é possível encontrar em alguns de seus contos pertencentes ao modo literário fantástico[4] a presença de cenários sombrios, personagens sob sensações claustrofóbicas e de medo desenfreado. Se não temos em Machado a presença do gótico clássico, o de castelos, masmorras, criaturas maléficas e monstruosas, é no cotidiano brasileiro do século XIX, no Rio de Janeiro e, em alguns casos, em cidades interioranas, mas urbanizadas, que encontraremos personagens vivendo o terror da alma, dentro de uma espacialidade gótica transmutada e adaptada ao contexto em que Machado viveu.

4 Contrapondo-se á definição de fantástico enquanto gênero e á taxonomia bastante fechada propostas por Todorov (1980), para quem o fantástico era domínio da literatura europeia oitocentista e voltada para algumas características bastante rígidas propostas por tal crítico, Ceserani (2006) compreende o fantástico como modo literário e, portanto, passível de ser reconhecido desde a Antiguidade Clássica, com Apuleio e seu "Asno de Ouro" e chegando aos nossos dias, expandindo suas fronteiras para além dos limites geográficos europeus.

Assim, como veremos a seguir, temos menos castelos do que ricas mansões e apartamentos em franco declínio, fantasmas reais transmutados em aparições etéreas que somente o narrador ou a personagem podem ver e que, talvez, não passassem de frutos de uma imaginação perturbada, de alguém aterrorizado, de uma mente perdida em si mesma. Nesse sentido, nem sempre temos a casa mal-assombrada, mas sim espaços mal-assombrados. Vejamos o caso de "Sem Olhos", publicado no *Jornal das Famílias* em dezembro de 1876.

Recorrendo a uma narrativa em moldura, pela qual uma narrativa inclui outra, o conto inicia-se em um evento corriqueiro e aparentemente sem maior relevância para a história: um encontro de amigos à hora do chá. Logo no primeiro parágrafo, temos uma conversa corriqueira e, sem qualquer sobressalto maior ou mudança de tom, o anúncio do tema central de sua conversa:

> O chá foi servido na saleta das palestras íntimas às quatro visitas do casal Vasconcelos. Eram estas o Sr. Bento Soares, sua esposa D. Maria do Céu, o bacharel Antunes e o desembargador Cruz. A conversa, antes do chá, versava sobre a última soirée do desembargador; quando o criado entrou, passaram a tratar da morte de um conhecido, depois das almas do outro mundo, de contos de bruxas, finalmente de lobisomem e das abusões dos índios. (ASSIS, [1876] 2008, p. 1443)

Esse primeiro parágrafo já traz em si a marca machadiana da ironia, aliando um encontro banal - o chá entre amigos - ao tema do sobrenatural, aqui já igualmente banalizado, como se qualquer outro tema pudesse ter sido trazido à baila, mas, por uma mera associação de ideias causada pela menção à morte de um conhecido, passam a discutir temas insólitos, sem, no entanto, maiores explicações ou mudança de tom da conversa. O tema das abusões – termo hoje pouco usual, mas sinônimo de ilusões, erros de percepção, do campo da superstição ou crendice - permanece sendo discutido por parte do grupo, ainda sem maiores desdobramentos, enquanto as senhoras e um dos convidados, o bacharel Antunes, conversam sobre cores de vestidos. Até esse momento, a narrativa ainda traz leveza e trivialidade. No entanto, o tom de voz mais alto de um dos senhores que ainda conversava sobre abusões humanas chama a atenção de todos: era Bento Soares, contestando a credulidade do desembargador, que dizia acreditar em coisas sobrenaturais. É quando a conversa passa única e exclusivamente a girar em torno dessa temática: enquanto Cruz defende seu ponto de vista, os demais revezam-se nos papeis de incrédulos e, ao mesmo tempo, interessados no tema. O desembargador, então, revela ter visto algo sobrenatural, mas reluta, a princípio em dar detalhes. Após certa insistência dos demais, decide lhes contar fatos que ele mesmo havia vivido, há muito tempo, embora deles se lembrasse com exatidão, para ilustrar sua crença na existência de fantasmas.

Temos então o início da segunda narrativa, relatada de memória pelo agora desembargador, acerca da época em que era um jovem estudante de direito em São Paulo e que, nas férias, por questões amorosas, costumava passar temporadas no Rio de Janeiro, até que decidiu mudar-se para um andar de uma casa na rua da Misericórdia, nessa mesma cidade, acompanhado por um pajem. O jovem ficou sabendo que havia um só vizinho no imóvel, morador do andar de cima, espécie de sótão da casa, mas não o conhecia, a não ser por vê-lo passar de relance, subindo as escadas.

Uma noite, tarde da noite, foi surpreendido por esse vizinho. Tratava-se de um

homem bem mais velho, com um livro na mão, e que se pôs a lhe perguntar se era estudante, se sabia hebraico e se podia dirimir uma dúvida sobre uma passagem bíblica do livro de Jonas. Entrou, então, com o livro na mão e se sentou na sala, sem ser convidado nem se apresentar. Assim o descreve Cruz, logo após o visitante ter dito que estava interessado em ler o texto bíblico:

> Dizendo isto, sentou-se abrindo o livro sobre os joelhos. Joelhos chamo eu, porque é esse o nome daquela região; mas o que ele tinha naquele lugar das pernas eram dois verdadeiros pregos, tão magro estava. A cara angulosa e descarnada, os olhos cavos, o cabelo hirsuto, as mãos peludas e rugosas, tudo fazia dele um personagem fantástico. (p. 1446)

Ou seja, logo o leitor começa a formar a imagem de um homem de aparência espectral, decadente, uma criatura que parecia saída de um relato sobrenatural. O jovem de pronto achou que o vizinho fosse "doido" (p. 1446) e precisou controlar o riso. A conversa entre eles não teve sentido algum, embora tenha sido longa e irritante para o jovem. Somente ao final de suas elucubrações foi que Cruz ficando sabendo o nome do visitante, Damasceno Rodrigues, o qual, por sua vez, não lhe deu oportunidade de se apresentar e foi embora assim como chegou, de forma inesperada e inoportuna. Passado o impacto da visita desconexa, o jovem resolveu visitá-lo alguns dias depois. A impressão do imóvel ocupado pelo vizinho foi de choque:

> O segundo andar era antes um sótão puxado à rua; compunha-se de uma sala, uma alcova e pouco mais. Achei-o na sala, estirado em uma rede, a olhar para o teto. Tudo ali era tão velho e alquebrado como ele; três cadeiras incompletas, uma cômoda, um aparador, uma mesa, alguns farrapos de um tapete, ligados por meia dúzia de fios, tais eram as alfaias da casa de Damasceno Rodrigues. As janelas, que eram duas, adornavam-se com as cortinas de chita amarela, rotas a espaços. Sobre a cômoda e a mesa havia alguns objetos disparatados; por exemplo, um busto de Hipócrates ao pé de um bule de louça, três ou quatro bolos, meio pote de rapé, lenços e jornais. No chão também havia jornais e livros espalhados. Era ali o asilo do vizinho misterioso. (p. 1447)

A longa descrição revela, para além de certa excentricidade e pobreza de recursos, o lar de uma pessoa vivendo em local muito lúgubre, em ambiente inóspito, remetendo o leitor do conto para a espacialidade gótica e de decadência. Nesse cenário os dois novamente conversaram sobre temas sem nexo, desta vez, além do retorno ao tema bíblico, sobre dúvida de Damasceno acerca de ser a lua habitada ou não. Da conversa, ficou a impressão de desvario por parte do mais velho e da sensação do mais jovem de ter escapado de algum perigo por ter conversado com "uma alma sem consciência [...] um homem sem juízo" (p. 1449). Após essa segunda conversa, passados quinze dias em que se viram no corredor uma ou duas vezes, rapidamente, o jovem foi avisado pelo seu pajem que Damasceno havia por ele procurado insistentemente para lhe confiar um segredo. Diante desse fato e acreditando que tudo não passasse de "alguma nova fantasia semelhante à de Jonas e à da lua" (p. 1499), Cruz decidiu ignorar tal fato. No entanto, tarde da noite ouviu um gemido vindo do andar de cima e resolveu subir para ver o que estava acontecendo. Nada ouvindo atrás da porta, igualmente nada vez.

No dia seguinte, ao saber que Damasceno estava doente, resolveu visitá-lo e lhe oferecer ajuda. Encontrou-o deitado e sugeriu chamar um médico. De repente, Damasceno sentou-se na cama e, aflito, proferiu as seguintes palavras: "- Não! Ainda não! Vai-te!

Depois, daqui a um ano!...a dois...a três...Vai-te, Lucinda! Deixa-me!" (p.1449) O narrador então verificou que estava com febre e mandou chamar um médico. Ao retornar ao quarto, à noite, e encontrando o enfermo melhor, continuaram conversando em torno do tema da morte, já que Damasceno acreditava que sua melhora seria meramente passageira. Passou a filosofar a esse respeito e Cruz decidiu passar a noite a seu lado, velando por seu sono. Logo o tema da conversa passou a ser, em tom de conselho por parte do mais velho para o mais moço, o risco de se olhar para uma mulher comprometida. Foi então, sob a parca luz de velas, tarde da noite, que Damasceno resolveu contar seu segredo. Novamente o leitor está diante de uma narrativa em moldura, desta vez uma terceira narrativa dentro das duas anteriores.

Aos poucos, Cruz teve acesso a uma caixinha onde havia "papéis de família" em maço envolvendo "uma miniatura" com "uma formosa cabeça de mulher, e os mais expressivos olhos que jamais contemplei na minha vida" (p. 1452), nas palavras de Cruz. Após lhe pedir que queimasse esse material quando morresse, Damasceno lhe contou seu grande segredo: quando jovem, em localidade distante e rural na Bahia, em Jeremoabo, frequentava a casa de um amigo bastante rude, muito ciumento, e casado com uma mulher lindíssima, mas muito casta e sempre receosa do marido, a ponto de nunca olhar nos olhos de outros homens. Um dia, entretanto, entreolharam-se, Damasceno e ela, Lucinda, algo extremamente rápido, mas presenciado pelo marido. Diante da fúria deste, Damasceno foi forçado a sair da propriedade e sumir por uns dias, receoso de que algo de mal tivesse acontecido a Lucinda. Ao retornar após algumas semanas, diante de boatos de que a mulher havia desaparecido ou morrido, encontrou o marido mais tranquilo e exigiu saber notícias dela. O marido, então, procurou tranquiliza-lo de que ela ainda estava viva, mas à morte e que ele havia decidido se vingar da causa de sua desonra: os olhos de Lucinda. Damasceno, então, aterrorizado, percebeu que o marido havia lhe vazado os olhos com um ferro em brasa.

Cruz ouvia tal relato com horror e repulsa e via seu interlocutor fisicamente cada vez mais cadavérico, mas "admirava a perfeita lucidez com que ele me referia aquelas coisas, a comoção da palavra, que nada tinha do vago e desalinhado da palavra dos loucos" (p. 1453). De fato, ocorria exatamente o contrário do que se esperava: um discurso lógico, lúcido, pausado proferido por um homem definhando cada vez mais, tarde da noite, em quarto escuro, com velas quase apagando, sem nenhuma outra testemunha no local. Enquanto isso, Cruz aguardava pelos amigos, médicos, que tardavam a chegar. Diante do desespero, o jovem, "aterrado do que ouvia e da expressão de sincero horror e aparente veracidade com que ele falava" (p. 1454), queria fugir de lá, quando o clímax da cena então aconteceu: Damasceno, pela segunda vez, dirigiu-se a outra pessoa no quarto, uma mulher, implorando, exaltado, para que ela não o levasse ainda. Foi então que Cruz a viu, atônito, igual à cabeça da miniatura que havia pegado nas mãos, mas sem os olhos, que haviam cedido lugar a "duas cavidades vazias e ensanguentadas" (p.1454).

Diante de um horror absoluto, Cruz desmaiou, acordando mais tarde em seu quarto, já com "o sol alto" (p. 1454), cercado dos amigos a quem havia mandado chamar. Soube que o velho falecera ao amanhecer, enquanto falava "das mais desencontradas coisas: de guerras, de meteoros e de S. Tomás de Aquino. Seu último gesto foi para abraçar o sol, que dizia estar diante dele" (p. 1455). Passado o enterro, do qual não pode participar por estar ainda abalado diante dos acontecimentos daquela noite, e sua tentativa

de relatar aos mais próximos o que lhe havia acontecido, Cruz resolveu publicar "a catástrofe de Damasceno" (p. 1455) no jornal estudantil de onde estudava. Com tal intuito, prosseguiu a uma pesquisa e descobriu, "com grande surpresa minha, que ele nunca estivera na Bahia, nem saíra do Sul" (p. 1455), bem como que a miniatura era, de fato, "retrato de uma sobrinha sua, morta solteira" (p. 1455). Ou seja, "[n]ão havia dúvida: o episódio que ele me referira era uma ilusão como a da lua, uma pura ilusão dos sentidos, uma simples invenção de alienado" (p. 1455).

Explicação lógica, de cunho científico, para tudo o que Damasceno dizia e fazia, mas e como explicar a aparição que Cruz também tinha visto, indagaram os seus ouvintes, já estando o leitor de volta à primeira das três narrativas em moldura, no salão de chá da casa dos Soares. Cruz, então, responde em tom elevado e com argumentos de retórica:

> - Sendo assim, como vi a mulher sem olhos? Esta foi a pergunta que fiz a mim mesmo. Que a vi, é certo, tão claramente como os estou vendo agora. Os mestres da ciência, os observadores da natureza humana lhe explicarão isso. Como é que Pascal via um abismo ao pé de si? Com é que Bruto viu um dia a sombra de seu mau gênio?" (p. 1455)

Um de seus interlocutores arrisca, então, uma teoria de contágio de desvario por parte do doente, ao que Damasceno aponta para sua preferência pela existência e concretude de Lucinda e dos fatos narrados pelo velho, posto que tal história poderia ser o melhor rival do Otelo shakespeariano. Retornando ao tom com que a narrativa do conto foi iniciada, a ironia machadiana, o leitor vê o conto terminado com o impacto dos fatos junto aos que, incrédulos, haviam dito, logo de saída, que não acreditavam em fantasmas. Final jocoso após a maior parte da narrativa em moldura estar centralizada no relato dos fatos ocorridos a Cruz, fatos esses permeados por uma ambientação escura (tudo de mais amedrontador se passa tarde da noite, sem outras testemunhas que não Cruz), sob pouca iluminação (velas apagando), em espaço ornado por mobília decadente (os aposentos de Damasceno), quebrada e desordenada (talvez prenunciado, pelo prisma psicanalítico, a fissura psíquica de Damasceno), como se tudo estivesse suspenso no tempo e espaço. No entanto, temos a passagem do tempo marcada de forma cronológica (cada uma das três narrativas em moldura apresenta-se de forma cronológica, embora, ao mesmo tempo, não se saiba quando os fatos aconteceram, já que não há marcação mais explicita sobre datas). Os espaços em que os fatos se dão têm marcas contextuais bem definidas: a casa dos Soares, a casa na rua da Misericórdia (a nosso ver, outra marca da ironia machadiana: Cruz tinha que sentir e demonstrar misericórdia pela pobre alma do Damasceno), a propriedade rural na Bahia. Tais marcas de espacialidade e temporalidade ajudam a criar uma rede de verossimilhança, o que ajuda a suscitar, por parte das personagens e do leitor, credulidade diante dos fatos narrados. Além disso, tudo está centrado no desembargador Cruz. Como duvidar de um desembargador, grau elevado dentro da magistratura? Como duvidar de alguém que, como dito mais acima, contava tudo de memória, mas se lembrava de tudo, em detalhes? Como duvidar de um velho que, apesar de sua aparente decrepitude e fragilidade física e psíquica, demonstrava lucidez no relato dos acontecimentos na propriedade rural na Bahia?

Portanto, o conto traz, inseridos em contexto de concretude espaço-temporal – rua da Misericórdia, no Rio de Janeiro - e na voz de um narrador bastante crível (como discutido acima, um desembargador, grau elevado no sistema judiciário, não poderia estar

se levando pela crendice popular ao relatar os fatos que, de memória, lhe viam à mente, e que, por sua vez lhe tinham sido pessoalmente relatados naquela noite, tantos anos antes, quando ainda era um jovem estudante de Direito?), vários elementos pertencentes à fantasmagoria e maquinaria góticas, quer seja pela temática de terror, infortúnio, aniquilação, quer seja pelo encapsulamento espacial (tudo o que Cruz relata se passa em ambientes fechados, escuros, decadentes – no caso dos eventos na casa onde mora e tem por vizinho Damasceno, morador de um apartamento descrito como decrépito e lúgubre – ou então, em propriedade rural nos recônditos da Bahia, local de difícil acesso e isolado). Assim, as situações de desespero e infortúnio que ocupam boa parte do conto, durante as duas narrativas inseridas dentro da primeira, na casa dos Soares durante um chá trivial entre amigos, são, a nosso ver, tributárias, ainda que de forma reconfigurada, da estética gótica, estética essa definida por Punter & Byron, Botting e Cavallaro, críticos acima mencionados. Ainda que estejamos diante de contextos urbanos e rurais distantes daqueles presentes no gótico medieval ou setecentista, temos aqui a presença do gótico, mesclada a um contexto de concretude e verossimilhança que ajudam a criar a atmosfera de horror, quebrada apenas no começo e final do conto, quando a ironia jocosa machadiana parece "puxar o tapete do leitor" (cf. BELLIN, 2017).

Assim, Machado, a nosso ver, retoma a maquinaria e espacialidade góticas, tão presentes em narrativas inglesas românticas (cf. GREENBLATT, op. cit), trazendo-as para o Brasil do século XIX. Em vez de castelos mal-assombrados ou calabouços sufocantes, temos em "Sem Olhos" o Rio de Janeiro do século XIX, ambiente urbano, portanto, em que o então jovem Cruz conhece o segundo narrador do conto, Damasceno, personagem soturna e decrépita (no dizer do próprio narrador, conforme descrição acima mencionada) e, aos olhos do estudante de Direito, lunática, mas que, com riqueza de detalhes, relata-lhe eventos que com ele teriam acontecido, anos antes, em propriedade rural baiana isolada e assustadora. Os acontecimentos narrados tanto por Cruz, de memória, acontecimentos esses, por sua vez, relatados por Damasceno, passam-se em ambientes soturnos, decadentes e tenebrosos, tarde da noite, marcas recorrentes da fantasmagoria gótica. Tal ambientação, característica bastante recorrente da espacialidade gótica europeia setecentista e oitocentista (cf. BOTTING, op. cit), aparece no conto machadiano aqui brevemente elencado como potencializadora da atmosfera de pavor que vai a todos enredando e que culmina com a descrição aterradora da presença de uma bela e fantasmagórica mulher cujos olhos teriam sido arrancados por um homem tomado por ciúmes infundados, segundo Damasceno, e que, quando da aproximação da morte deste, teria retornado para buscá-lo rumo à eternidade.

Se a narrativa de Cruz tivesse terminado assim, o conto poderia ser tido como gótico, no estilo europeu, com o fantasma aterrador da morta retornando, em espaço e tempo bastante assustadores, para levar seu amado consigo. No entanto, o final da história revela que tudo não havia passado de brincadeira jocosa de Cruz durante um chá entre amigos. Damasceno jamais tinha visitado a Bahia ou conhecido a bela mulher casada com marido ciumento; não havia fantasma algum, portanto, a não ser um fantasma criado, ao que tudo indica, pela mente do jovem Cruz, aterrorizado e sugestionado pelo relato que ouvia, naquela noite aterrorizante, de um Damasceno à beira da morte e mais insano do que nunca, segundo o Desembargador relatava tantos anos depois. Nesse sentido, ao contrário das narrativas góticas setecentistas e oitocentistas europeias, com finais de aniquilação, destruição e morte, o conto acaba de forma breve e

leve, como se tudo não tivesse passado de um sonho, uma brincadeira, uma mentirinha branda, uma abusão ou erro de percepção.

Portanto, a nosso ver, ao criar uma narrativa de horror aliada à espacialidade gótica em "Sem Olhos", Machado se apropria, até certo ponto, do caldo de cultura gótico, trazendo-o para seu contexto e, ao mesmo tempo, para seu projeto literário. Nesse sentido, o horror e terror das narrativas góticas tradicionais transmutam-se em algo mais suave, nem que seja bem no final da narrativa, como vimos aqui. Em vez de castelos mal-assombrados, em noites de tempestade e insanidade desenfreada, o conto em questão traz, com riqueza de detalhes, a espacialidade gótica para o ambiente urbano do Rio de Janeiro ou uma fazenda baiana isolada de tudo e todos. No entanto, a descrição de ambientação lúgubre permanece presente no conto, com móveis velhos, pouca luz, noite soturna, apartamento e fazenda descritos como decadentes e assustadores, habitados por personagens lúgubres e irracionais (tanto Damasceno quanto o marido da morta são descritos como seres desprovidos de razão). Surge um fantasma, figura recorrente nas narrativas góticas setecentistas e oitocentistas, mas, ao final, revela-se ser imaginário apenas, fruto de uma mente doente e pertencente a um homem em seu leito de morte, homem esse descrito, desde o início, como decrépito e quase um morto-vivo (tão cadavérico quanto um esqueleto) e de um jovem facilmente sugestionável diante dos relatos insanos do moribundo. O tom é retomado ironicamente a partir da convenção ou tradição góticas, deslocado de macabro para jocoso, de lúgubre para irônico/sarcástico, e deixando personagens e o leitor no ar diante da incerteza dos acontecimentos.

Ao final da narrativa, cabe a cada um dos participantes daquele chá entre amigos, em tarde inicialmente aprazível e banal, decidir entre crer ou não crer nos eventos narrados, diante de uma teia na qual todos foram enredados desde o início, teia essa suscitando em quem a ouve, na conversa durante aquele dia agradável, um sentimento de pavor, mesmo sentimento sentido por Cruz, quando jovem, diante dos relatos de Damasceno, que, segundo este próprio, também sentira esse mesmo sentimento na fazenda nos confins da Bahia. Somente ao final da narrativa em moldura, desfaz-se essa teia e se corrige o erro de percepção, erro esse que olhos, ou talvez, melhor dizendo, a ausência de olhos atentos induziu ao então jovem estudante de Direito e aos convidados do chá da tarde a cometerem. Nesse sentido, o próprio título da narrativa seria aplicável não apenas à mulher fantasmagórica inventada pela mente doentia de um moribundo e vista por um jovem facilmente sugestionável, mas também, de forma irônica, às personagens todas e à série de eventos narrados pelo Desembargador Cruz e inventados por Damasceno, em seu leito de morte. A nosso ver, portanto, desde o título do conto, Machado estaria jocosamente avisando aos leitores que a ausência de olhos induz a erro de percepção e a acreditar no irracional e que, mesmo um representante do judiciário, figura respeitável e crível, dada sua posição social, pode ser induzido a erro e a crer em crendices, ainda que isso tenha acontecido durante sua juventude. Erro esse, por sua vez, suscitado em grande parte pela fantasmagoria e espacialidade góticas presentes no conto, desde o momento em que Cruz começa a narrar os eventos que lhe teriam acontecido, tantos anos antes.

REFERÊNCIAS

ASSIS, J. M. M. Sem Olhos. In:____ *Obra Completa*. Vol. 2: Conto. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, p. 1443-1456.

BELLIN, G. Machado de Assis leitor de Poe: a retomada irônica da convenção gótica no conto "Um Esqueleto". In: SILVA, A.M.; BARROS, F.M.; COLUCCI, L. (org.). *Estudos do Gótico*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017. Disponível em: http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_literatura/Livro_Estudos_do_gotico_ff.pdf. Acesso em: 03 jun.2018.

BOTTING, F. *Gothic*. London: Routledge, 1996.

CAVALLARO, D. *The Gothic Vision*: Three Centuries of Horror Terror and Fear. London: MPG Books Ltd, 2002.

CESERANI, R. *O fantástico*. Tradução Cesar Tridapalli. Curitiba: UFPR/ EDUEL, 2006.

FREUD, S. Conferência XXII: Revisão da Teoria dos Sonhos. In: ____Novas Conferências Introdutórias sobre Psicanálise e outros trabalhos (1932-1936). *Obras completas*, v. XXII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

GREENBLATT, S. (ed.) Introduction. In: ____*The Norton Anthology of English Literature* – The Romantic Period, volume D. Ninth edition. New York: W.W. Norton & Company, 2012, p. 3-29.

PUNTER, D.; BYRON, G. *The Gothic*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2004.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1980.

Submetido em 24 de março de 2018

Aceito em 16 de julho de 2018



OS CONTOS INSÓLITOS "EL OTRO", DE BORGES, E "IDEIAS DO CANÁRIO", DE MACHADO: DESCONSTRUÇÃO DO DOGMATISMO CIENTÍFICO POR MEIO DA IRONIA.

THE UNUSUAL TALES BORGES' "EL OTRO" AND MACHADO'S "IDEIAS DO CANÁRIO": THE DECONSTRUCTION OF SCIENTIFIC DOGMATISM THROUGH IRONY.

Patrícia Librenz[1]

Antonio Rediver Guizzo [2]

Resumo: Este artigo tem o objetivo de estabelecer uma comparação entre duas obras literárias, tendo como base uma mesma chave de leitura: a vontade de verdade. A partir de ideias trazidas por Nietzsche (2008) e Foucault (1999), analisa-se a construção do conhecimento, o valor da verdade e os dogmas presentes nos contextos representados nas obras literárias. Nós demostramos que Jorge Luis Borges e Machado de Assis trabalham com essas perspectivas dentro dos dois contos analisados: *El otro* (1975) e *Ideias do canário* (1899). Com o emprego de uma linguagem fortemente irônica, os autores discutem os mecanismos de produção, reprodução e circulação dos discursos de saber de seu tempo e, por meio das narrativas, demonstram como o excessivo valor outorgado a determinados saberes conduz a dogmatismos empobrecedores. No artigo, demonstramos que o conto de Machado de Assis, publicado no final dos anos 80 do século XIX, discute o conhecimento científico, e o conto de Jorge Luis Borges, publicado em meados da década de 70 do século XX, discute o conhecimento filosófico.

Palavras–chave: Jorge Luis Borges. Machado de Assis. Crítica ao dogmatismo. Ironia.

Abstract: The aim of this article is to make a comparison between two literary works, based on the same key for reading: the will to truth. Based on ideas established by Nietzsche (2008) and Foucault (1999), this article analyzes the construction of knowledge, the value of truth and dogmas present in the contexts represented in both literary works. We demonstrate that Jorge Luis Borges and Machado de Assis work with these perspectives within the two analyzed short stories: *El otro* (1975) e *Ideias do canário* (1899). Using a strongly ironic language, the authors discuss the production, reproduction and circulation mechanisms of the knowledge discourses at their time and, through the narratives, they

1 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). E-mail: patricialibrenz@gmail.com

2 Doutor em Letras pela UNIOESTE de Cascavel (2014). Professor da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA) e Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada (Mestrado) - PPGLC

demonstrate how the excessive value granted to certain kind of knowledge leads to impoverishing dogmatisms. In the article, we demonstrate that the story of Machado de Assis, published in the late 1890s, discuss the scientific knowledge, and the story of Jorge Luis Borges, published in the mid-1970s, discuss the philosophical knowledge.

Keywords: Jorge Luis Borges. Machado de Assis. Criticism of dogmatism. Irony.

INTRODUÇÃO

Neste estudo, analisaremos duas narrativas latino-americanas, de autores diferentes, cujos temas são universais. Os dois escritores partem de fatos insólitos para criticar a vontade de verdade de diferentes discursos que, no intuito de constituir verdades atemporais, cotejam certo dogmatismo que oblitera demais possibilidades de compreensão dos fenômenos. No entanto, como veremos, os autores o fazem de maneira distinta.

A escolha por Machado de Assis e Jorge Luis Borges deve-se à pertinência de trazer essa discussão temática à tona no âmbito dos estudos literários; além disso, é impossível desconsiderar o prestígio que ambos escritores alcançaram, tanto na América Latina quanto fora dela. A relevância e a contribuição que esses dois escritores tiveram para o destaque da Literatura latino-americana é inquestionável. Apesar de não serem contemporâneos, há algo em suas obras que os aproxima: o gosto pelos temas universais e a maneira que trabalham a ironia.

No conto "Ideias do Canário" (1899), Machado de Assis critica, com o humor ácido que lhe é peculiar, o dogmatismo acerca do conhecimento científico, que ganhou força a partir da segunda metade do século XIX e início do século XX, com a expansão dos métodos de observação e experimentação das ciências naturais e do Positivismo nas ciências sociais.

Já Jorge Luis Borges, no conto "El otro" (1975), também trabalha com a crítica aos discursos de verdade no plano filosófico, para fazer uma reflexão acerca do autoconhecimento humano. Para tanto, Borges utiliza-se da concepção do duplo, um tema muito recorrente na literatura fantástica.

A escolha desses dois contos deve-se ao fato de trazerem à tona temas que são passíveis de uma análise comparatista, além de trabalharem com o discurso da verdade. É interessante observar que os recursos utilizados por ambos para abordar esses temas foram narrativas insólitas, sempre ricas em ironia.

A estruturação deste artigo dar-se-á da seguinte maneira e com os seguintes aportes teóricos: na primeira parte, serão abordados conceitos de Nietzsche sobre verdade e mentira e a ideia da vontade de verdade, de Foucault, convergindo a obra do filósofo alemão com os conceitos presentes em *A ordem do discurso*, do filósofo francês.

O conceito de ironia, por sua vez, será um pano de fundo discutido na segunda parte do trabalho. Para abordá-lo, a principal bibliografia utilizada foi *Ironia em perspectiva polifônica*, de Beth Brait.

Na terceira sessão, apresentaremos o conto "Ideias do Canário" e abordaremos o Positivismo, de Augusto Comte, para contextualizar o Realismo. Na quarta parte, será analisado o conto "El otro". A teoria do duplo também será abordada nesta seção e, por fim, seguir-se-ão algumas considerações finais acerca do presente trabalho.

A VERDADE COMO DISCURSO ESTRUTURADOR DO CONHECIMENTO

Tanto Nietzsche quanto Foucault explicam que, em nossa sociedade, a verdade está relacionada à moral e, por isso, ela é considerada superior à mentira. Nietzsche (2008) observa que não se sabe de onde provém, no homem, o impulso da verdade, uma vez que os homens apenas ouvem falar desse compromisso que se tem para com ela (ou com o que a sociedade institui como verdade). Ele considera que "a crença na verdade é necessária ao homem" (2008, p. 70) e essa necessidade é social. Para o autor, a verdade é

> Um exército móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, numa palavra, uma soma de relações humanas que foram realçadas poética e retoricamente, transpostas e adornadas, e que, após uma longa utilização, parecem a um povo consolidadas, canônicas e obrigatórias. (NIETZSCHE, 2008, p. 36).

Em outras palavras, o filósofo alemão considera que a verdade é uma construção social que nunca fora questionada pelo homem. Ela é universalmente aceita, sendo, até certo ponto, superestimada, colocando aquele que falta com a verdade à margem da sociedade. De acordo com esse filósofo, "o homem reivindica a verdade e a despende na relação moral com outros homens, sendo que nisso se baseia toda a vida gregária. As consequências ruins das mútuas mentiras são por ele antecipadas" (NIETZSCHE, 2008, p. 61), visto que a verdade é social e universalmente reconhecida como valor superior, a busca pela verdade transforma-se em compromisso ético, enquanto os discursos não considerados dentro de um sistema de verdade são eliminados ou afastados de qualquer valor. Em consequência, também aquele que não se coaduna com "a verdade" é desconsiderado do grupo dos homens sábios.

Para Foucault (1999), a ordem do discurso é regida pela verdade. Ele exemplifica que "desde a alta Idade Média, o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros: pode ocorrer que sua palavra seja considerada nula e não seja acolhida, **não tendo verdade nem importância**" (p. 10 – grifos nossos). Nota-se que a verdade está intimamente ligada àquilo que é importante e, portanto, tem valor. Ou seja, o que não é verdadeiro, torna-se, de certa forma, desprezível, abominável.

Segundo o filósofo francês, todo o discurso tem relação com o desejo e com o poder e, assim, ele coloca a vontade de verdade como um sistema de exclusão, uma vez que está profundamente relacionada à construção do conhecimento. Ou seja, "ela é também reconduzida, mais profundamente sem dúvida, pelo modo como o saber é aplicado em uma sociedade, como é valorizado, distribuído, repartido e de certo modo atribuído" (FOUCAULT, 1999, p. 17). Isso significa dizer que a verdade implica também os meios de produção dos discursos, por exemplo: enquanto a ciência tem a autoridade do dizer, as demais formas de conhecimento são excluídas.

Ao encontro disso, Nietzsche (2008) comenta que, para o homem, não é a verdade em si que é relevante, o que importa é a crença de haver descoberto a verdade, e a exemplo disso temos em nossa sociedade inúmeras religiões e crenças, o que viabiliza concluir que "a verdade é fria, [mas] a crença na verdade é poderosa" (NIETZSCHE, 2008, p. 90).

Esse sistema da verdade foi, também, aplicado à literatura. Contudo, Nietzsche (2008, p. 61) diz que

> Ao narrador épico é permitida a mentira, pois, aqui, não se antevê nenhum efeito nocivo. Assim, lá onde a mentira parece agradável, ela é permitida: a beleza e a agradabilidade da mentira, desde que não cause danos. Lá onde não se pode conhecer nada de verdadeiro, a mentira é permitida.

Mas, de acordo com Foucault (1999), nem sempre foi assim: "Penso na maneira como a literatura ocidental teve de buscar apoio, durante séculos, no natural, no verossímil, na sinceridade, na ciência também – em suma, no discurso verdadeiro" (p. 18). Essa noção traz à tona a reflexão acerca do surgimento da literatura fantástica e do insólito ficcional, que, de certo modo, nasceram como uma resposta a este discurso metódico, científico, dogmático, sendo, portanto, uma crítica contundente aos modos de produção da verdade.

Após a explanação de todos esses conceitos, pode-se inferir que a vontade de verdade, de certo modo, é um desejo intrínseco do ser humano de impor discursos como verdade, como possuidores de um valor superior, que não se encontra no que é dito em si, mas nos meios de produção e legitimação do dito. Toda construção discursiva é regida por um sistema e exige-se que perpasse por algumas instâncias de formação do conhecimento.

Sendo assim, os discursos produzidos no âmbito da academia, por exemplo, são regidos pela vontade de verdade, pois estão sempre à procura dela ou nela embasados, uma vez que provêm de discursos produzidos anteriormente, os quais já possuem um certo valor e reconhecimento do meio acadêmico. Todas as pesquisas científicas partem do pressuposto de que é preciso provar aquilo que se afirma, através de embasamento teórico e/ou de métodos de observação e experimentação. Fornecer provas e mostrar teorias é um reflexo da vontade de verdade, um meio pelo qual tais discursos são produzidos.

A IRONIA COMO ELEMENTO ESTRUTURADOR DO DISCURSO

Um texto irônico tem o poder de exercer sobre o leitor uma espécie de encantamento, pois, ao deixar de lado a seriedade, afasta o tédio e aproxima-se do humor, o que deixa o texto mais atraente. Trata-se de uma atitude linguística que vem sendo estudada há muitos séculos. Os primeiros estudos conhecidos sobre esse procedimento no ocidente datam de Sócrates.

A ironia é um processo discursivo possível de ser observado em diferentes manifestações de linguagem e "cujo destino interpretativo deve fazer parte de seu próprio mecanismo gerativo", o que significa dizer que "atua segundo uma estratégia que inclui previsões do movimento do outro – tal como acontece em toda estratégia" (ECO, 1986, apud BRAIT, 2008, p. 14). A ambiguidade dessa figura de linguagem reside no fato de ela ser uma atitude que vai contra a verdade para se dizer a verdade. Ao encontro disso, Schlegel (apud BRAIT, 2008), criador do conceito romântico de ironia, afirma que ela é um elemento que garante ao poeta a liberdade de espírito. Essa concepção introduz a noção filosófica de ironia socrática na dimensão literária:

> A ironia é a única dissimulação absolutamente involuntária e, no entanto, refletida [...]. Nela tudo deve ser brincadeira e seriedade, expansão sincera e profunda dissimulação [...] Ela contém a suscita o sentimento do conflito insolúvel do absoluto

> e do circunstancial, da impossibilidade e da necessidade de uma comunicação total [...] (SCHLEGEL, apud BANGE, 1978, p. 76)

Ainda de acordo com Brait, a ironia é estruturadora de textos e articuladora de discursos, uma vez que "os discursos literários irônicos demonstram uma força de ruptura com estilos anteriores, utilizando justamente a estratégia da ironia em seus diversos mecanismos a fim de representar e revelar as formas esgotadas" (2008, p. 72). Aqui, pode-se mencionar aquele problema apresentado anteriormente por Foucault, quando os autores das narrativas deveriam ter compromisso com a verdade – é justamente essa a relação existente entre verdade e ironia. Mais adiante, veremos como Machado de Assis e Jorge Luis Borges se utilizam da ironia e fazem dela um recurso de estilo literário.

Para finalizar, a autora pontua que

> alguns estudiosos da literatura e mesmo escritores conceberam a ironia como princípio de estruturação de um texto. Ainda que não seja necessário mencionar autores e obras, pois isso significaria listar desde Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, passando por Defoe, Swift, Voltaire, Thomas Mann, Flaubert, Henry James, e ainda correr o risco de deixar de lado tantos outros tão representativos quanto Proust, **Machado de Assis e Borges**, basta lembrar, para os interesses de uma perspectiva discursiva, que esse enfoque dimensiona a ironia no nível do discurso, do texto, com todas as consequências que esse ponto de vista acarreta para a literatura, para a estética, para a teoria do conhecimento e para a própria teoria da linguagem. (BRAIT, 2008, p. 70 – grifos nossos)

Como se pode ver, Machado e Borges ocupam uma posição central na contemporaneidade ao se pensar em ironia literária. Ou seja, para estudar comparativamente as narrativas dos dois escritores faz-se necessário levar em conta a riqueza e a intenção de seus discursos irônicos. Além da relevância e da representatividade de ambos, o que os aproxima, esteticamente, é justamente o insólito e o fantástico, permeados pela presença de um discurso fortemente irônico. Essas características de suas obras, por vezes, colocam em cheque a própria credibilidade de seus narradores, o que, consequentemente, também inscreve essas narrativas fora do âmbito dos sistemas de verdade legitimados na época em que foram escritas, revelando, também, a experimentação literária que constitui a riqueza de suas obras.

A IRONIA COMO ESTRATÉGIA DE (DES) CONSTRUÇÃO DO DISCURSO DA VERDADE EM EL OTRO E IDEIAS DO CANÁRIO

Nesta seção, serão analisados os dois contos, um de Jorge Luis Borges e um de Machado de Assis. Nestas narrativas, ambos os escritores criticam a vontade de verdade presente em diferentes discursos que, no intuito de constituir verdades atemporais, cotejam certo dogmatismo que oblitera demais possibilidades de compreensão dos fenômenos. No entanto, como veremos, os autores o fazem de maneira distinta.

"Ideias do canário" é um conto publicado no livro *Páginas Recolhidas* (1899). Nesta obra, Machado de Assis critica o dogmatismo acerca do conhecimento científico, que ganhou força a partir da segunda metade do século XIX e início do século XX, com a expansão dos métodos de observação e experimentação das ciências naturais e do Positivismo nas ciências sociais.

Já Jorge Luis Borges, no conto "El otro" (1975), trabalha com a crítica aos discursos de verdade no plano filosófico, para fazer uma reflexão acerca do autoconhecimento humano. Para tanto, Borges utiliza-se da concepção do duplo, um tema muito recorrente em sua literatura e que servirá como chave de leitura secundária para esta análise, pelo fato de não ser possível ignorar a importância de tal temática na constituição da narrativa. Segundo França (2009), o tema do duplo, escolhido por Borges para essa abordagem temática, é bastante recorrente na literatura, aparecendo desde textos da Antiguidade até a literatura contemporânea, sendo muito explorado, especialmente, na literatura fantástica. Até mesmo algumas religiões, ao falarem da separação entre corpo e alma, sugerem que existe uma natureza dupla do homem, cujas metades vivem em conflito: "Mesmo no Gênesis, o homem é apresentado inicialmente como uno e então separado em dois" (FRANÇA, 2009, p. 10).

A escolha desses contos deve-se ao fato de trazerem à tona temas extremamente pertinentes a uma discussão literária: Machado irá tratar do conhecimento científico e Borges do conhecimento de si mesmo. Ou seja, enquanto um volta-se à constituição do discurso científico de sua época, o outro volta-se às reflexões filosófica sobre o sujeito. A narrativa de Borges é mais metafísica que a de Machado, e trata de um tema que vem sendo discutido desde Sócrates; o conto brasileiro, por sua vez, está entranhado no contexto histórico do Positivismo e é uma resposta ao excessivo valor que a sociedade atribuía à ciência, como sendo o único método de se chegar a um conhecimento verdadeiro.

Em "El otro" Borges faz uso de um recurso muito comum em suas narrativas: coloca-se como personagem de suas ficções, sendo, portanto, autor, narrador e personagem. Neste sentido, este conto traz outras possibilidades de leitura do tema do duplo ao tratar de "três conceitos especulares que falam diretamente ao arcabouço teórico com o qual nós, estudiosos de literatura, gostamos de nos confrontar: o desdobramento do eu nas identidades do escritor, do autor e do narrador" (VERSIANI, 2009, p. 224).

No conto, o duplo é representado por meio do encontro do Borges de 1969, já velho, consigo mesmo em 1918, ainda um jovem ambicioso e certo de um "grande número de verdades". A história é narrada da perspectiva do personagem mais velho (em 1972):

> El hecho ocurrió en el mes de febrero de 1969, al norte de Boston, en Cambridge. No lo escribí inmediatamente porque mi primer propósito fue olvidarlo, para no perder la razón. Ahora, en 1972, pienso que si lo escribo, los otros lo leerán como un cuento y, con los años, lo será tal vez para mí. (BORGES, [1975] 2011, p. 13)

Aqui, o narrador relata que teve experiência tão assustadora e avassaladora que ele preferiu tentar esquecê-la para não enlouquecer. Anos mais tarde, resolveu escrevê-la, para que os outros a lessem como um conto e na esperança de que, com o tempo, assim o fosse também para ele. Posteriormente, Borges lança mão de um artifício que o leitor atento poderia, mais adiante, no texto, usar como justificativa ao fato que sucedeu posteriormente, que é quando o narrador antecipa aos leitores ter tido a impressão de já ter vivido aquilo: "Sentí de golpe la impresión (que según los psicólogos corresponde a los estados de fatiga) de haber vivido ya aquel momento" (BORGES, [1975] 2011, p. 13).

Em "Ideias do canário" Machado de Assis também apresenta uma estrutura de composição inovadora, logo no início da narrativa. Começa o conto com um narrador observador em terceira pessoa, que dá a palavra para uma das personagens:

> **Um homem dado a estudos de ornitologia**, por nome Macedo, referiu a alguns amigos um caso tão extraordinário que ninguém lhe deu crédito. Alguns chegam a supor que Macedo virou o juízo. Eis aqui o resumo da narração. No princípio do mês passado, — disse ele, — indo por uma rua, sucedeu que um tílburi à disparada, quase me atirou ao chão. Escapei saltando para dentro de uma loja de belchior. (ASSIS, [1899] 2016, s/p. – grifos nossos)

O destaque do trecho acima justifica-se por ter chamado nossa atenção o fato de o primeiro narrador referir-se ironicamente a Macedo (antes mesmo de revelar seu nome), como um "homem dado a estudos de ornitologia" - ou seja, não se tratava de um ornitólogo propriamente dito, mas talvez um *pseudo-ornitólogo* ou, no sentido *lato* da nossa análise, um *pseudocientista*. Quem narra a história, portanto, é Macedo, que relata sua convivência com um canário, que não apenas conversava, mas trazia à tona reflexões bastante filosóficas para um ser irracional. Muito antes de Borges, Machado de Assis já vinha utilizando-se de narrativas insólitas para abordar os temas de sua época.

De acordo com Massaud Moises, a primeira conclusão que se pode tirar do contexto no qual se desenvolveu o Realismo é de que foi que foi dado um "excessivo valor à ciência" (MOISES, 2001, p. 14). O Positivismo, de Augusto Comte, "propunha-se como uma tentativa de sistematização do conhecimento humano em forma de pirâmide, cujo vértice fosse ocupado pela Sociologia" (MOISES, 2001, p. 14). Não só o positivismo de Comte estava em alta, como o cientificismo de forma mais ampla, apoiado, também, na teoria evolucionista de Darwin, mas "o dado positivo, como ensinava Comte, passa a substituir o "mistério" e as alegorias do idealismo romântico, e os fatos, observáveis, documentáveis, analisáveis experimentáveis, a ocupar o território antes dominado pelo devaneio e a fantasia" (MOISES, 2001, p. 15). Como o bruxo do Cosme Velho respondeu essa crítica à fantasia? Escrevendo várias narrativas de índole fantástica, sendo uma delas justamente esta: "Ideias do canário".

O fato insólito, por sua vez, aparece no conto de Borges justamente através do sujeito duplicado. As palavras seguintes retiradas do conto do escritor portenho descrevem o momento exato da duplicação do narrador:

> En la otra punta de mi banco alguien se había sentado. Yo hubiera preferido estar solo, pero no quise levantarme en seguida, para no mostrarme incivil. El otro se había puesto a silbar. [...]. Luego vinieron las palabras. Eran las de la décima del principio. La voz no era la de Álvaro[3], pero quería parecerse a la de Álvaro. La reconocí con horror. (BORGES, [1975] 2011, p. 13)

A vontade de verdade vem à tona no momento em que o narrador dá-se conta de que "o outro" também era ele. Contudo, o seu eu duplicado não acreditava que aquele encontro fosse possível:

> —[...] Yo también soy Jorge Luis Borges. Estamos en 1969, en la ciudad de Cambridge.
>
> —No — me respondió con mi propia voz un poco lejana.
>
> Al cabo de un tiempo insistió:

3 Álvaro foi citado nesta história somente neste momento. Trata-se de um tio do autor Jorge Luis Borges, segundo é explicado em outras obras do escritor (nos contos *Funes, El memorioso e no poema El puñal*).

> —Yo estoy aquí en Ginebra, en un banco, a unos pasos del Ródano. Lo raro es que nos parecemos, pero usted es mucho mayor, con la cabeza gris.
>
> Yo le contesté:
>
> **—Puedo probarte que no miento.** Voy a decirte cosas que no puede saber un desconocido. (BORGES, [1975] 2011, p. 14 – grifos nossos)

Após citar uma série de fatos e acontecimentos históricos e de ordem pessoal (que um estranho jamais seria capaz de saber), a fim de "provar" ao seu interlocutor de que eles eram a mesma pessoa, o narrador indaga: "[...] — ¿Te basta con todo eso? — No — respondió —. **Esas pruebas no prueban nada**. Si yo lo estoy soñando, es natural que sepa lo que yo sé. Su catálogo prolijo es del todo vano. La objeción era justa." (BORGES, [1975] 2011, p. 14 – grifos nossos).

Já neste próximo excerto do conto brasileiro, é possível observar, em negrito, as presenças tanto da ironia quanto da vontade de verdade.

> O canário, movendo a um lado e outro, esperava que eu lhe falasse. Perguntei-lhe então se tinha saudades do espaço azul e infinito...
>
> — Mas, caro homem, trilou o canário, que quer dizer espaço azul e infinito?
>
> — Mas, perdão, que pensas deste mundo? Que coisa é o mundo?
>
> — O mundo, **redarguiu o canário com certo ar de professor**, o mundo é uma loja de belchior, com uma pequena gaiola de taquara, quadrilonga, pendente de um prego; o canário é senhor da gaiola que habita e da loja que o cerca. **Fora daí, tudo é ilusão e mentira**. (ASSIS, [1899] 2016, s/p. – grifos nossos)

Interessante aqui é observar como a construção da linguagem nos traz uma ideia de um canário soberbo e arrogante. Quem são os professores, senão os disseminadores do conhecimento e, portanto, detentores da verdade? Macedo, então, compra o canário e o leva para sua casa. Lá, ele é colocado em uma varanda, de frente para um jardim, e ganha outra gaiola, maior e redonda:

> Três semanas depois da entrada do canário em minha casa, pedi-lhe que me repetisse a definição do mundo.
>
> — O mundo, respondeu ele, é um jardim assaz largo com repuxo no meio, flores e arbustos, alguma grama, ar claro e **um pouco de azul por cima**; o canário, dono do mundo, habita uma gaiola vasta, branca e circular, donde mira o resto. **Tudo o mais é ilusão e mentira**. (ASSIS, [1899] 2016, s/p. – grifos nossos)

Aqui, sem saber, pássaro já descreve uma parte do céu que ele consegue ver de dentro da gaiola que limita sua percepção de espaço. Novamente, ele fecha sua fala com sua tradicional empáfia: "Tudo mais é ilusão e mentira", ou seja, coloca-se como o dono da verdade, de forma a considerar que alguém que disser algo diferente do que ele diz, estará, automaticamente, mentindo.

A vontade de verdade também perpassa toda a narrativa borgiana, sempre no sentido do narrador tentar provar ao "outro" acerca da veracidade daquele encontro e mostra a preocupação do "outro" em ter sempre uma explicação plausível.

> De pronto dijo:
>
> — Si usted ha sido yo, ¿**cómo explicar que haya olvidado su encuentro con un señor de edad que en 1918 le dijo que** él **también era Borges?**
>
> No había pensado en esa dificultad. Le respondí sin convicción:
>
> — Tal vez el hecho fue tan extraño que traté de olvidarlo.
>
> (BORGES, [1975] 2011, p. 17)

Aqui, o jovem Borges quer que o seu interlocutor explique, já que é ele mesmo "no futuro", como ele teria esquecido um encontro com senhor de idade que, em 1918, lhe disse que também era Borges (afinal, não é o tipo de coisa da qual se esquece facilmente). Em consonância com o objeto de estudo deste artigo, a relação estabelecida aqui ocorre entre o fenômeno do duplo e o autoconhecimento humano, uma vez que

> O desdobramento tem assim, muitas vezes, um benéfico poder revelador para o indivíduo, que reconhece e identifica, na semelhança do duplo, aspectos até então desconhecidos de seu próprio caráter [...]. Os desdobramentos das imagens do eu, as autoduplicações da consciência, podem, portanto, revelar tanto a semelhança quanto a diferença. (FRANÇA, 2009, p. 8)

Contudo, o que há de semelhante e de diferente entre os dois Borges? As atitudes do mais velho, por exemplo, demonstram que a vida lhe ensinou paciência e contemplação. Por mais insólito e absurdo que lhe parecesse aquele evento, em momento algum houve exaltação, apenas satisfação ao receber este privilégio de encontrar-se consigo mesmo e poder refletir em quais pontos evoluíra e quais características "o outro" (o jovem Borges) possuía e que ele (o velho Borges), com o passar dos anos, havia perdido – como, por exemplo, a capacidade de encantar-se e surpreender-se com "milagres".

"O outro", no auge de sua juventude, demonstra ansiedade a cada pergunta; duvida até mesmo do que está diante de seus olhos, sendo, em determinados momentos, até um pouco arrogante ao exibir tanta certeza e segurança sobre aquilo que acredita. Um era muito emocional e, outro, muito racional. "Há épocas em que o homem racional e o homem intuitivo colocam-se lado a lado, um com medo da intuição, outro ridicularizando a abstração; o último é tão irracional quanto o primeiro é inartístico" (NIETZSCHE, 2008, p. 49).

A ironia, por sua vez reside na história narrada, mas está, também, presente na linguagem:

> —No sé la cifra de los libros que escribirás, pero sé que son demasiados. Escribirás poesías que te darán un agrado no compartido y cuentos de índole fantástica. Darás clases como tu padre y como tantos otros de nuestra sangre. **Me agradó que nada me preguntara sobre el fracaso o** éxito **de los libros.** (BORGES, [1975] 2011, p. 15 – grifos nossos)

Voltando ao conto de Machado de Assis, após levar o canário para sua casa, Macedo isola-se do mundo e dedica-se aos livros, a fim de compreender, de dentro de um escritório (quase que uma gaiola humana), o que é o mundo. Por dormir e alimentar-se mal, o narrador adoece e o canário, que fica aos cuidados de criados, acaba fugindo. Algum

tempo depois, ao visitar um amigo que morava em uma chácara próxima dali, Macedo encontra o passarinho vivendo em liberdade, na propriedade do amigo:

> — Viva, Sr. Macedo, por onde tem andado que desapareceu?
>
> Era o canário; estava no galho de uma árvore. Imaginem como fiquei, e o que lhe disse. O meu amigo cuidou que eu estivesse doido; mas que me importavam cuidados de amigos? Falei ao canário com ternura, pedi-lhe que viesse continuar a conversação, naquele nosso mundo composto de um jardim e repuxo, varanda e gaiola branca e circular...
>
> — Que jardim? que repuxo?
>
> — O mundo, meu querido.
>
> — Que mundo? **Tu não perdes os maus costumes de professor**. **O mundo, concluiu solenemente, é um espaço infinito e azul, com o sol por cima.**
>
> Indignado, retorqui-lhe que, se eu lhe desse crédito, o mundo era tudo; até já fora uma loja de belchior...
>
> — De belchior? trilou ele às bandeiras despregadas. **Mas há mesmo lojas de belchior?** (ASSIS, [1899] 2016, s/p. – grifos nossos)

Note-se que o canário muda sua concepção de mundo toda vez em que o espaço em que vive é alterado. No início da narrativa, ele foi descrito pelo narrador como um canário "com certo ar de professor" – o detentor da verdade. Ao final, o próprio canário critica esse posicionamento dos mestres ao dizer que Macedo não perdia "os maus costumes de professor". O efeito irônico fica evidente.

O tom debochado do passarinho não cessa aí, sendo que ele chega a questionar, ao final: "há mesmo lojas de belchior?" (um convite à reflexão, que poderia soar como "existe mesmo uma verdade?"). Se Nietzsche fosse posterior à Machado, a seguinte citação, no mínimo instigante, poderia perfeitamente ser alusiva a este conto:

> Exige-lhe esforço, inclusive, admitir para si mesmo o fato de que o inseto ou o pássaro percebem um mundo totalmente diferente daquele percebido pelo homem, sendo que a pergunta por qual das duas percepções de mundo é a mais correta não possui qualquer sentido, haja vista que, para responde-la, a questão teria de ser previamente medida com o critério atinente à percepção correta, isto é, de acordo com um critério que não está à disposição. (NIETZSCHE, 2008, p. 41)

Veja que aqui ocorre uma inversão: ao adquirir a liberdade, o canário desprende-se, também, da necessidade da verdade, deixando de lado suas características de "professor" e abandonando o discurso de que "tudo mais é ilusão e mentira". Ao perceber que sua percepção de mundo é alterada, que a verdade é relativa e mutável, o canário muda de atitude, deixa de ter certeza sobre tudo e acaba por concluir que o mundo é "um espaço infinito e azul" – ironicamente, como descrito por Macedo logo no início do conto (quando este perguntou ao pássaro se ele não tinha saudades do espaço azul e infinito).

Já estratégia irônica utilizada por Borges vai ao encontro de uma reflexão mais filosófica acerca da essência do ser e do que realmente é importante para ele. Este outro excerto do texto também demonstra um pouco da ironia contida na linguagem de Borges em "El otro": "—Tal vez el hecho fue tan extraño que traté de olvidarlo. Aventuró una tímida pregunta: **—¿Cómo anda su memoria?**" (BORGES, [1975] 2011, p. 17 – grifos nossos). Aqui a ironia está presente no discurso dos dois enunciadores, tanto na pergunta do jovem Borges acerca de como estava a memória do ancião (note-se que a ironia não se deu pela pergunta em si, mas sim pelo contexto em que ela foi proferida – logo após uma explicação sem muita convicção por parte do narrador).

Ao final, ainda comprometido em encontrar a verdade, o narrador diz:

> Creo haber descubierto la clave. El encuentro fue real, pero el otro conversó conmigo en un sueño y fue así que pudo olvidarme; yo conversé con él en la vigilia y todavía me atormenta el recuerdo. El otro me soñó, pero no me soñó rigurosamente. Soñó, ahora lo entiendo, la imposible fecha en el dólar. (BORGES, [1975] 2011, p. 19)

Eis a grande ironia do conto: quem mais tinha certeza que o encontro estava de fato acontecendo, ao final, ficou em dúvida, já quem hesitava saiu maravilhado com o "milagre" presenciado. Com isso, pode-se considerar que algo mudou nos dois: "o outro" mudou o velho Borges, na medida em que esse se deixou mudar pelo "outro". Essa reflexão sobre a participação do sujeito na construção dos discursos ditos verdadeiros constitui a verdadeira crítica aos dogmas: não existe uma verdade absoluta, ela é relativa, cada indivíduo tem a sua própria verdade e ela não é imutável. Como diria Nietzsche (2008, p. 41), "a percepção correta [...] é uma contraditória absurdidade: pois, entre duas esferas absolutamente diferentes [...] não vigora nenhuma causalidade, nenhuma exatidão".

Conforme Bakhtin (apud CAVALHEIRO, 2011, p. 161), "o eu precisa de seu outro a fim de que possa saber de si, seja para recordar, seja para sonhar, seja para viver, pois é somente através do outro que consegue dar sentido ao mesmo". Ou seja, somente ao se confrontar consigo mesmo o homem é capaz de encontrar-se e desvendar seu próprio eu – as respostas que buscamos não estão na verdade externa à nossa realidade e sim no conhecimento de nós mesmos De certo modo, o conto "El otro" também dialoga com a máxima socrática "Conhece-te a ti mesmo" que, conforme sabemos, relaciona-se para Sócrates tanto com o autoconhecimento como com a necessária compreensão de si para o exercício ético da cidadania.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Machado de Assis faz uma crítica à vontade de verdade presente no discurso Positivista, relativizando a importância da verdade e, consequentemente, da ciência; Borges, por sua vez, traz a concepção do duplo para levantar uma questão filosófico-existencial e também relativiza a importância da verdade, uma vez que o homem está em constante transformação, o que faz com que a verdade não seja algo imutável. Assim, pode-se dizer que o conto de Machado trata do conhecimento científico e o de Borges do conhecimento de si mesmo. Ou seja, um fala de Ciência, o outro de Filosofia.

Sendo assim, Borges apresenta a ideia de que o conhecimento de si mesmo é mais importante do que obter respostas claras e precisas para explicar determinados fatos.

Confrontar-se constantemente seria uma estratégia para não entrar em conflito com seu "outro eu". Quando o homem sabe quem é, ele não sente necessidade de uma verdade universal ou científica, o que vai ao encontro da ideia de Nietzsche (2008), que dizia que a verdade é indiferente ao homem.

Assim, ambos tocam em esferas distintas de um mesmo ponto importante: a (des) construção do conhecimento ocidental. Machado de Assis, nos dois discursos selecionados para esta análise, busca desconstruir o conhecimento científico como sendo a única alternativa à verdade. Afinal, ainda hoje, sabe-se que a ciência não é capaz de explicar tudo e não possui todas as respostas para todas as perguntas. Borges tenta construir um discurso em prol do conhecimento de si mesmo como a chave para encontrar suas verdades, mesmo que elas não estejam de acordo com o mundo concreto.

Embora haja uma grande separação cronológica entre os dois contos (1899 – 1975), acreditamos ter ficado evidente como a constituição de personagens fora do padrão (um cientista doido que falava com seu pássaro; um homem duplicado conversando com sua versão mais jovem), fatos surpreendentes, insólitos e, do ponto de vista positivista, impossíveis (a existência de um pássaro falante; uma possível "viagem no tempo"), em certa medida, representam uma crítica contundente à vontade de verdade e à postura dogmática de discursos de caráter filosófico e/ou científico.

Tanto o Canário quanto o Borges de 1918 possuem uma grande vontade de "desmascarar a mentira". Isso fica evidente no discurso do pássaro quando diz que "tudo o mais é ilusão ou mentira" e, assim, coloca-se como o detentor da única verdade possível. No jovem Borges, a desconfiança para com o sobrenatural mostra-se nos vários momentos em que tenta provar ao seu interlocutor acerca da impossibilidade daquele diálogo ser real.

Borges muda sua concepção de mundo ao longo do tempo ("Meu sonho já durou setenta anos"): amadurece, torna-se mais paciente, menos ansioso e menos arrogante ao considerar que não tem certeza sobre a verdade daquele acontecimento. E o canário, quando conquista a liberdade, também amadurece e deixa de lado sua arrogância e aquela vontade da verdade que marcava o final dos seus discursos. Em sua última análise sobre o que era o mundo, ele deixou de dizer que "tudo mais é ilusão ou mentira".

Observamos, dessa forma, que essas narrativas representam uma ruptura com aquela estética literária ultrapassada do discurso verdadeiro e que a ironia, a exemplo do fatos incomuns, foi uma estratégia utilizada pelos escritores para reforçar esse rompimento com as ditas "formas esgotadas", uma vez que "o que se entende por ironia é a tentativa de suportar sua situação crítica pelo recuo e pela inversão" (SZONDI, 1991, apud BRAIT, 2008, p. 34).

Macedo, no ímpeto de buscar respostas exatas para tudo, adoeceu. O jovem Borges, ansioso por uma explicação daquele fato insólito, mal dava ouvidos ao seu interlocutor, que tanto poderia lhe ensinar.

A narrativa do brasileiro encerra-se com a frase do canário: "Lojas de Belchior? Existem mesmo lojas de Belchior?"; e a narrativa argentina termina com a ideia do velho Borges: "El encuentro fue real, pero el otro conversó conmigo en un sueño y fue así que pudo olvidarme; yo conversé con él en la vigilia y todavía me atormenta el recuerdo. El otro me soñó, pero no me soñó rigurosamente. Soñó, ahora lo entiendo, la imposible fecha en el dólar.»

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. Ideias do Canário. In: *Páginas Recolhidas*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000224.pdf>. Acesso em 17 out. 2016.

BORGES, Jorge Luis. El Otro. In: *Obras Completas 3 (1975-1985).* Buenos Aires: Sudamericana, 2011.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

CAVALHEIRO, Juciane; FONSECA, Rosa Maria Tavares. O duplo em Borges: Análise dos contos "O outro", "O sul", "O inverossímel impostor Tom Castro" e "O morto". In: *Anuário de Literatura*, vol. 16, n. 1, p. 154-170, 2011.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

FRANÇA, Julio. Apresentação. In: GARCIA, Flávio; MOTTA, Marcus Alexandre (orgs). *O insólito e seu duplo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira*. Vol. II. São Paulo: Cultrix, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre verdade e mentira*. Tradução e organização de Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2008.

VERSIANI, Daniela Beccaccia. Saramago, Borges, Collodi, Calvino: Calvino, Collodi, Borges, Saramago. In: GARCIA, Flávio; MOTTA, Marcus Alexandre (orgs). *O insólito e seu duplo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

Submetido em 31 de outubro de 2017

Aceito em 17 de maio de 2018



ALICE NO ESPELHO: O RECURSO AO FANTÁSTICO NA FORMAÇÃO DE LEITORES JUVENIS

ALICE NO ESPELHO: THE RECOURSE TO THE FANTASTIC GENRE IN THE DEVELOPMENT OF YOUNG READERS

Alessandra Oliveira dos Santos Beltramim[1]

Mírian Hisae Yaegashi Zappone[2]

Resumo: O presente artigo apresenta uma leitura da obra *Alice no espelho*, de Laura Bergallo, publicada em 2005, integrando a Coleção Muriqui da editora SM. A partir da análise fundamentada nos referenciais da Literatura Fantástica, verifica-se que, no contexto da produção literária endereçada ao público juvenil, esta obra literária consegue superar as possíveis pretensões didatizantes e moralizantes da coleção e se reveste de valor e qualidade ao recorrer aos fundamentos do fantástico como estratégia para a problematização desse tema de forte apelo didático e mercadológico como é a anorexia. A autorreferencialidade, presente na remissão explícita à obra de Lewis Carrol, a criação de um ambiente paralelo e o recurso ao duplo e à hesitação se configuram como estratégias a partir das quais se viabiliza a discussão de um tema complexo e problemático, no meio juvenil, de modo leve, mas nem por isso, menos profundo.

Palavras–chave: Literatura Juvenil. Literatura fantástic. *Alice no espelho*.

Abstract: This paper presentes a reading of the juvenile narrative *Alice no espelho*, by Laura Bergallo, published in 2005 and that is part of SM editora's Muriqui Collection. From the reading of theories about Fantastic Literature, in this study, it can be observed that this juvenile narrative, in this perspective, is able to overcome the teaching and moralizing pretensions of the Muriqui Collection and is of great value and quality, because it resorts to Fantastic genre as strategy to problematize a subject of strong educational and moralizing appeal such as anorexia. The self reference present in the explicit reference to the literary work of Lewis Carrol, the creation of a parallel environment, the recourse to double and hesitation are configured as a strategy from which the discussion od a complex and problematic matter is enabled, amonst the youth, arguing lightly, but not less profoundly.

Keywords: Juvenile Literature. Fantastic Literature. *Alice no espelho*.

1 Doutoranda da Universidade Estadual de Maringá e professora do Quadro Próprio do Magistério do Paraná (QPM) e atua nas áreas de leitura, letramento literário e literatura infantojuvenil. E-mail: alehigobeltramim@hotmail.com

2 Doutorado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (2001) e professora adjunta da Universidade Estadual de Maringá.. E-mail: mirianzappone@gmail.com

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Na contemporaneidade, no contexto da sociedade capitalista, vivemos em tempos de crise, diriam os apocalípticos[3]. Ao tratar da questão da identidade no mundo contemporâneo, Bauman (2001) explica que, nesse novo contexto, não são apenas os valores, os sistemas, as estruturas, as convenções sociais que perdem o seu tradicional rigor, frente às imposições das leis de mercado, frente à sobreposição dos valores econômicos a outros valores tantos que a cultura clássica por tanto tempo cultivou. Para o autor e criador do conceito de "modernidades líquidas", um fato bastante presente no mundo contemporâneo é a fluidez das coisas e do próprio homem que, por sua vez, ao questionar suas próprias verdades, relativiza suas concepções de mundo, chegando a questionar-se sobre o seu próprio ser. Tal fluidez dos tempos líquidos leva o homem a construir identidades cada vez mais transitórias, flexíveis e instáveis.

A ideia de que "tudo o que é sólido desmancha no ar", concebida por Karl Marx e retomada por Berman (1986) nunca foi tão intensa e verdadeira, de modo a configurar não apenas novas tecnologias, novos instrumentos, novos suportes e objetos que vêm substituir os produtos anteriores, considerados obsoletos em curtos períodos de tempo, mas também, novas crenças, novas ideias, novos valores, novas maneiras de se conceber, também, os sistemas culturais e sociais e os bens simbólicos, como a literatura por exemplo.

No campo literário, constata-se que, se no mundo das epopeias, o homem ali representado vivia em um mundo que lhe possibilitava o sentimento do conhecimento da totalidade e da plena integração ao seu meio; a partir da produção romanesca tal ideal passa a não existir mais. No contexto da Era da Modernidade que, segundo Berman (1986), tem início ainda no século XVI, o homem já não conta mais com os mesmos referenciais. Suas convicções são questionadas, relativizam-se e ele não encontra mais garantia alguma em relação à própria vida e ao seu futuro. Sendo assim, o herói romanesco, bem diferente do herói épico, incorpora um constante estado de tensão e insegurança, assumindo a condição do típico herói problemático.

Também a forma de narrar do romance ganha novas configurações e, mais recentemente, no contexto da indústria cultural, com avanços ainda mais intensos dos meios tecnológicos e de comunicação, no seio da cultura dos hipertextos, a literatura passa a se submeter com maior nitidez às leis de mercado e consolida-se uma tendência à busca de públicos cada vez mais especializados, visando à fidelização de um mercado consumidor que garanta à produção literária a sobrevivência dentro do sistema cultural e mercadológico.

Confirmando essa tendência, surgem mercados cada vez mais específicos para a literatura também, os quais impõem novas exigências, novas especificidades, novas representações que vão garantir a consolidação, por exemplo, no campo editorial, de uma literatura direcionada exclusivamente ao público juvenil, uma literatura que, tendo se desenvolvido paralelamente à literatura infantil, vem passando, nas últimas décadas, por um processo de legitimação, para o qual tem contribuído o grande número

3 Conceito usado por Umberto Eco, no texto Apocalípticos e integrados, fazendo referência aos intelectuais que negam a possibilidade de sobrevivência da arte na sociedade dominada pela indústria cultural, tais como Teodor Adorno e Horkheimer.

de publicações e pesquisas na área. Uma literatura que, apesar de estar inegavelmente atrelada aos meios de produção da indústria cultural, até mesmo pela garantia da sua própria sobrevivência, tem encontrado formas de garantir padrão de qualidade que a chancela como arte.

É no campo dessa produção da literária juvenil que esse estudo se fundamenta, ao propor uma leitura do romance *Alice no espelho*, de Laura Bergallo, obra que capta perfeitamente esse espírito da "modernidade", no sentido proposto por Berman (1986). Além de ter recebido o Prêmio Jabuti, em 2007, na categoria livro juvenil, a obra foi selecionada para compor o Catálogo FNLIJ da 44th Bologna Children's Book Fair, evidenciando sua acolhida junto às instâncias chanceladoras do sistema literário brasileiro.

Apesar da referida crise de crenças, valores e ideias, apregoada pelos mais conservadores, portanto, ainda é possível vislumbrar, no contexto contemporâneo, maior maleabilidade da literatura, o que a torna capaz de responder a novas perguntas e a corresponder a diferentes horizontes de expectativas de diferentes categorias de leitores em diferentes contextos. Quando se pensa nos leitores jovens, por sua vez, constata-se que, mais ainda, esses novos leitores, imersos no contexto da sociedade capitalista contemporânea, carregam consigo as marcas da fluidez do mundo tecnológico e globalizado e compartilham, de forma ainda mais acentuada, as mesmas incertezas e sentimentos de incompletude, de fragmentação, de vazio e indefinição do herói romanesco, sentimentos inerentes não só aos novos tempos, mas também à própria adolescência, fase da vida marcada por grandes transformações.

Partindo do pressuposto de que *Alice no espelho* é uma narrativa representativa da diversidade que constitui o específico juvenil, na contemporaneidade, propõe-se uma leitura amparada em suporte teórico sobre a literatura fantástica, concebendo-a enquanto gênero literário e não como mero qualificativo para os elementos constitutivos da história. E, a partir dessa perspectiva, aponta-se que a obra em questão, recorrendo aos elementos do fantástico, constitui-se como valioso suporte de leitura com potencial de entreter, sim, mas, também de formar novos leitores, ao contribuir para a representação do indivíduo adolescente, de suas crises de identidade e de suas incertezas frente ao caos do mundo contemporâneo.

Afinal, se em seus primórdios, o fantástico era associado apenas a narrativas que explorassem o medo, o susto, contextualizando-se em ambientes macabros, enfatizando os lances dramáticos e instaurando o ritmo acelerado de aventura. Conforme afirma Volobuef (2000), ao longo do tempo, ele foi se transformando e incorporando maior sutileza em seus expedientes narrativos. Desse modo, a moderna narrativa fantástica foi gradativamente se depurando e abandonando a sucessão de acontecimentos emocionantes, assustadores e surpreendentes para incorporar temáticas e esferas cada vez mais complexas e mais adequadas ao contexto do século XX. Desse modo,

> a narrativa fantástica tornou-se receptiva à inquietação perante os avanços científicos e tecnológicos (*O homem da areia,* de E.T.A. Hoffmann; *Frankenstein*, de Mary Shelley; *Os canibais*, de Álvaro do Carvalhal), aos devaneios oníricos ou de faz-de-conta (*Os cavalinhos de Platiplanto*, de J. J. Veiga; *Aurélia*, de Gérard de Nerval), às angústias existenciais e psicológicas (*A metamorfose*, de Kafka; *The fall of the house of Usher*, de E. A. Poe; *A terceira margem do rio,* de Guimarães Rosa), à sensação de impotência frente à realidade opressiva (*Casa tomada*, de Júlio Cortázar; *A casa do girassol vermelho*, de Murilo Rubião). O efeito criado por

> esses textos pode, por conseguinte, cobrir um grande leque de reações: incômodo, surpresa, dúvida, estranhamento, mas também encantamento e riso (VOLOBUEF, 2000, p. 109-110).

A respeito da apropriação do fantástico por obras da literatura infantil e juvenil, Pierini (2011), ao analisar contos infantis, em "Mirna Pinski e o Conto fantástico para crianças", defende que, diferentemente do que muitos pais e educadores pensam,

> uma criança é um ser capaz de tratar sobre todo e qualquer assunto, desde questões consideradas verdadeiros tabus da humanidade como as relações sexuais e a morte, como também conseguem perfeitamente distinguir onde fica a fronteira entre o real e o imaginário, de acordo com a experiência e o trabalho do psicólogo Bruno Bettelheim. Isso quer dizer que uma criança sabe muito bem separar o que é o enredo de uma novela ou filme das atrocidades narradas por repórteres nos telejornais – o que deveria descartar muitas das questões levantadas acerca da violência nos desenhos animados e nos jogos de videogame , e tranquilizar aqueles que veem seus filhos rirem das pancadarias ficcionais e se comoverem ou sentirem revolta diante do sofrimento das crianças nordestinas ou africanas (PIERINI, 2011, S/P).

Na perspectiva dessa nova concepção do fantástico, a obra de Laura Bergallo se torna capaz de, investindo na forma composicional inerente ao gênero, captar com propriedade a inquietação vivida pelo homem contemporâneo ao problematizar o tema da imposição de padrões de beleza e da anorexia, propiciando interessante reflexão sobre as questões identitárias que atravessam gerações e gerações e afetam, de forma avassaladora, os adolescentes e jovens da sociedade atual.

O ESPECÍFICO JUVENIL NA LITERATURA

A literatura juvenil, aos poucos, num período recente, vem constituindo seu próprio espaço, num processo de distinção da literatura infantil, sob cuja sombra ela se desenvolveu por muito tempo. Mais precisamente, nas últimas décadas, evidencia-se que o mercado editorial já identificou a existência de um público especificamente juvenil, com características bastante singulares e, por essa razão, tem sido bastante representativo o número de produções que visam alcançar esse leitor específico. Muitos são os escritores que optam por escrever para esse novo público; muitas são as coleções e séries literárias lançadas tendo em vista esse novo perfil de público; não é insignificante o número de editoras que criam novos selos ou reservam em seus catálogos espaços restritos para atenderem a essa demanda do mercado criada por adolescentes. Portanto,

> o reconhecimento da literatura juvenil por instâncias legitimadoras diversas – social, mercado, editorial e acadêmica – permite-lhe reivindicar um lugar na sistematização dos estudos literários e parece consenso, entre grande parte de agentes que compõem o sistema de produção, circulação e consumo da literatura para jovens, que, como matéria prima da produção artística contemporânea, em todas modalidades e gêneros, tais acontecimentos e emoções, quando recriados esteticamente, podem propiciar aos leitores o reconhecimento e a superação de momentos cruciais da existência (MARTHA, 2012, p.1).

Hoje é possível constatar, portanto, o florescimento de um processo de legitimação dessa literatura juvenil que não só se sustenta, mas também alcançou status privilegiado, graças a algumas condições propícias ao seu pleno desenvolvimento no sistema literário. Entre essas condições, pode-se destacar: 1) a ampliação de sua produção, garantida por um maior número de escritores se profissionalizando e se especializando na área e gerando, consequentemente, um maior número de obras postas em circulação 2) a ampliação do público, graças às influências midiáticas e às políticas públicas que fazem do governo o maior comprador de livros para disponibilizá-los para a escola; 3) o desenvolvimento do mundo tecnológico que propicia melhores condições de produção, também, para o ramo editorial, culminando num desenvolvimento dos sistemas de produção dos bens simbólicos; 4) a diversificação das temáticas abordadas, incluindo discussões que tradicionalmente seriam consideradas até mesmo inapropriadas para a faixa etária da adolescência.

O campo temático da literatura juvenil, realmente, tem sido cada vez mais vasto, incluindo discussões sobre realidades cada vez mais complexas, pertinentes não apenas ao universo juvenil, mas à existência humana como um todo. E, assim, a literatura juvenil contemporânea, portanto, é caracterizada pela diversidade - diversidade de temas, de suportes, de formas, de gêneros. Segundo Coelho (2010), inclusive, mediante tanta diversidade no contexto dessa literatura, não é possível se afirmar que há um ideal absoluto de Literatura Infantil/ Juvenil (nem de nenhuma outra espécie literária). Para a autora, em se tratando de literatura infantil e juvenil,

> será "ideal" aquela que corresponder a uma certa necessidade do tipo de leitor a que ela se destina, em consonância com a época em que ele está vivendo... Vista em conjunto, a atual produção de Literatura destinada a crianças e jovens, entre nós, apresenta uma crescente diversidade de opções temáticas e estilísticas, sintonizadas com a multiplicidade de visões de mundo que se superpõem no emaranhado da "aldeia global" em que vivemos (COELHO, 2010, p.289).

Nessa perspectiva, entre os temas dessa literatura, é possível encontrar os mais inusitados possíveis – a morte, os conflitos familiares, as relações amorosas, a sexualidade, os problemas relacionados à própria identidade juvenil. Entre os gêneros, encontramos os romances de aventura, os romances policiais, os romances de formação – *Bildungsroman* – contos, poesias, novelas, inclusive com apropriação do fantástico por textos juvenis.

A obra *Alice no espelho*, por sua vez, é um exemplar representativo dessa categoria literária que se dirige ao público jovem e que se reveste de temáticas e expedientes específicos para atrair o público jovem. Escrita por Laura Bergallo e ilustrada por Edith Derdyk, a obra foi publicada em 2005, pela editora SM e faz parte da coleção Muriqui, que, segundo informações da própria editora, disponíveis nas contracapas dos livros, tem como projeto o tratamento de questões delicadas inerentes ao universo juvenil, tais como a separação dos pais, as relações de amor e amizade e outras "coisas que a gente vive" e que, por sua vez, "merecem ser pensadas com calma" e cuidado, tal como os macacos muriquis, que estão entre as espécies ameaçadas de extinção no planeta.

As temáticas específicas desse romance são a ditadura da beleza e a anorexia. Há explícito apelo pedagógico proposto pela SM editora ao idealizar a Coleção Muriqui, tal como evidenciam, no livro, os encartes informativos sobre a doença anorexia e o

depoimento comovido de uma adolescente que assina como Alice, mas que, segundo nota explicativa da autora, é uma reunião de uma série de depoimentos verdadeiros, de adolescentes reais. No entanto, apesar desse apelo da Coleção, *Alice no espelho* se destaca pela sua constituição formal, a qual possibilita uma ampliação das discussões para além da temática proposta, possibilitando a reflexão de questões ligadas à identidade juvenil e à existência humana, o que a universaliza como literatura de qualidade.

Um dos expedientes de que a narrativa se vale para a superação das limitações do didatismo é a incorporação do fantástico enquanto gênero ou modalidade literária, como um modo específico de se fazer literatura, e não apenas enquanto um elemento narrativo. A respeito dessa categorização do fantástico como gênero, Faivre (1991) salienta que, "mais do que um gênero propriamente dito, [ele] é um procedimento de escritura, um tipo de narrativa"[4] (p.15, tradução nossa). De qualquer forma, mais por comodidade, mantém a denominação de gênero fantástico para se referir à fração da literatura que, em síntese, apesar de todas as diversidades de abordagem, tem como fio condutor o jogo sobre os limites do verificável e do inverificável, definição que ele considera "um fio de Ariadne fosforescente o bastante para nos guiar através da mata fechada das correntes e obras" (p.15).

O que importa é que, na perspectiva do fantástico, a narrativa se apropria da autorreferencialidade, da interdiscursividade, da intertextualidade, da ambiguidade, do duplo, do monólogo interior, abrindo espaço, com isso, para discussões mais complexas que envolvem os conflitos identitários pertinentes ao universo do homem moderno e ao universo juvenil como um todo e não apenas em relação a públicos afetados pela anorexia.

O FANTÁSTICO EM ALICE NO ESPELHO: ENREDANDO E FORMANDO JOVENS LEITORES

Segundo Covizzi (1978), o insólito "carrega consigo e desperta no leitor, o sentimento do inverossímil, incômodo, infame, incongruente, impossível, incrível, inaudito, inusitado, informal..." (COVIZZI, 1978, p. 26). Mobilizado por tais sentimentos que o insólito e o fantástico podem despertar em si, o leitor é capaz de mergulhar em outros tempos e espaços, iluminando diferentes aspectos da realidade em que vive, alcançando, através da arte, uma nova compreensão de si mesmo, de seus problemas, da sua própria vida e do mundo que o cerca.

No contexto da sociedade contemporânea, a partir das representações da produção literária romanesca, é possível verificar a existência de um sujeito profundamente problemático, marcado pelos novos valores, pelo sentimento de vazio, de fragmentação, de solidão, de angústia, enfim, de inadequação frente à fluidez dos novos tempos que leva o ser humano a diversas crises de identidade. Nessa perspectiva, diante do caos que vive o homem contemporâneo e, de modo especial, o adolescente, a imersão no universo fantástico pode se constituir como um caminho alternativo para o enfrentamento e superação dessas crises.

4 As citações do ensaio de Antoine Faivre aqui transcritas são traduzidas com a colaboração de Fábio Lucas Pierini.

Complementando a ideia do imenso potencial do insólito proposto por Covizzi (1978), Matia (2017, p.30), afirma que a manifestação do insólito na narrativa ilumina as várias facetas da realidade empírica e permite ao leitor uma maior sensibilidade acerca de si e da sociedade:

> não se trata de uma sucessão de acontecimentos surpreendentes por si só. A narrativa fantástica passou a tratar do real pelo irreal, por meio de assuntos inquietantes para o homem atual, tais como os conflitos sociais, os avanços tecnológicos, as angústias existenciais e identitárias, a opressão, a burocracia, a desigualdade social, para citar alguns (MATIA, 2017, p.30).

Desse modo, compreendemos que o fantástico [e o insólito] é capaz de enredar leitores de todas as idades e, ainda, de provocar efeitos diversos em seu público, promovendo novas formas de se enxergar, assimilar e, talvez até, transformar a realidade, tal como sugere a obra *Alice no espelho*, de Laura Bergallo. Afinal, vale lembrar que, segundo Volobuef (2000, p.110), o fantástico tem o potencial de fazer "emergir a incerteza e o desconforto diante daquilo que era tido como familiar". Mas como é o enredo que enreda o leitor, apresenta-se, primeiramente, uma síntese da história narrada em *Alice no espelho*: Alice é uma garota de quinze anos que vive com a mãe e a avó, após a separação dos pais. Durante toda a narrativa, evidencia-se uma enorme carência afetiva dupla na vida de Alice: a primeira, causada pela saudade do pai, com quem ela demonstra forte ligação, - ao citar o tempo todo trechos das histórias que ele lhe contava -, mas que saiu de casa e nunca mais lhe deu notícias; a segunda, da própria mãe que, apesar de morar junto com ela, é muito ausente e só se preocupa com o trabalho, com a sua boa forma, com dietas e com exercícios físicos.

Nesse romance juvenil, o sentimento de tristeza, a insegurança, o vazio, a solidão de uma adolescente que se sente abandonada por todos, após o divórcio dos pais, constituem o território líquido, fluido, instável e caótico que assombra a protagonista, comprovando realmente o desmonte de tudo o que antes era sólido em sua vida, tal como propõe Berman (1986) ao retomar a célebre concepção de que "tudo o que é sólido desmancha no ar", de Karl Marx. Para Covizzi (1978, p. 26-27), a crise de valores que afeta o homem do século XX provoca a existência de um mundo em crise, que, por consequência, é um mundo não-sólito, já que tanto as convenções de realidade, quanto seus conceitos e representações não são mais considerados absolutos e, por isso, não são aceitos sem questionamentos.

A crise de identidade toma conta da menina sobre quem, na infância, "todo mundo dizia que ela era linda e magra, e era exatamente isso o que Alice pensava também" (BERGALLO, 2005, p.10). O caos se instala, porém, aos oito anos, quando, por alguma razão desconhecida, o pai foi embora de casa. Justamente o pai que ia ao seu quarto todos os dias e lhe contava incessantemente as histórias de Alice.

> Mas agora não tem mais nada disso. Tem a mãe, é verdade, sempre com pressa entre uma sessão de aeróbica e outra de musculação. Mas não tem mais histórias de Alice, risadas altas, a barba crescida do pai roçando seu rosto num carinho meio áspero. Alice procura esquecer. Mas também procura lembrar. Lembrar-se do pai é ficar mais um pouco junto dele. Mas também faz Alice viver de novo aquele abandono, que não parece muito justo com ela. O pai largou a mãe, casou de novo, teve outros filhos. A mãe ficou sem marido e Alice ficou sem pai. Em algum lugar de sua história, Alice procura uma culpa que explique sua ausência. E já não acredita no país das maravilhas (BERGALLO, 2005, p.11-12).

A falta de crença no país das maravilhas (espaço com o qual a obra dialoga por meio da homonímia das protagonistas), nesse caso, é associada à falta de autoestima, de esperança e de qualquer entusiasmo pela vida. Tal sentimento de inquietação, de frustração, tal como proposto por Volobuef (2000) instaura um terreno propício para o fantástico. De tanto presenciar a vaidade e preocupação da mãe com a boa forma, a menina é acometida por uma séria doença que faz com ela se sinta demasiadamente feia, gorda e insatisfeita com seu próprio corpo. E, assim, ao idealizar a beleza de modelos televisivos, ela sofre de gravíssimos distúrbios psicológicos e alimentares. Por isso, fica horas sem comer, depois devora compulsivamente um pudim inteiro ou uma caixa de bombons; depois se arrepende e, escondida no banheiro, provoca o próprio vômito. Então, fica muito fraca, os desmaios vão se tornando cada vez mais frequentes, inventa planos mirabolantes para enganar a mãe e a avó e fingir que se alimenta, mas joga toda a comida fora. A doença atinge proporções altamente prejudiciais até que, um dia, após devorar um pote inteiro de sorvete em seu quarto, ela corre ao banheiro para vomitar, fica muito fraca e "não se mexe mais" (BERGALLO, 2005, p.50).

É nesse momento que surge o recurso ao fantástico como única alternativa possível de superação do problema para a menina que não acreditava mais no país das maravilhas. A condução da menina para um universo diferente, cheio de magia e marcado pelo fantástico é realizada como um recurso para o resgate da sua crença em si mesma, da recuperação da sua autoestima e para a sua tomada de consciência sobre a existência de um problema que precisa ser enfrentado. A partir daí, a narrativa provoca hesitação - tão preciosa a Todorov (1975), em sua obra intitulada *Introdução à literatura fantástica*, e fonte de polêmicas discussões entre os estudiosos do gênero (PIERINI, 2010; GAMA-KHALIL, 2013) - e ambiguidade, não esclarecendo se os episódios que sucedem são verdadeiros ou se são apenas fatos imaginados, resultantes dos delírios da garota que estaria desacordada. Para Todorov (1975), nós leitores, somos transportados para o âmago do fantástico quando

> num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós (1975, p. 30).

Referenciando Todorov (1975), Gama- Khalil defende que o gênero fantástico acontece exatamente em função dessa incerteza, que provoca o que Todorov designa como hesitação. A dúvida entre uma explicação lógica e uma explicação fantasiosa, sobrenatural para os fatos que se sucedem numa narrativa é essencial para a definição do gênero, aliás, "essa seria, pois, a condição fundamental para a existência do fantástico" (GAMA-KHALIL, 2013, p.20).

Para Todorov (1975), são três as condições básicas para a configuração do fantástico na literatura: primeiramente, a narrativa deve exigir do leitor uma avaliação do mundo das personagens como o seu mundo real e uma hesitação entre dar uma explicação natural ou uma explicação sobrenatural aos fatos narrados. Uma segunda condição é a de que tal hesitação seja experimentada, também, por uma personagem da narrativa,

de modo que o leitor possa nela se espelhar, mergulhando em suas vivências insólitas, como num jogo de espelhos e, por fim, uma terceira condição é a de que o leitor tome uma determinada atitude em relação à narrativa, devendo descartar tanto a interpretação alegórica como a interpretação poética (TODOROV, 1975).

O fato é que, em *Alice no espelho*, a empatia entre leitor e protagonista é estabelecida desde o início, quando a narrativa apresenta uma protagonista imersa em conflitos internos muito compreensíveis para o leitor adolescente. A menina que transita de uma infância feliz para uma adolescência problemática, conflituosa, marcada pelo sentimento de inadequação ao seu próprio corpo e ao seu meio, quer por sua fragilidade, por sua angústia e sofrimento resultante do abandono, conquistam uma identificação imediata com o leitor, que reconhece, na trama, um mundo identificado com o seu mundo real, um mundo marcado por fatos e experiências do universo adolescente, com apelo midiático pela beleza, pela magreza, pelo consumo e consumismo de cosméticos, roupas, dietas. Enfim, um mundo marcado por padrões estéticos exagerados e por uma grande pressão pela adequação e consequente alienação do sujeito. Assegura-se, assim, uma parte da primeira condição proposta por Todorov: a identificação do leitor entre o mundo real e o mundo das personagens. Já na epígrafe inicial, retirada da obra de Lewis Carrol, há um convite para que se acolha "o convite de um conto de fadas" (BERGALLO, 2005, p.10), para que de fato, o leitor seja introduzido no universo referencial da trama e com ele se identifique, hesitando sobre o que vê, oscilando sua interpretação entre realidade e fantasia: "Criança da fronte pura e límpida / E olhos sonhadores de pasmo! / Por mais que o tempo voe e ainda / Que meia vida nos separe, / Irás por certo acolher encantada / O presente de um conto de fadas" (BERGALLO, 2005, p.10).

A segunda parte da primeira condição, a hesitação, ocorre quando, após um suposto desmaio, a menina se levanta do chão e fica diante do espelho de seu próprio quarto, onde vê uma garota muito gorda olhando para ela, dentro de um quarto semelhante ao seu, mas em posição invertida. A menina "gordona" e o quarto invertido do espelho pode ser o duplo, a imagem duplicada de Alice e de seu próprio quarto refletido, até porque, por sofrer de anorexia, Alice sempre se enxerga mais gorda do que realmente é.

No entanto, num jogo de faz-de-conta que aprendera com as leituras que fazia do livro *Alice através dos espelhos*, com o seu pai, numa evidente referência a *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carrol, Alice toca o espelho e ele amolece, de modo que ela consegue penetrá-lo para presenciar, do outro lado, numa espécie de mundo paralelo:

> Atrás dela, um quarto igualzinho, só que com tudo em posição invertida. E resolve fazer de conta, como a outra Alice (a do país das maravilhas), que o espelho de repente ficou todo macio e que é possível atravessar para o outro lado.
>
> Encosta a ponta dos dedos no vidro (e a garota gorda faz a mesma coisa). A superfície lisa começa a amolecer e vai se dissolvendo devagar. O espelho se transforma numa tênue nuvem de prata e, no instante seguinte, vemos Alice do lado de lá (BERGALLO, 2005, p. 52, grifo nosso).

Devido ao desmaio de Alice, a hesitação do leitor e a ambiguidade são explícitas: é possível que tudo seja apenas um delírio e que os fatos não sejam reais, sejam meros frutos da imaginação da menina. Mas o narrador também compartilha dessa visão de Alice, invadindo o outro lado do espelho, não só nesse momento em que o fato inusitado

ocorre, mas durante toda a narrativa: "Mas se *chegarmos* perto, *veremos* exatamente a mesma cena. Uma coisa muito estranha, muito improvável, mas bem real: Tiago e Mirna Lee trocando um beijo daqueles!" (BERGALLO, 2005, p.55).

Para garantir a segunda condição de existência do fantástico, em alguns momentos, até o narrador hesita sobre a veracidade do que vê: "E acaba ficando mais embaralhado ainda. Porque, bem perto delas, sem ligar para a cena romântica do casal de namorados, passa outra pessoa que não podia estar ali. Um gêmeo de Tiago! Ou será um clone?" (BERGALLO, 2005, p.58).

Nesse universo paralelo, uma série de fatos contribui para que Alice organize suas ideias e vá tomando consciência do problema que a atinge no mundo real. A travessia do espelho é, portanto, o elemento absurdo desencadeador de toda a trama; ela torna possíveis coisas consideradas impossíveis, permite visibilidade ao que é invisível, torna experienciável o que não seria possível experimentar num mundo restrito ao plano da lógica e da razão. A partir daí, a história se passa muito mais no plano da imaginação de Alice, na mente da protagonista do que no plano da realidade, das ações, dos eventos propriamente ditos, dando forma a mais uma característica do fantástico como gênero.

A hesitação se faz presente para o leitor que não tem certeza sobre uma explicação lógica e coerente para os fatos, mas tal sentimento não é exclusividade dele, visto que, em muitos momentos, ele é estimulado pela hesitação do próprio narrador, garantindo-se o cumprimento da primeira e segunda condições para a caracterização do fantástico estabelecida por Todorov: "E claro que Alice, *como aliás todos nós*, está muito curiosa para resolver o mistério. Que lugar estranho esse mundo do espelho! Umas vezes parece sonho, em outras dá para jurar que é tudo verdade" (BERGALLO, 2005, p.58, grifo nosso).

E, mesmo no mundo paralelo, a cabeça de Alice fervilha diante dos dilemas que atormentam sua existência, sendo comum o recurso ao monólogo interior em que ela relembra citações da obra original de *Alice no país das maravilhas*, contada por seu pai em sua infância; revive seus conflitos, sua vontade de ser magra e linda, ao mesmo tempo em que sente uma fome absurda, mas não quer nem pensar em comida e contempla tudo o que acontece de mágico e absurdo à sua volta.

Sem dúvida, a possibilidade de atravessar um espelho, visitar um mundo paralelo, viver aventuras nesse mundo e voltar para o tempo e espaço em que estava antes de partir, parece realmente absurdo e ininteligível para a consciência do leitor do texto. No entanto, tais acontecimentos não são tão absurdos assim e passam a ser até mesmo explicáveis no universo da literatura. Como característica constante da literatura fantástica, a autorreferencialidade se faz presente durante toda a narrativa de *Alice no espelho* e ajuda a explicar e/ou, no mínimo, a tornarem verossímeis os fenômenos absurdos, que causam inquietação e estranhamento nos leitores. Numa clara referência intertextual ao clássico de Carrol, a narrativa é, do começo ao fim, intercalada por citações diversas das histórias contadas pelo pai de Alice quando criança. Através desse diálogo intertextual, a narrativa justifica os rumos que ela toma, explica os fenômenos mais absurdos, fazendo referência a si mesma, com a nítida pretensão de persuadir o leitor a comprar a ideia de que a história que lê é plausível ou, no mínimo, verossímil, no plano da ficção.

A autorreferencialidade é uma característica fundamental do gênero, contribuindo

para a consolidação de uma tradição da literatura fantástica. Por isso, as aventuras de Alice no mundo paralelo apresentam vários elementos que reforçam o mistério e a hesitação, com a inclusão de cenas estranhas, absurdas, mas muito coerentes com o tema adotado pelo livro e com o gênero da literatura fantástica. Nessas cenas, a própria Alice e todo o seu mundo é duplicado. Ela vê seu próprio mundo e a si mesma em reverso. Lá, ela faz amizade com Ecila que, além de ser um anagrama de Alice, é o seu oposto completo, pois é uma menina muito gorda e nada preocupada com a aparência, travando sérias lutas contra seus familiares e o seu grupo social por não aceitar se submeter a um processo de transformação mágica que lhe asseguraria a beleza e a eterna juventude.

Ecila, muito convicta de seus princípios e valores, não abre mão de ser exatamente como é, não quer se adequar ao padrão social, não quer se anular através de um tipo de procedimento cirúrgico específico que a transformaria em quem ela "quisesse" ser. Por isso, ela foge desesperadamente de seus familiares o máximo que pode para que não seja obrigada a escolher um exemplar de modelo famosa no qual se transformar. E é somente quando é pega à força por seus tios que ela se submete ao tal procedimento, cumprindo um rito pelo qual todos os seus familiares passaram.

O duplo faz uma remissão à disputa de espaços e de lugar em uma sociedade em que é praticamente impossível se diferenciar dos demais. Sentir-se duplicado, à primeira vista, pode ser algo positivo, mas com o tempo se torna uma angústia, um motivo de preocupação que inquieta a personagem (FREUD, 2010).

Alice, tão vaidosa e tão preocupada com a aparência, não consegue compreender que Ecila não queira se transformar em uma linda modelo, até porque o maior pesadelo da amiga é justamente o seu maior sonho. Quando vê outras pessoas que se submeteram à transformação e se tornaram lindas, Alice entra num verdadeiro estado de contemplação muito semelhante ao vivenciado por Natanael, do conto "O homem da areia", de E.T.A. Hofman (2010) diante da boneca Olympia. Mesmo usando um binóculo, Natanael não consegue enxergar nitidamente a boneca e vê até os olhos úmidos de sua amada. Ao invés de ajudar a enxergar melhor a realidade, o binóculo diante do olhar subjetivado do observador Natanael a distorce. De modo semelhante, Alice fica vislumbrada diante dos clones de tantas celebridades que ela admira e quer imitar que enxerga a realidade distorcida, pois sua visão é subjetivada por sua vaidade, por seu interesse em ser magra, pela sua visão idealizada das atrizes e modelos que ela conhece da televisão. O estado de contemplação em que Alice se coloca modifica seu estado de consciência, promovendo o inquietante freudiano, impedindo-a de enxergar as coisas como realmente são, com precisão de detalhes.

Ao ver a amiga Ecila transformada em mais uma cópia – entre tantas outras - da modelo Mirna Lee, de quem ela é fã, portanto, Alice insere em novo estado de contemplação, mas que dura pouco, pois, pela primeira vez, ela parece despertar de seu estado de alienação: "As médicas começam a retirar as faixas, começando pelos pés. Belas e longas pernas vão aparecendo devagar, e Alice engole em seco. Aquela não parece Ecila!" (BERGALLO, 2005, p.135).

A admiração pela beleza da amiga passa a se confundir com uma angústia, com um incômodo que a inquieta e o que antes a seduzia passa a ser visto como algo "de difícil digestão", já que a protagonista "engole em seco". Alice desconhece a pessoa que

aparece debaixo das faixas: "Para Alice, definitivamente, não é Ecila. Uma avassaladora saudade da amiga oprime seu peito enquanto um silêncio cheio de expectativa continua a acompanhar o trabalho cuidadoso da médica" (BERGALLO, 2005, p.135-136). Ela reconhece a beleza do modelo "de clone" escolhido, até admite, para si mesma que escolheria o mesmo exemplar, "mas não consegue comemorar com os outros" (idem, p.136), sendo libertada de seu antigo estado de deslumbramento.

A partir desse momento, Alice assume o comportamento de Ecila antes da cirurgia e é ela, agora, quem presencia todo o sofrimento da amiga e se compadece de sua dor, pois aprendera a gostar dela do jeito que ela era. Após o procedimento, quando Ecila acorda transformada na modelo preferida de Alice, ela não consegue disfarçar os sentimentos ambíguos de alegria e admiração pela beleza da amiga, mas de tristeza e decepção por perceber que Ecila mudara radicalmente seu jeito de ser, sentindo-se muito confortável na nova posição. Alice começa a pensar sobre o que faz uma pessoa ser quem realmente é e, então, percebe que aquela não era mais sua amiga Ecila, de quem aprendera a gostar tanto e sente falta da identidade da amiga. Inclusive, Alice decide partir do universo paralelo, mas antes, cumpre uma promessa feita a Ecila antes da tal transformação, insistindo que a amiga releia o livro *Alice no país das maravilhas*. Tal livro foi o responsável pela opção de vida do pai de Ecila, que vive exilado em um lugar distante por ter sido considerado louco ao se recusar se submeter à transformação.

O pai de Ecila é visto socialmente, naquele universo paralelo, como um verdadeiro monstro, um sujeito velho, doente, em estado de decrepitude. A fala de uma tia de Ecila revelam bem a concepção que aquela sociedade tem da velhice:

> – Ficar velho é vergonhoso, é indigno [...]. Aquela cara enrugada, o cabelo ralo e branco... – sua expressão é de desprezo e asco. – E ser feio é uma aberração. Quem não pensa assim é anormal, está doente e representa uma desonra horrível para a própria família. Infelizmente, como meu pobre irmão caçula (BERGALLO, 2005, p.78).

Deixando sua amiga entretida na leitura do livro prometido, Alice parte de volta para seu ambiente original; atravessa o espelho e deixa o final da história de Ecila em aberto, para que o leitor possa imaginar e construir seu próprio final. Ao leitor não é dado a conhecer se Ecila se afetará diante da leitura do livro, se ela resgatará sua verdadeira identidade, travando novas lutas contra sua gente e defendendo seu próprio pai, que vive excluído, ou se abrirá mão de vez de suas antigas convicções, se vai mesmo se afastar de seu próprio pai (conforme lhe exigiam as convenções sociais), permanecendo acomodada ao gosto coletivo, alienada com o corpo novo que ganhara após o procedimento cirúrgico.

Após atravessar o espelho de volta, Alice encontra-se desmaiada no tapete de seu quarto, exatamente onde estava antes de atravessar o espelho. Após ter sido socorrida por seus familiares, é levada para um hospital e fica uma semana no CTI entubada, cercada de aparelhos. Lá, ela recebe a visita do pai, que afirma ter sido proibido pela mãe de visitá-la e promete não mais abandoná-la. Ao sair do CTI, Alice admite a uma amiga, pela primeira vez, a necessidade de ajuda para deixar de sentir raiva do seu próprio corpo. Ela reconhece que precisa de tratamento, o que é um primeiro e significativo passo para sua recuperação. Vendo, na televisão, o anúncio de um milagroso programa de emagrecimento, ela percebe que seu mundo é muito mais parecido com o universo

paralelo do que ela própria imaginava. A própria protagonista, portanto, realiza a comparação para o leitor entre o mudo real, supostamente compartilhado por ambos, pelas semelhanças entre eles, e o universo paralelo que ela visitou.

Alice também ganha consciência de que os valores que lhe causaram estranhamento e que, no ambiente paralelo, eram considerados absurdos por sua amiga Ecila, eram aceitos sem contestação no mundo real. Afinal, no mundo real, onde a ditadura da beleza e da magreza imperam, a velhice também é concebida como algo monstruoso, uma fase a ser adiada, evitada, disfarçada o tempo todo; os procedimentos estéticos são cada vez mais bem aceitos e as pessoas são cada vez mais valorizadas por aquilo que elas aparentam, em prejuízo de sua essência humana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O mundo duplicado em reverso, onde boa parte da história se ambienta, na verdade, é uma cópia estranha do mundo real, que, de um modo ou de outro, acaba refletindo os mesmos valores, crenças, concepções e dilemas pertinentes à humanidade.

Desse modo, o apelo ao fantástico, na narrativa, se configura como o caminho por meio do qual a protagonista pode interpretar seu próprio mundo, sua própria história, de modo a ganhar consciência dos problemas e dos conflitos que afetam sua identidade. Nesse processo, a protagonista e o próprio leitor se tornam capazes de questionar a realidade que vivenciam; instaura-se a incerteza, questiona-se aquilo que era tido como familiar. Assim, o desconforto provocado por tal experiência pode funcionar como um efeito consideravelmente positivo em ambos, ajudando-os (personagens e leitores) a compreender sua própria condição frente à força avassaladora da realidade, muitas vezes bastante cruel para o ser humano.

Assim, a narrativa se configura como uma metáfora não só dos dilemas tão comuns à adolescência, destinatário específico da obra de literatura juvenil, mas também de alguns conflitos vivenciados por outros grupos etários frente aos padrões estéticos dominantes no mundo contemporâneo.

A narrativa *Alice no espelho*, portanto, configura-se como material de leitura propício a contribuir para a formação de novos leitores, dentro desse espaço novo de criação que se constitui em torno da produção literária juvenil. Afinal, apesar de sua estreita relação com o mercado e com a indústria cultural e, inclusive, do apelo didatizante da coleção Muriqui, como se nota em outros de seus títulos, a obra se reveste de originalidade que se legitima por meio do gênero fantástico, do recurso ao absurdo, do tratamento lúdico dado ao tema, do caráter universal que a narrativa assume ao trazer à tona discussões relacionadas aos dilemas humanos enfrentados por diferentes gerações.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BERGALLO, L. *Alice no espelho*. São Paulo: Edições SM, 2005. – (Muriqui)

BERMAN, M. *Tudo o que é sólido desmancha no ar:a* aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

COELHO, N. N. *Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil: das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo*. 5 ed. - Barueri, SP: Manole, 2010.

COVIZZI, L. M. *O Insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.

FAIVRE, A. Gènese d'un genre narratif, le fantastique (essai de périodisation) – Gênese de um gênero narrativo, o fantástico (ensaio de periodização). In**:** *Colloque de Cerisy – La litterature fantastique*, Albin Michel, Paris, 1991, pp. 15 a 41.

FREUD, S. O inquietante. In: *Obras Completas*. Vol. 14. São Paulo: Companhia das Letras, p. 329-376, 2010 (Coleção Novelas Imortais).

GAMA-KHALIL, M. M. A literatura fantástica: gênero ou modo?. *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*. v.26, nº 1-130, p.18-31, 2013). Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol26/TR26b.pdf>. Acesso em: 08 nov. 2017.

HOFFMANN, ETA. O homem da areia. In: SABINO, Fernando (Org). *O homem da areia*. 1. ed. São Paulo: Rocco, 2010.

MATIA, K. C. *A Narrativa Juvenil Brasileira: Entre Temas e Formas, O Fantástico*, 182 f. Tese (Doutorado em Letras – Estudos literários): Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2017.

MARTHA, A. A. P. Anos de chumbo na perspectiva da narrativa juvenil contemporânea: *Ordem, sem lugar, sem rir, sem falar*, de Leusa Araujo. In: *2º CIELLI: Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários* , 2012, Maringá: Anais Eletrônicos. Maringá: UEM (Estudos Literários). Disponível em: <http://anais2012.cielli.com.br/pdf_trabalhos/819_arq_1.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2013.

PIERINI, F. L. Mirna Pinski e o Conto fantástico. 2011. Disponível em: <https://nuhtaradahab.wordpress.com/2011/10/08/fabio-lucas-pierini-mirna-pinsky-e-o-conto-fantastico-para-criancas/>. Acesso em: 03 mar. 2018.

PIERINI, F. L. Sexto sentido, Corpo fechado e Sinais – filmes dentro das teorias literárias. *Revista JIOP*, nº 1 – Maringá: Departamento de Letras da UEM, 2010. Disponível em: <http://www.dle.uem.br/revista_jiop_1/artigos/pierini.pdf>. Acesso: 08 nov. 2017.

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

VOLOBUEF, K.. Uma Leitura do Fantástico: a invenção de Morel (A. B. Casares) e O processo (F. Kafka). *Revista Letras*, Curitiba, n. 53, p. 109-123, jun. 2000. Disponível em: <http://revistas.ufpr.br/letras/article/view/18866>. Acesso: 08 fev. 2018.

Submetido em 20 de março de 2018

Aceito em 17 de maio de 2018



"TUDO O QUE SE AJUNTA ESPALHA": O DUPLO EM "CONVERSA DE BOIS", DE GUIMARÃES ROSA

"TUDO O QUE SE AJUNTA ESPALHA" (EVERYTHING THAT COMES TOGETHER SPREADS): THE DOUBLE IN "CONVERSA DE BOIS", BY GUIMARÃES ROSA

Roberto Rossi Menegotto[1]

João Claudio Arendt[2]

Resumo: Em "Conversa de bois", oitavo conto de *Sagarana*, de Guimarães Rosa, percebe-se a ocorrência do fenômeno do duplo: uma instabilidade do Eu que acarreta no surgimento de uma representação corpórea com as características inversas de um personagem. O Outro de Tiãozinho surge, gradativamente, ao longo da narrativa, na figura dos bois que puxam a carroça de Agenor Soronho. O objetivo deste artigo é investigar como ocorre esse processo e analisar as etapas que culminam no duplo. O amparo bibliográfico buscado é oriundo dos Estudos Literários, com autores como Antonio Candido (1989), Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2017), Walnice Nogueira Galvão (2008), Ana Maria Lisboa de Mello (2000), Mônica Meyer (2008), Otto Rank (2013), David Roas (2014), Clément Rosset (1976) e Irene Gilberto Simões (1998).

Palavras-chave: *Sagarana*. "Conversa de bois". Guimarães Rosa. Fantástico. Duplo.

Abstract: In "Conversa de bois", the eighth short tale of *Sagarana*, by Guimarães Rosa, we can see the occurrence of the "double phenomenon": an instability of the Self that brings about the appearance of a corporeal representation with the inverse characteristics of a character. The Other of Tiãozinho appears, gradually, throughout the narrative, as the oxen that pull Agenor Soronho's cart. The purpose of this article is to investigate how this process occurs and to analyze the stages that culminate in the double. Our sources consist of Literary Studies by authors, such as Antonio Candido (1989), Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2017), Walnice Nogueira Galvão (2008), Ana Maria Lisboa de Mello (2000), Mônica Meyer (2008), Otto Rank (2013), David Roas (2014), Clément Rosset (1976) e Irene Gilberto Simões (1998).

Keywords: *Sagarana*. "Conversa de bois". Guimarães Rosa. Fantastic. The double.

1 Bolsista PROSUC/CAPES no Programa de Doutorado em Letras – Associação Ampla UCS/UniRitter. Mestre em Letras, Cultura e Regionalidade pela Universidade de Caxias do Sul. E-mail: roberto.rmenegotto@gmail.com

2 Editor chefe de Antares (Letras e Humanidades), docente no Programa de Doutorado em Letras – Associação Ampla UCS/UniRitter e no Programa de Pós-graduação em Letras e Cultura da UCS. E-mail: jcarendt@ucs.br

INTRODUÇÃO

Em um poema dedicado a João Guimarães Rosa, três dias após sua morte, em 1967, Carlos Drummond de Andrade questiona:

> João era fabulista?
>
> fabuloso?
>
> fábula?
>
> Sertão místico disparando
>
> no exílio da linguagem comum?
>
> (ANDRADE, 2015, p. 11).

Drummond, notavelmente, exprime a capacidade de Guimarães Rosa de unir linguagem e experiência, de criar novas tramas de sentido e de possibilitar novas e surpreendentes interpretações. Graças a essas características do autor, Antonio Candido (1989, p. 206-207) entende que Guimarães Rosa superou o Regionalismo de exaltação e exclusão, em voga entre autores de sua época, tornando-se o maior ficcionista brasileiro, com obras que mostram "como é possível entrar pelo fantástico e comunicar o mais legítimo sentimento do verdadeiro; como é possível instaurar a modernidade da escrita dentro da maior fidelidade à tradição da língua e à matriz da região".

Já Walnice Nogueira Galvão (2008), em consonância com Candido, afirma que Guimarães Rosa, à época de seu surgimento no cenário literário, conseguiu sintetizar – e superar – as duas vertentes que dominavam a cena literária brasileira: o Regionalismo e o romance espiritualista.

> Como os regionalistas, volta-se para os interiores do país, pondo em cena personagens plebeus e "típicos" a exemplo dos jagunços sertanejos, levando a sério a função da literatura como documento até ao ponto de reproduzir a linguagem característica, se bem que devidamente recriada ou reelaborada, daquelas paragens. Mas, como os personagens do romance espiritualista ou psicológico, manejando largo sopro metafísico, costeando o sobrenatural, preocupado talvez menos com o pecado, porém sem dúvida mais com a graça, em demanda da transcendência (GALVÃO, 2008, p. 91-92).

O destaque no cenário nacional já veio em 1946, com a publicação de *Sagarana*, o primeiro livro de contos de Guimarães Rosa. A obra reúne nove histórias que subvertem as convenções anteriormente mencionadas por Galvão (2008) e inauguram um território, até então, nunca explorado por ficcionistas brasileiros. Se, por um lado, o autor concebe um espaço crível, com representações[3] sertanejas mineiras verossímeis, por outro, segundo Irene Gilberto Simões (1998, p. 16), as técnicas e as formas poéticas incorporadas ao tecido narrativo, a "musicalidade da linguagem popular e

3 Conforme Jochen Grywatsch (2013, p. 163), as representações "não partem de um espaço simplesmente disponível e estático, mas de um espaço criado e vivenciado na prática social como localização específica de práticas culturais." Ainda segundo Grywatsch, o espaço comporta apropriações, percepções, codificações, representações e transformações.

das fontes orais da literatura" e as resoluções fantásticas assemelham-se a narrativas mitológicas.

A contraposição entre a verossimilhança e o fantástico é uma das principais temáticas exploradas por Guimarães Rosa. Os seus jagunços, firmemente situados em um espaço coerente (embora o caráter mítico), são confrontados por situações inexplicáveis, que não se encaixam no reino de possibilidades plausíveis. De modo geral, segundo David Roas, entende-se que

> A condição indispensável para que se produza o efeito fantástico é a presença de um fenômeno 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 (ROAS, 2014, p. 30-31).

Ainda de acordo com Roas, o choque entre o real e o sobrenatural em um mundo verossímil provoca não somente um estremecimento na percepção da realidade, mas também do próprio Eu. Se a dimensão do que é verdadeiro e possível é posta em incerteza, o personagem passa a questionar – e a colocar em xeque – a sua existência. Na literatura fantástica, a instabilidade do Eu pode acarretar o surgimento do Outro, ou um duplo. De modo geral, conforme Ana Maria Lisboa de Mello (2000, p. 114), o duplo encarna uma faceta oculta do protagonista e "pode representar a face mais autêntica, mais espontânea ou até mais vergonhosa do Eu". Essa dualidade, incorporada a um novo ser pode aparecer na forma de um gêmeo, um reflexo no espelho, uma sombra, um animal. O duplo provoca reflexão sobre a verdadeira natureza do personagem, suas incertezas e desejos interiores.

Em "Conversa de bois", oitavo conto de *Sagarana*, chama a atenção a forma com que, pouco a pouco, a cisão do Eu é trabalhada por Guimarães Rosa. Com o desenvolvimento da trama, os aspectos psicológicos do jovem Tiãozinho são expostos, fazendo com que os oito bois que puxam a carroça tornem-se, em grupo, um duplo do garoto. Posto isso, o objetivo deste artigo é investigar como ocorre o processo de caracterização do Outro no conto e analisar as etapas desse progresso, de modo que uma nova leitura do texto seja revelada.

A FORMAÇÃO DO DUPLO EM "CONVERSA DE BOIS"

A história trata do jovem Tiãozinho e do carreiro Agenor Soronho. Juntos, eles conduzem uma carroça puxada por oito bois – Buscapé, Namorado, Capitão, Brabagato, Dançador, Brilhante, Realejo e Canindé – até o cemitério do arraial, para enterrar o pai do menino, cujo cadáver é transportado no carro, de forma precária, juntamente com uma carga de rapaduras. A narrativa desenvolve-se ao longo do duro caminho, no qual Tiãozinho relembra os acontecimentos que antecederam a morte do pai, vítima de uma doença que o deixou "cego e entrevado, já de anos, no jirau..." (ROSA, 2015, p. 267), e a relação adúltera mantida entre sua mãe e Agenor Soronho. Entrecruzando-se com o drama do menino, o leitor acompanha o diálogo – inaudível para Tiãozinho e Soronho – mantido pelos bois e a humanização dos pensamentos bovinos.

O conto apresenta dois narradores: um deles, onisciente, capaz de observar detalhes minuciosos e transmiti-los ao leitor; e o outro, chamado Manuel Timborna, que, no início do conto, discute com um interlocutor sobre a possibilidade de animais serem capazes de falar. Ao ouvir a história de Tiãozinho, Manuel Timborna avisa que pretende contá-la à sua maneira: "– Só se eu tiver licença de recontar diferente, enfeitado e acrescentado ponto e pouco..." (ROSA, 2015, p. 257). Essa característica, muito presente em textos de Guimarães Rosa, vincula o narrador "a uma postura de 'contador' – o que nos remete à função mítica da narrativa" (SIMÕES, 1998, p. 16).

Assim, Manuel Timborna inicia a "contação", acrescentando novos detalhes à história:

> E começou o caso, na encruzilhada da Ibiúva, logo após a cava do Mata-Quatro, onde, com a palhada de milho e o algodoal de pompons frouxos, se truncam as derradeiras roças da Fazendo dos Caetanos e o mato de terra ruim começa dos dois lados; ali, uma irara rolava e rodopiava, acabando de tomar banho de sol e poeira – o primeiro dos quatro ou cinco que ela saracoteia cada manhã.
>
> Seriam bem dez horas, e, de repente, começou a chegar – *nhein... nheinhein... renheinhein...* – do caminho da esquerda, a cantiga de um carro-de-bois (ROSA, 2015, p. 257-258).

Como se estivesse contando para alguém de seu próprio sistema cultural, Manuel Timborna utiliza onomatopeias e outras marcas de oralidade para ambientar a narrativa. Pouco a pouco, começam a surgir as impressões iniciais acerca dos personagens do conto:

> Como aquele trecho da estrada fosse largo e nivelado, todos iam descuidosos, em sóbria satisfação: Agenor Soronho chupando o cigarro de palha; o carro com petulância, arengando; a poeira dançando no ar, entre as patas dos bois, entre as rodas do carro e em volta da altura e da feiúra do Soronho; e os oito bovinos, sempre abanando as caudas para espantar a mosquitada, cabeceantes, remoendo e tresmoendo o capim comido de-manhã. Só Tiãozinho era quem ia triste. Puxando a vanguarda, fungando o fio duplo que lhe escorria das narinas, e dando a direção e tenteando os bois (ROSA, 2015, p. 260).

Percebe-se, no excerto, a contraposição entre a tristeza de Tiãozinho, que claramente estava chorando frente à missão de acompanhar o cadáver do pai até o cemitério, o desdém de Agenor Soronho e a indiferença dos bois, incapazes de ter pensamentos complexos e que encaram a tarefa como apenas mais um carregamento a ser transportado na carroça. Porém, o excerto a seguir apresenta a primeira etapa da transformação sofrida pelos animais:

> Então, Brilhante — junta do contra-coice, lado direito — coçou calor, e aí teve certeza da sua própria existência. Fez descer à pança a última bola de massa verde, sempre vezes repassada, ampliou as ventas, e tugiu: "Boi... Boi... Boi..." Mas os outros não respondem: continuam a vassourar com as caudas e a projetar de um para o outro lado as mandíbulas, rilhando molares em muito bons atritos bois (ROSA, 2015, p. 260).

Brilhante, o primeiro boi a ter "certeza da sua própria existência", tenta, sem sucesso, estabelecer contato com os outros sete animais que puxam o carro. Mas, mesmo abandonando o raciocínio integralmente animalesco, ele ainda não tem consciência

disso. Cabe observar, aqui, que o nome sugestivo – Brilhante –, pode referir-se a um "brilho" de inteligência e sabedoria do boi. De acordo com Mônica Meyer (2008), Guimarães Rosa escolhe nomes carregados de significados para os animais e que afirmam sua posição na narrativa. Além disso, é prática comum da obra rosiana, assim como nas fábulas, utilizar "bichos como mitos portadores e divulgadores de mensagens impregnadas de valores e de lições morais" (MEYER, 2008, p. 180).

O boi Brilhante, após percorrer alguns trechos da estrada, insiste, novamente. Porém, desta vez, outros bois juntam-se a ele no diálogo:

> "Nós somos bois... Bois-de-carro.., Os outros, que vêm em manadas, para ficarem um tempo-das-águas pastando na invernada, sem trabalhar, só vivendo e pastando, e vão-se embora para deixar lugar aos novos que chegam magros, esses todos não são como nós..."
>
> — Eles não sabem que são bois... — apoia enfim Brabagato, acenando a Capitão com um esticão da orelha esquerda. — Há também o homem...
>
> — É, tem também o homem-do-pau-comprido-com-o-marimbondo-na-ponta... — ajunta Dançador, que vem lerdo, mole-mole, negando o corpo.
>
> — O homem me chifrou agora mesmo com o pau... — O homem é um bicho esmochado, que não devia haver. Nem convém espiar muito para o homem. É o único vulto que faz ficar zonzo, de se olhar muito. E comprido demais, para cima, e não cabe todo de uma vez, dentro dos olhos da gente.
>
> — Mas eu já vi o homem-do-pau-comprido correr de uma vaca... De uma vaca. Eu vi.
>
> — Quieto, Buscapé! ... Sossega, meu boizinho bom... — clama o menino guia (ROSA, 2015, p. 262).

Como se vê, Brilhante compara o seu grupo com outros bois, que não trabalham, afirmando que são de um tipo distinto, ao passo que Brabagato e Dançador juntam-se ao diálogo, demonstrando seu ressentimento em relação aos homens, que impuseram aquela condição de tratá-los somente como força de trabalho à base de varadas. Desse modo, percebe-se que, ao ganharem consciência, os animais nutrem, em relação os humanos, inconformidade. Mas, como sugere Dançador, existe a possibilidade de mudança nessa relação, visto que Agenor Soronho já foi visto fugindo de uma vaca.

Por outro lado, no contato entre Tiãozinho e os bois, percebe-se uma certa relação afetiva entre eles. O jovem trata-os com delicadeza e compaixão, talvez porque ele entenda como é ser maltratado por Agenor Soronho. Na obra rosiana, "o relacionamento do boiadeiro com as vacas e os bois, em certas situações, se apresenta como humano metonímico, em que ambos são sujeitos, conversam e se entendem (MEYER, 2008, p. 174). Além disso, os questionamentos dos bois em relação a si mesmos indicam a primeira instância em que a temática do duplo é trabalhada, em "Conversa de bois". Para Meyer,

> na literatura, o tema do duplo é recorrente porque diz respeito a questões muito inquietantes para o ser humano. 'Quem sou eu?' e 'o que serei depois da morte?' são indagações perenes que se projetam na criação artística de todos os tempos e sugerem representações do desdobramento do Eu que pensa e, ao mesmo tempo, é o objeto da reflexão (MELLO, 2000, p. 111).

Embora, a essa altura do conto, ainda não se considere Tiãozinho e os bois como duplos, nota-se o estremecimento do Eu dos bois a partir das interrogações sobre a sua condição no mundo.

No trecho a seguir, os animais começam a relacionar os próprios pensamentos aos dos homens:

> — Os bois soltos não pensam como o homem. Só nós, bois-de-carro, sabemos pensar como o homem!... Mas Realejo, pendulando devagar fronte e chifres, entre os canzis de madeira esculpida, que lhe comprimem o pescoço como um colarinho duro, resmunga:
>
> — Podemos pensar como o homem e como os bois. Mas é melhor não pensar como o homem...
>
> — É porque temos de viver perto do homem, temos de trabalhar... Como os homens... Por que é que tivemos de aprender a pensar?...
>
> — É engraçado: podemos espiar os homens, os bois outros...
>
> — Pior, pior... Começamos a olhar o medo.., o medo grande.., e a pressa... O medo é uma pressa que vem de todos os lados, uma pressa sem caminho... E ruim ser boi-de-carro. E ruim viver perto dos homens... As coisas ruins são do homem: tristeza, fome, calor — tudo, pensado, é pior...
>
> [...]
>
> E então, calmo, rediz Dançador, voz tão rouca, de azebuado, com tristeza no tutano:
>
> — Não podemos mais deixar de pensar como o homem... Estamos todos pensando como o homem pensa... (ROSA, 2015, p. 263).

Aos seus olhos, a vida sofrida no carro-de-boi qualifica-os a terem pensamentos de homens. Porém, os bois questionam os benefícios dessa situação, posto que, imediatamente, relacionam os homens a condições desagradáveis. Para a infelicidade dos animais, Dançador indica que "deixar de pensar como o homem", agora, é uma impossibilidade. De acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2017, p. 137), "o boi é um símbolo de bondade, de calma, de força pacífica". Nota-se, portanto, que os animais que puxam a carroça de Agenor Soronho teriam sido corrompidos de seu estado de bondade natural. Seus pensamentos, habitualmente calmos, foram afetados pela maldade do homem.

A relação entre Tiãozinho e Agenor Soronho também não é boa. O adulto, que está claramente satisfeito com a viuvez da mãe de Tiãozinho, trata o menino com hostilidade:

> Agora, o carreiro, sim, que é homem maligno. O dia, para ele, amanheceu feliz, muito feliz. Mas, mesmo assim por assim, só porque está suando, não deixa de implicar:
>
> — Tu Tião, diabo! Tu apertou demais o cocão!... Não vê que a gente carreando defunto-morto, com essa cantoria, até Deus castiga, siô?!... Não vê que é teu pai, demoninho?!... Fasta! Fasta, Canindé!... Ôa!... Ô-ôa!... Anda, fica novo, bocó-sem-sorte, cara de pari sem peixe! Vai botar azeite no chumaço, que senão agorinha mesmo pega fogo no eixo, pega fogo em tudo, com o diabo p'r'ajudar!... (ROSA, 2015, p. 265-266).

O relacionamento entre Tiãozinho e Agenor Soronho mostra-se nocivo para os pensamentos do menino, que tem ojeriza pelo adulto: "Ruço!... Entrão!... Malvado!.., O demônio devia de ser assim, sem tirar e nem pôr...[...] Que ódio!..." (ROSA, 2015, p. 268). Enquanto o pai de Tiãozinho agonizava, Agenor Soronho já se via no direito de exercer o papel de "chefe da família", relacionando-se com a mãe, dando ordens em casa, batendo no menino e sustentando a família.

Percebe-se, então, que Tiãozinho e os bois encaminham-se para um ponto de simbiose mental. O menino começa, pouco a pouco, a ter uma mistura de pensamentos de homem e de revolta, em que o ódio por Agenor Soronho vai tomando conta de sua consciência. Enquanto isso, os animais também têm pensamentos mesclados e ressentem-se do tratamento recebido do dono. Apesar de ainda não serem duplos, algumas das condições "necessárias" para o fenômeno começam a ocorrer. Conforme Mello,

> através da noção do duplo, toda a problemática da identidade pessoal e das relações que nós temos com as imagens parentais, mas também como o nosso Eu profundo, nossa obscuridade e nossos medos se acham reunidas. [...] O imaginário do duplo enseja a liberação de medos e angústias reprimidos, dá vazão a sonhos de habitar espaços e tempos fantásticos, escapando à rotina sufocante do cotidiano (MELLO, 2000, p. 122-123).

Com o prosseguimento da viagem, o desejo de libertação nutrido por Tiãozinho começa a se acentuar. Para o menino, não basta aguardar algum tipo de justiça divina. Ele pretende solucionar o seu problema com as próprias mãos, mas, nas presentes circunstâncias, sendo apenas uma criança, não pode fazer nada contra o adulto:

> Seu Soronho sempre não xingou, não bateu, de cabresto, de vara-de-marmelo, de pau?!... E sem ter caso para mão brava, nem hora disso, pelo que ele lidava direito, o dia inteiro, capinando, tirando leite, buscando os bois no pasto, guiando, tudo... Mas Tiãozinho espera... Há-de chegar o dia!... Quando crescer, quando ficar homem, vai ensinar ao seu Agenor Soronho... Ah, isso vai!... Há-de tirar desforra boa, que Deus é grande!... (ROSA, 2015, p. 269).

Clément Rosset (1976) considera que os humanos têm certa fragilidade em aceitar o "real" quando lhes são impostas dificuldades para as quais não dispõem capacidade de enfrentamento. Nessas condições, a tolerância é suspensa, e o indivíduo busca alternativas para que o controle da situação seja retomado. Mas, principalmente, "o que angustia o sujeito, muito mais do que a sua morte próxima, é antes de tudo a sua não-realidade, a sua não-existência" (ROSSET, 1976, p. 64). Tiãozinho vê sua vida sendo desperdiçada e encontra, na idealização da vingança, uma fuga para a realidade imposta.

Enquanto os sentimentos de homem e de revolta crescem, gradativamente, em Tiãozinho, o mesmo ocorre com os bois, a partir de uma história contada por Brilhante:

> "Comigo, na mesma canga, prenderam o boi Rodapião. Chegou e quis espiar tudo, farejar e conhecer... Era tão esperto e tão estúrdio, que ninguém não podia com ele... Acho que tinha vivido muito tempo perto dos homens, longe de nós, outros bois... E ele não era capaz de fechar os olhos p'ra caminhar... Olhava e olhava, sem sossego. Um dia só, e foi a conta de se ver que ninguém achava jeito nele. Sé falava artes compridas, ideia de homem, coisas que boi nunca conversou. Disse, logo: — Vocês não sabem o que é importante... Se vocês puserem atenção no que eu faço e no que eu

> falo, vocês vão aprendendo o que é que é importante... — Mas, por essas palavras mesmas, nós já começamos a ver que ele tinha ficado quase como um homem, meio maluco, pois não..." (ROSA, 2015, p. 270-271).

No episódio narrado por Brilhante, Rodapião começa a ter, cada vez mais, pensamentos de homem. Suas frases tornam-se mais longas, seus pensamentos, mais complexos, e suas ações passam a ser calculadas após longas reflexões. Na história contada por Brilhante, os outros animais do pasto não conseguiam esconder sua admiração por Rodapião, que "ia ficando sempre mais favorecido com suas artes; e era em longe o mais bonito e o mais gordo de todos nós" (ROSA, 2015, p. 275). Porém, Rodapião, cheio de si e embriagado pelos pensamentos de homem, comete um erro muito humano: ao tentar pastar no topo de um grande morro, calcula mal a sua capacidade de subir na inclinação. E, assim como Ícaro, que voou muito próximo ao sol, Rodapião morre ao despencar do barranco. Apesar do desfecho desfavorável para o boi, a história afeta os animais da carroça, que "estão caminhando diferente. Começaram a prestar atenção, escutando a conversa de boi Brilhante" (ROSA, 2015, p. 275). O exemplo de Rodapião parece ter sido apreendido pelos oito bois, que, continuamente, assim como Tiãozinho, começam a não aceitar a realidade imposta, a perder sua pureza e a dar lugar aos pensamentos de homem e à revolta.

Novamente, o momento de ruptura total do Eu – de Tiãozinho e dos bois –, parece aproximar-se. Cada vez mais são feitos questionamentos sobre os seus papéis na existência e o que eles representam no espaço social. O menino e os animais, embora bondosos, parecem ter nascido simplesmente para sofrer maus-tratos frente à crueldade de Agenor Soronho. Consoante Rosset (1976, p. 65), "a solução do problema psicológico colocado pelo desdobramento de personalidade não se encontra, portanto, do lado de minha mortalidade, que é de qualquer modo certa, mas, ao contrário, do lado de minha existência, que aparece aqui como duvidosa".

Entretanto, em contraste com a crueldade de Agenor Soronho, os bois do carro encontram em Tiãozinho uma fonte de afeto, apesar de os pensamentos do menino estarem dominados pelo ódio:

> Que santos de grandes, e cheirando forte a bondade, bois companheiros, que não fazem mal a ninguém; criação certa de Deus, olhando com os olhos quietos de pessoa amiga da gente!... E Tiãozinho corre os dedos pelo cenho de Buscapé, e passa também mão de mimo no pescoço de Namorado —imóveis, os dois (ROSA, 2015, p. 274).

Pouco a pouco, o afeto dispensado por Tiãozinho aos bois e a convergência de seus pensamentos em direção a um único objetivo começam a estabelecer um forte laço entre eles. Novamente, percebe-se a articulação da temática comumente utilizada por Guimarães Rosa, sobre a relação com os bois. De acordo com Meyer (2008), a relação de cumplicidade homem-animal dá-se através de sons, imagens, cheiros e sinais que, mesmo na falta de comunicação verbal recíproca, leva ao entendimento.

O resultado dessa comunicação intuitiva é o reconhecimento, por parte dos bois, de Tiãozinho como um semelhante. Se os animais tornaram-se, em parte, humanos, pode-se perceber que o menino, aos olhos bovinos, ganhou contornos de boi, pois, pela primeira vez no conto, Tiãozinho é chamado de "bezerro-de-homem":

> — Que é que está fazendo o carro?
>
> — O carro vem andando, sempre atrás de nós.
>
> — Onde está o homem-do-pau-comprido?
>
> — O homem-do-pau-comprido-com-o-marimbondo-na-ponta está trepado no chifre do carro... — E o bezerro-de-homem-que-caminha-sempre-na-frente-dos-bois?
>
> — O bezerro-de-homem-que-caminha-adiante vai caminhando devagar... Ele está babando água dos olhos... (ROSA, 2015, p. 281).

Ao contrário de Agenor Soronho, que é visto, integralmente, como um homem (sempre seguido de denominações negativas), Tiãozinho está no meio do caminho entre humano e parte da boiada. Além disso, os bois percebem a tristeza do jovem, que voltou a chorar pelo pai falecido, pelos maus-tratos sofridos, pela submissão da mãe, pela desilusão que é sua existência e pelo ódio mortal. Cada vez mais, Tiãozinho e os bois aproximam-se do ponto de encontro de suas consciências.

Com o cansaço do longo trajeto a pé – Tiãozinho vai sempre à frente dos bois –, o jovem, assim como um boi, começa a dormir caminhando. Agenor Soronho, sentado na beira da carroça, também adormece. Nesse momento, os animais tomam consciência do risco que ambos correm:

> — O homem está dormindo, assentado bem na ponta do carro... O pau-comprido-com-o-marimbondo-na-ponta também está dormindo... Por isso é que ele parou de picar a gente.
>
> Pela mesma rota — Namorado a Capitão, Brabagato a Dançador Brilhante a Realejo — viaja a conversa dos bois dianteiros:
>
> — O bezerro-de-homem está andando mais devagar ainda. Ele também está dormindo. Dorme caminhando, como nós sabemos fazer. Daqui a pouco ele vai deixar cair o seu pau-comprido, que nem um pedaço quebrado de canga... Já babou muita água dos olhos... Muita...
>
> Os guardas do cabeçalho devolvem a fala: — O homem está escorregando do chifre-do-carro!... Vai muito pouco de cada vez, mas nós temos a certeza: o homem está pendendo para fora do chifre-do-carro... Se ele cair, morre...
>
> Outra vez, pelo itinerário alternado, de focinho a focinho, é transmitida a visão da guia:
>
> — O bezerro-de-homem quase cai nos buracos... Ele está mesmo dormindo... Daqui a pouco, ele cai... Se ele cair, morre... (ROSA, 2015, p. 281-282).

Esse é o momento preciso que antecede o surgimento do duplo em "Conversa de bois". A relação empática entre Tiãozinho e os bois culmina na aproximação de pensamentos e de objetivos. Isso possibilita que, com o adormecimento do menino, a última barreira de consciência seja transposta e encaminhe-se o aparecimento do Outro. De acordo com Otto Rank,

> segundo Homero, o homem tem uma existência dualista, uma visível, outra invisível que se desprende apenas depois da morte – esta não é outra, senão a sua alma. Habita no homem como um hóspede estranho, um débil Duplo (sua outra Personalidade sob a forma de sua psique) cujo reino é o país dos sonhos. Quando a Personalidade consciente adormece, o Duplo trabalha e vela (RANK, 2013, p. 97).

Em um instante decisivo, os animais relembram que "o bezerro-de-homem sabe mais, às vezes... Ele vive muito perto de nós, e ainda bezerro... Tem horas em que ele fica ainda mais perto de nós... Quando está meio dormindo, pensa quase como nós bois..." (ROSA, 2015, p. 282). A consciência do menino habita duas realidades: a dos homens e a dos bois, e essa cisão do Eu do "bezerro-de-homem" é percebida pelos animais que puxam a carroça. Também, graças ao relacionamento sujeito-animal, os bovinos compreendem o sentimento de dor e ódio que consome Tiãozinho. Para Mello (2000), frequentemente, o duplo surge como representação da separação interna do personagem com a função de solucionar o problema que aflige o Eu e retomar a unidade do ser. Assim, conclui-se a transformação dos bois no Outro do jovem:

> – Mhú! Hmoung!... Boi... Bezerro-de-homem... Mas, eu sou o boi Capitão!... Moung!... Não há nenhum boi Capitão... Mas, todos os bois... Não há bezerro-de-homem!... Todos... Tudo... Tudo enorme... Eu sou enorme!... Sou grande e forte... Mais do que seu Agenor Soronho! ... Posso vingar meu pai... Meu pai era bom. Ele está morto dentro do carro... Seu Agenor Soronho é o diabo grande... Bate em todos os meninos do mundo... Mas eu sou enorme... Hmou! Hung!... Mas, não há Tiãozinho! Sou aquele-que-tem-um-anel-branco-ao-redor-das-ventas!... Não, não, sou o bezerro-de-homem!... Sou maior do que todos os bois e homens juntos (ROSA, 2015, p. 283).

Iniciado em Capitão, o aparecimento do duplo acaba por afetar todos os bois da carroça. Tiãozinho ainda caminha dormindo, mas, agora, todos os bois são, ao mesmo tempo, menino e animal. A definição do fenômeno do duplo, de acordo com Rosset (1976, p. 33) é "esta concepção confusa segundo a qual ele seria, ao mesmo tempo, o mesmo e um outro". Em uma narrativa que, apesar da característica fabulista de Guimarães Rosa, era realista, surge uma questão impossível de explicar segundo a verossimilhança interna proposta pelo conto. Conforme Roas,

> a literatura fantástica é aquela que oferece uma temática tendente a pôr em dúvida nossa percepção do real. Portanto, para que a ruptura antes descrita se produza é necessário que o texto apresente um mundo o mais real possível que sirva de termo de comparação com o fenômeno sobrenatural, isto é, que torne evidente o choque que supõe a irrupção de tal fenômeno em uma realidade cotidiana (ROAS, 2014, p. 51).

Agora, duplicado, Tiãozinho, em um estado de semiconsciência, possui tamanho, força e coragem – atributos que lhe faltavam na forma humana. Segundo Rosset (1976, p. 65), a relação homem-duplo é simetricamente conforme a imagem refletida no espelho: "oferece não a coisa mas o outro, seu inverso, seu contrário, sua projeção segundo tal eixo ou tal plano". Desse modo, Tiãozinho, "um pedaço de gente, com a comprida vara no ombro, com o chapéu de palha furado, as calças arregaçadas e a camisa grossa de riscado, aberta no peito e excedendo atrás em fraldas esvoaçantes" (ROSA, 2015, p. 259), tem seu reflexo na forma de oito fortes bois, capazes de executar tarefas impossíveis a ele e de restaurar a fissura em seu Eu. Logo, os desejos do menino transformam-se em realidade:

> Tranco.., tranco... Bate o carro, em traquetreio e solavanco. Mas, no caminho escabroso, com brocotós e buracos por todos os lados, Tiãozinho não cai nem escorrega, porque não está de- todo adormecido nem de-todo vigilante. Dormir é com o Seu Soronho, escanchado beato, logo atrás do pigarro.
>
> De lá do coice, voz nasal, cavernosa, rosna Realejo. E todos falam.
>
> — Se o carro desse um abalo maior...
>
> — Se nós todos corrêssemos, ao mesmo tempo...
>
> — O homem-do-pau-comprido rolaria para o chão.
>
> — Ele está na beirada...
>
> — Está cai-não-cai, na beiradinha...
>
> — Se o bezerro, lá na frente, de repente gritasse, nós teríamos de correr, sem pensar, de supetão...
>
> — E o homem cairia...
>
> — Daqui a pouco... Daqui a pouco...
>
> — Cairia... Cairia...
>
> — Agora! Agora!
>
> — Môung! Mûng!
>
> — ...rolaria para o chão.
>
> — Namorado, vamos!!!... —Tiãozinho deu um grito e um salto para o lado, e a vara assobiou no ar... E os oito bois das quatro juntas se jogaram para diante, de uma vez... E o carro pulou forte, e craquejou, estrambelhado, com um guincho do cocão (ROSA, 2015, p. 284).

Aguardando o momento apropriado para que o plano seja bem-sucedido, os bois dão o sinal para que Tiãozinho grite, ordenando a boiada a correr. Agenor Soronho, que ainda dormia na beira do carro, não tem tempo de esboçar qualquer reação: ele cai e seu pescoço é esmagado pela roda esquerda. Percebe-se, durante o período em que o duplo é formalizado, que o tratamento dado, por Guimarães Rosa, à narrativa, altera-se. A situação transcorre de forma mais abrupta, sem espaço para explicações detalhadas do episódio. Segundo Roas, a impossibilidade de detalhar, através da razão, o que está ocorrendo, supera as possibilidades linguísticas:

> Assim, o discurso do narrador em um texto fantástico, profundamente realista na evocação do mundo em que se desenvolve sua história, torna-se vago e impreciso quando enfrenta a descrição dos horrores que assaltam esse mundo, e não pode fazer outra coisa além de utilizar recursos que tornem tão sugestivas quanto possível suas palavras (comparações, metáforas, neologismos), tentando assemelhar tais horrores a algo real que o leitor possa imaginar (ROAS, 2014, p. 56).

Em "Conversa de bois", o fenômeno é transmitido ao leitor por meio da experiência vivida por Tiãozinho. A confusão mental enfrentada pelo personagem é reproduzida por Guimarães Rosa na forma de frases breves e alternadas entre os oito bois/o duplo, e de descrições da realidade sensorial do momento. Para Guilhermino César (1969), o mistério primitivo, característico da obra rosiana, é reforçado por atributos como o estilo mítico, poético, histórico e linguístico do autor que, combinados, tomam um tom nostálgico.

Com o objetivo atingido, o Outro de Tiãozinho pode, finalmente, ser dissolvido. Assim, os bois avisam que é chegado o momento de romper com a união de consciência homem-animal: "tudo o que se ajunta espalha" (ROSA, 2015, p. 285). O menino, reestabelecido da divisão, sai de seu sono-transe e, desesperado, percebe o acontecido:

> Arrepelando-se todo. Chorando. Como um doido. Tiãozinho. — "Meu Deus! Como é que foi isto?!... Minha Nossa Senhora!..." — Sentado na beira dum buraco. Com os pés dentro do buraco. — "Eu tive a culpa... Mas eu estava meio cochilando... Sonhei... Sonhei e gritei... Nem sei o que foi que me assustou..." — Com os bois olhando. Olhando e esperando. Calmos. Bons. Mansos. Bois de paz. E sem atinar com o que fazer. — "Minha Virgem Santíssima que me perdoe!... Meus boizinhos bonitos que me perdoem!... Coitado do seu Agenor! Quem sabe se ele ainda pode estar vivo?!..." — Fazer promessa. Todos os santos. Rezar depressa (ROSA, 2015, p. 285).

Tiãozinho não consegue entender bem o que houve. Ele tem memória de seu grito, que teria assustado os bois, mas desconhece a configuração de seu duplo nos animais. Agora, com Agenor Soronho morto, seus sentimentos de ódio e vingança são ocultados, como se aqueles pensamentos fossem impróprios e proibidos para o seu Eu. De acordo com Rosset, para o fenômeno do duplo,

> o que importa é apenas a qualidade que se pretende ocultar ou degenerar, por um afastamento de si, é justamente constituída por esta própria distância; distância que contribuiu, por outro lado, para tornar esta qualidade para sempre invisível aos olhos do seu possuidor. Como eu seria isto, se a minha vida inteira consiste em estar afastado disto? (ROSSET, 1976, p. 68-69).

A imagem que Tiãozinho tem de si não é compatível com os momentos de fúria que habitavam sua mente. Percebe-se, então, a já mencionada função do Outro em configurar-se para solucionar a fragmentação do Eu. Quando as questões negativas em relação a Soronho começaram a aflorar no menino, sua incapacidade de aceitar tais atributos, a necessidade de tomar providências e a sua relação com os bois fizeram com que o duplo surgisse. No breve instante de seu aparecimento, o Outro foi capaz de realizar o desejo mais profundo de Tiãozinho, devolvendo, assim, a unidade ao menino.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em "Conversa de bois", é possível perceber o caminho percorrido pela consciência de Tiãozinho e dos bois de Agenor Soronho, até que a configuração do duplo ocorra. O mundo verossímil apresentado – ainda que mítico e fabulista –, tem sua mecânica fendida por um evento impossível, que "é aquilo que não pode ser, que não pode acontecer, que é inexplicável de acordo com tal concepção" (ROAS, 2014, p. 76). A realidade do conto é suspensa para que os oitos animais do "carro-de-bois" tornem-se o duplo de

Tiãozinho e, assim, devolvam a unidade ao Ser do garoto. Para Chevalier e Gheerbran,

> as religiões tradicionais concebem geralmente a alma como um duplo do homem vivo, que pode separar-se do corpo com a morte dele, ou no sonho, o por força de operação mágica, e reencarnar-se no mesmo corpo ou em outro. [...] Um outro desdobramento se verifica, ainda, no conhecimento e na consciência de si mesmo, entre o eu cognoscente e consciente e o eu conhecido e inconsciente (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 353).

Porém, é interessante observar a construção dessa relação de duplicidade (e de dualidade) do Eu. Em princípio, apresentados como seres particulares, eles têm, com o desenvolvimento da narrativa, suas consciências aproximadas devido ao tratamento recebido por Agenor Soronho (o homem). Suas virtudes e seus desejos mais íntimos irrompem e, graças à relação empática sujeito-animal, o duplo é configurado durante o sono-transe de Tiãozinho. Mello (2000, p. 123) entende que a questão do Outro é interessante porque "fala da essência e da existência do ser, colocando em xeque a unidade psíquica, tão mais significativa quanto mais se mostra frágil." É, exatamente na fragilidade de Tiãozinho, uma criança vulnerável e indefesa, que o seu duplo é construído. Os bois, como imagem do menino ao espelho, são capazes de acabar com a agonia que reverbera em seu âmago. Alcançado tal objetivo, Tiãozinho e os bois retornam ao que é considerado normal naquele mundo: menino e animais como seres individuais.

Graças ao estilo único de Guimarães Rosa "como observador da vida sertaneja, para cousas, objetos, ruídos e cores, volumes e sombras" (CESAR, 1969, p. 32) e empregando o que Marli Fantini (2003, p. 38) compreende serem algumas das principais qualidades do autor, como "o ineditismo de suas construções sintáticas, a mescla vocabular, a revitalização de palavras gastas, o aproveitamento de virtualidades fônicas tanto do português quanto de outros idiomas", o escritor é capaz de criar histórias que, lidas e relidas, mostram-se fonte inesgotável de novas percepções e de novos significados. A obra de Guimarães Rosa apreende o mundo sertanejo com sensibilidade ímpar, multifacetada e contida, mas o seu legado é, com certeza, do tamanho de "um universo".

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond. Um chamado João. In: ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p. 11-14.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CESAR, Guilhermino. João Guimarães Rosa em família. In: CESAR, Guilhermino et al. *João Guimarães Rosa*. Porto Alegre: Faculdade de Filosofia da UFRGS, 1969. p. 10-46.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos:* mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa*: fronteiras, margens, passagens. Cotia: Ateliê; São Paulo: Senac, 2003.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica:* ensaios sobre Guimarães Rosa. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GRYWATSCH, Jochen. Literatura na região e o conceito de espaço. In: ARENDT, João Claudio; NEUMANN, Gerson Roberto (Orgs.) *Regionalismus – regionalismos:* subsídios para um novo debate. Caxias do Sul: EDUCS, 2013. p. 157-172.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKY, Freda;

CAMPOS, Maria do Carmo (Orgs.). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000. p. 111-123.

MEYER, Mônica. *Sertão natureza:* a natureza em Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

RANK, Otto. *O duplo*. Tradução de Mary B. Lee. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

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

ROSA, João Guimarães. Conversa de bois. In: ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p. 257-285.

ROSSET Clément. *O real e seu duplo*. Tradução de José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1976

SIMÕES, Irene Gilberto: *Guimarães Rosa*: as paragens mágicas. São Paulo: Perspectiva, 1998.

Submetido em 15 de março de 2018

Aceito em 17 de maio de 2018

AS FLORES DO MAL DOS CONTOS DE MURILO RUBIÃO

THE FLOWERS OF EVIL IN THE TALES OF MURILO RUBIÃO

Polyana Pires Gomes[1]

Resumo: Os personagens de Murilo Rubião, nos contos "A casa do girassol vermelho" (1947), "A flor de vidro" (1953) e "Petúnia" (1974), são vítimas de opressão inexplicável e incapazes de modificar a própria vida. A linguagem empregada nessas narrativas labirínticas é simples e concisa, o que aumenta a inverossimilhança, mas, paradoxalmente, gera uma perplexidade convincente, cabendo ao leitor interpretar os múltiplos significados sugeridos. Nesses contos, a flor – metáfora canônica da literatura – assume papel fundamental, desencadeando ou sumarizando os fatos da narrativa: um girassol vermelho, uma flor azul, petúnias e rosas pretas colaboram, assim, na estruturação do fantástico e assemelham-se às flores de Charles Baudelaire (1821-1867), uma vez que revelam a angústia da ausência, da violência e da morte. Entretanto, os olhos do contista brasileiro não são como os do poeta francês, que, em *As flores do mal* (1857), vibram nervosamente diante da catástrofe humana, clamando por entidades rejeitadas; pelo contrário, a seriedade das situações revela um narrador cético e incapaz de sorrir diante do inexplicável.

Palavras–chave: Literatura Brasileira. Conto fantástico. Murilo Rubião.

Abstract: Murilo Rubião's characters, in the tales "A casa do girassol vermelho" (1947), "A flor de vidro" (1953) and "Petúnia" (1974), are victims of inexplicable oppression and they seem unable to change their lives. The language used in these labyrinthine narratives is simple and concise, which increases the unlikelihood, but, paradoxically, creates a compelling perplexity, leaving the reader alone to interpret the multiple meanings suggested. Taking advantage of a literacy canonical metaphor, the flowers of these three tales play a key role, triggering or summarizing the narrative facts. A red sunflower, a blue flower, petunias and black roses collaborate in the structuring of the fantastic and resemble Charles Baudelaire's flowers (1821-1867), since they reveal the anguish of absence, violence and death. However, Murilo Rubião is not like the French poet, who in *The Flowers of Evil* (1857), shivers nervously before the human catastrophe, calling for rejected entities; on the contrary, the seriousness of the situation reveals a skeptic speaker that is unable to smile at the inexplicable.

Keywords: Brazilian Literature. Fantastic Tale. Murilo Rubião.

1 Professora de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira do CEFET-RJ e Doutoranda em Literatura Brasileira da UFRJ. E-mail: polyanapires@hotmail.com

Antes de Murilo Rubião, escritores brasileiros renomados como Machado de Assis, Lima Barreto e Humberto de Campos, por exemplo,visitaram a narrativa insólita, entretanto nenhum havia feito dela sua morada definitiva como o mineiro, primeiro dedicado exclusivamente à produção desse gênero.

Outro consenso, apontado por professores que se debruçaram, na década de 1980, sobre os contos de Rubião – Elódia Xavier, em *O conto brasileiro e sua trajetória (A modalidade urbana dos anos 20 aos anos 70*), e Davi Arrigucci, em "Minas, assombros e anedotas" –, é a unidade temática e estrutural de sua obra. Os assuntos que mais lhe interessavam podem ser percebidos a partir das seções temáticas que organizam *O ex-mágico* (1947), seu livro de estreia: "Arco-íris", "Mulheres", "Montanha", "Condenados" e "Família". Nas situações relatadas, os personagens são aprisionados em realidades indesejadas e inescapáveis, e o elemento opressor varia, podendo ser a morte, a magia, o relacionamento afetivo, a burocracia etc. Se protagonizassem um conto de fadas, saberíamos que, no final da história, o bem-estar seria recuperado, e os inocentes recompensados. Entretanto, não é esse o destino do elenco de "A Casa do Girassol Vermelho", "A flor de vidro" e "Petúnia", contos analisados neste ensaio: além de as circunstâncias suportadas serem inusitadas, tensas e não esclarecidas, o desfecho não é consolador. Os textos também se afastam das narrativas maravilhosas porque não ensinam uma moral específica e porque inserem o evento estranho numa realidade convencional. Já nos contos de fadas, a esfera irreal preenche todo o texto, conforme as considerações de Émile Schub-Koch, em *Contribuição para o estudo do fantástico no romance* (cf. Bastos, 2010, p. 35).

Não só o primeiro livro de Rubião apresenta essa construção narrativa; os publicados depois prezam também pela coesão. Ao lado de poucos textos inéditos, Rubião republicava contos antigos com algumas modificações. Para Arrigucci Jr., tal estratégia estava intimamente ligada a um assunto caro ao escritor, a metamorfose: tal como alguns personagens se transformavam a todo tempo (como Petúnia e suas filhas, ora flores, ora mulheres), seus contos também ganharam alterações. Acrescentamos que a utilização de nome idêntico para personagens diferentes (como Marialice, Petúnia e Godofredo) estabelece uma conexão esquisita dentro da obra; além das mutações dentro do conto, o personagem pode migrar para outro, assumindo novo papel. Essa instabilidade dos personagens e da própria escrita indica, para Arrigucci Jr., "a questão mais profunda da identidade não fixada" (1987, p. 151), o que justifica parcialmente a submissão dos seres a um destino pré-estabelecido.

A linguagem empregada para expressara cadeia de fatos inacreditáveis é simples e concisa, o que gera perplexidade – como algo estranho pode ser relatado sendo tão banal? – e aumenta a carga de inverossimilhança da narrativa. Em relação aos desafios relacionados à produção do gênero fantástico, em entrevista a Elizabeth Lowe, Rubião sugere como consegue que suas narrativas finjam naturalidade ao apresentarem eventos extraordinários: "o escritor tem primeiro é que conviver com o mistério. Depois de certa convivência, ele passa a tratar o suprarreal como se fosse a realidade. Se ele cai na fantasia, no fantástico gratuito, ele não consegue impor o seu mistério" (1978, p. 28). Parece-nos, então, que o escritor *contagia* o narrador, que também não hesita diante dos fatos inexplicáveis; essa convivência banal com o insólito é comentada por Arrigucci Jr.:

> A falta de espanto mostra que ele [o narrador] se identifica com as regras de seu universo, como um ser que se submete às leis da organização a que pertence, sem ter participado de sua elaboração e sem acesso aos fins a que se destina. (...) Embora lúcido, sua consciência está tolhida, como sua capacidade de ação efetiva: não é sujeito da História. (1987, p. 149)

Caberia, então, aos leitores a hesitação, efeito essencial do fantástico, de acordo com Tzvetan Todorov, que, na década de 1970, no clássico *Introdução à literatura fantástica,* afirmou: "o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural" (apud Bastos, 2010, p. 32). Para Elódia Xavier, essa dúvida entre realidade e ficção multiplicaria as possibilidades de interpretação da narrativa.

Entretanto, o vínculo entre fantástico e hesitação vem sendo debatido. Filipe Furtado, em *A construção do fantástico na narrativa* (1980), recorda que muitos leitores também hesitam diante de livros não fantásticos. Rubião, na entrevista citada acima, também sugere que a definição estruturalista de Todorov pode ser discutida:

> O fantástico em nosso século, cujo maior precursor é Kafka, e aqui no Brasil é Machado de Assis, é muito diferente daquele do século dezenove. No século passado, o fantástico era mais trágico e sombrio, como vemos nos contos de Edgar Allan Poe ou de Hoffman. Hoje nós não temos a mesma relutância em aceitar o fantástico que teve o leitor do século passado. Aquele sempre pensava que havia no fundo um certo realismo, que o fantástico não era uma irrealidade completa. No fantástico moderno há uma necessidade do escritor impor a sua irrealidade como se fosse real a ponto de o leitor, terminando a leitura, ficar numa certa dúvida se a realidade em que vive não será falsa, e se a realidade verdadeira não será aquela da ficção. Os tempos, a história, obrigam o escritor a tomar uma posição diferente daquela dos séculos anteriores. Não caberiam mais os contos de fadas, o fantástico sombrio, porque o leitor moderno não os aceitaria (...). (LOWE, 1978, p. 30)

Se a hesitação do leitor não é ponto convergente entre aqueles devotados à literatura fantástica, a quebra da causalidade – que aumenta a carga de terror, entregando o personagem e o leitor ao desconhecido –, praticada pelo gênero no século XX, é compreendida como elemento essencial à narrativa insólita por vários estudiosos brasileiros, dentre eles Arrigucci Jr., Xavier e Bastos:

> a causalidade, esse componente indispensável à verossimilhança, foi atacado de frente pelos realismos irrealistas do século XX, todos empenhados em colocar em primeiro plano o insólito, que, por definição, dificulta ao observador determinar as causas de que decorrem tais e tais consequências. (...) Com isso provocam efeito comumente mais aterrador que o produzido pelo sobrenatural antigo, pois o desconhecimento da instância determinadora da natureza dos acontecimentos insólitos deixa o homem na escuridão de uma trajetória existencial sobre a qual não tem qualquer domínio, por vezes até, nenhuma ingerência. (BASTOS, 2013, p. 4-5)

Como os protagonistas dos contos de Murilo Rubião não conseguem se evadir da realidade ficcional, Xavier o distingue do herói romântico do século XIX, embora também os aproxime uma vez que assumem papel de antagonistas contra a sociedade (cf. 1987, p. 86). Concordamos que Rubião se afasta da estética romântica, uma vez que o narrador não condecora o personagem herói, e, sim, o condena a uma vida sem sentido. Deste modo, a imparcialidade narrativa – não há nem comiseração nem indiferença em

relação ao personagem oprimido – assemelha o narrador murilianoao realista.

A obra do autor é associada frequentemente à prosa machadiana, como lemos no posfácio de Vera Lúcia Andrade, "As metamorfoses de Rubião", que integra os *Contos reunidos*: "o texto despojado, sóbrio, elegante, e (...) a ironia amarga" (1999, p. 276) seriam uma "dívida literária" do mineiro em relação ao carioca. Ora, aproveitamos a semântica financeira para relacionar "Memórias do contabilista Pedro Inácio", de *O ex-mágico* (1947), a *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881): o conto é o único cuja epígrafe não foi retirada da Bíblia: "Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis". Ratificando a intertextualidade, a ironia do narrador personagem se manifesta logo nas primeiras linhas: "O amor de Jandira me custou sessenta mil-réis de bonde, quarenta de correspondência, setenta de aspirina e dois anos de completo alheamento ao mundo" (Rubião, 1999, p. 105). Podemos dizer, então, que Rubião *paga a dívida,* embora não deixe de inserir seu estilo, totalmente atrelado à visão de mundo que defende. Comparando os itens relacionados ao amor das mulheres em questão, notam-se, no texto do século XX, o excesso de imagens relativas aos prejuízos provocados pelas moças e uma ação estranha, pois é investigada, a partir do livro-caixa do contabilista, a origem de sua "coita d'amor". Assim, podemos assemelhar as narrativas de Rubião e de Machado até certo ponto, porque não cabem, nos limites da escola realista, o exagero e a falta de causalidade. Por isso, Arrigucci Jr. recorda que todas as vezes que o realismo do século XIX se inclinou para o polo da fantasia, "esta sempre foi corrigida pelo costeio do real" (1987, p. 142); prefere, então, associar Rubião aos escritores hispano-americanos – Borges, Cortázar e outros – contemporâneos a ele, à narrativa kafkaniana e, no Brasil, a Cornélio Penna e Aníbal Machado (cf. 1987, p.143).

Todavia, o insólito da narrativa de Rubião nos leva à crítica da realidade, e o absurdo lido, identificado aos dramas vividos, deixa de ser absurdo, o que nos faz concordar com outro Murilo,contemporâneo e conterrâneo de Rubião: "a existência do enigma tende a aumentar o campo da realidade" (Murilo Mendes, apud ARRIGUCCI JR., 1979, p. 182). O conto "D. José não era", do livro *A estrela vermelha* (1953), expressa o ponto de vista do escritor em relação ao problema da "verdade". O narrador afirma explicitamente que as informações colhidas sobre o personagem que intitula o conto não são confiáveis, colocando em xeque até mesmo sua existência; apesar disso, as compila textualmente: a narrativa resulta inconsistente uma vez construída por todas as dúvidas que atrapalham a escrita. A intrigante "história" simboliza a dificuldade de delimitação das fronteiras entre boato, mentira, realidade. Tal dúvida está presente em todos os contos de Rubião, os quais investigam a realidade com fatos absurdos, ilustrada na epígrafe bíblica de "Teleco, o coelhinho", publicado também na década de 1950: "Três coisas me são difíceis de entender, e uma quarta eu a ignoro completamente: o caminho da águia no ar, o caminho da cobra sobre a pedra, o caminho da nau no seio do mar, e o caminho do homem na sua mocidade" (Provérbios, XXX, 18-19). A instabilidade humana – metaforizada, no conto de Rubião, em um animal mutante –, mais do que proporcionar alegria ao dinamizar a vida, provoca confusão e morte. Quem tenta entender em profundidade a vida – como o autor bíblico, o narrador e o personagem que cuida do coelhinho moribundo – se depara com a ausência de respostas, embora entreveja uma, pessimista: "Por mais absurdo que me parecesse, havia uma trágica sinceridade na voz deles [Teleco e Tereza]" (Rubião, 1999, p.150).

Se há trinta anos Elódia Xavier apontava o pouco interesse da crítica literária pela obra muriliana, felizmente não se pode mais dizer o mesmo. Os trabalhos sobre o autor se multiplicam, e hoje já são muitas as dissertações e teses que investigam a polissemia dos textos fantásticos, em especial as metamorfoses sofridas pelos personagens. Neste ensaio, seguimos a vertente dos que se interessam pela estética do aprisionamento dos seres em realidades paradoxalmente pleonásticas e estéreis. Visto que todos os contos são assim estruturados, optamos por um fio condutor que é tema canônico da literatura de todos os tempos: as flores, que assumem papel fundamental em alguns contos de Rubião.

Por exemplo, em "Aglaia" e "Botão-de-Rosa", ambos da década de 1970, as flores que nomeiam os protagonistas intitulam os contos, mais para metaforizar sua capacidade de procriação do que para lhes realçar a beleza. Ambos são afligidos pelo excesso de vida: Aglaia engravida a todo instante, não havendo controle anticonceptivo que refreie as gravidezes, e os filhos nascem prematura e infinitamente, o que causa o fim de seu casamento; já Botão-de-Rosa é acusado e preso por engravidar todas as mulheres da cidade – crianças, adolescentes, adultas e idosas –, sendo condenado à morte. Já os contos analisados a seguir – "A casa do girassol vermelho" (1947), "A flor de vidro" (1953) e "Petúnia" (1974) –, conferem ao elemento natural maior relevo; mais do que nomear personagens, nesses três textos, as flores são parte integrante da narrativa: sua presença desencadeia ou sumariza os fatos, sempre dramáticos.

Metáfora de todos os tempos, na literatura e na arte em geral (basta lembrarmos do poema "Flor de maio", de Carlos Drummond de Andrade, e dos girassóis de Van Gogh), as flores nos contos de Rubião não simbolizam uma beleza padrão, agradável ao olhos mais sensíveis, nem anunciam amor e paz; pelo contrário, elas fogem ao lugar-comum que lhes foi oferecido especialmente no primeiro romantismo. Um girassol vermelho, uma flor azul, petúnias e rosas pretas colaboram na estruturação do insólito e revelam emoções angustiosas como a ausência, a violência e a morte.

Assim, esclarece-se a aproximação lançada no título do ensaio: como as flores de Charles Baudelaire (1821-1867) representaram pulsões humanas marginalizadas, como o ódio, a lascívia e o *spleen*, e figuras rechaçadas pela sociedade, como os doentes, os pobres, os loucos, os ébrios e os imorais, as de Murilo Rubião traduzem pessimistamente as dores do homem moderno. Entretanto, os olhos do contista brasileiro, nos textos a seguir, não são como os do poeta francês de *As flores do mal* (1857), vidrados e irônicos, que gargalham nervosamente diante da catástrofe humana, clamando por Satã e outras entidades rejeitadas; a seriedade das situações oferecidas nos contos publicados no decorrer de três décadas do século XX revela um narrador cético e incapaz de sorrir diante do inexplicável.

A CASA DO GIRASSOL VERMELHO

Os eventos dramáticos ocorridos em torno da Casa do Girassol Vermelho, localizada longe "da cidade e do mundo" (RUBIÃO, 1999, p. 16), são contados por um de seus moradores, Surubi, que, junto com os demais, comemora a morte de Simeão, rígido padrasto que os submetera a proibições e violências. O regozijo transcorre nos lindos jardins que circulam a casa ou nas margens de represa próxima, e não no interior da

Casa, metonímia do dono falecido. Além disso, a localização isolada da Casa e outras características que apontaremos a seguir aproximam-na às habitações dos contos de fadas.

Seis jovens a habitam: os irmãos Xixiu, Belinha e Marialice, apresentados de maneira estereotipada – Xixiu é bruto, Belinha, sensual, e Marialice, "etérea" – e outro grupo de irmãos, Belsie, Nanico e Surubi, menos expressivos, parceiros amorosos daqueles: Xixiu namora Belsie; Belinha, Nanico, e Marialice, Surubi. Cabem aos homens as ações efetivas da história – Xixiu é o líder do grupo; Surubi, o narrador, e Simeão, o antagonista –, apenas Belinha se destaca na ala feminina, mas, como veremos, de maneira negativa.

Depois da duradoura temporada ditatorial do padrasto, os jovens se sentem livres para aproveitar a vida, especialmente o sexo, antes impossível, uma vez que Simeão proibira qualquer aproximação. A nova situação leva-os a uma espécie de transe; desesperados, lançam-se a tudo o que antes não lhes era permitido. Belinha sugere a troca de parceiros, e substitui Nanico por Surubi, deixando aquele com Marialice. Entretanto, há um personagem cujo impulso sexual não é libertado: os acontecimentos levam ao florescimento da violência de Xixiu, que parece incorporar a arrogância do antigo carrasco. Entretanto, atendendo aos pedidos dos companheiros, o líder faz concessões e se entrega, parcialmente, aos festejos, aceitando, por exemplo, tomar banho na represa. O caminho da Casa à represa simboliza a saída do ambiente de encarceramento e esterilidade para a entrada no local de vida, onde Belinha engravidará.

Enquanto os outros casais namoram, Xixiu não abre mão da moral castradora e os repreende rispidamente: "Se o velho Simeão estivesse vivo sairia tiro!" (RUBIÃO, 1999, p. 17).Apesar de sentir medo das palavras do irmão, a alegria faz com que Belinha se lance a Surubi, se "derramando ferozmente" (RUBIÃO, 1999, p. 17). Não só ela: "Todos nós fôramos tocados por uma centelha diabólica, que nos fazia buscar, ansiosos, no prazer, o esquecimento dos dias de desespero do passado" (RUBIÃO, 1999, p. 17). Contudo, Xixiu entra numa espécie de alucinação, grita xingamentos contra Simeão, se embrenha mata adentro e, para o desespero dos outros, não retorna.

Nesse ponto, o narrador, por meio de *flashback*, nos esclarece parcialmente a tensão estabelecida, recordando como eles haviam se tornado "filhos adotivos" de Simeão. Quem os havia resgatado da fome fora D. Belisária, sua esposa, que, enquanto viva,os defendia da fúria do marido. Não fica claro como ela conhecera as crianças nem por que Simeão sentia tanta raiva das traquinagens. Com a morte da mulher, o "homem de moral rígida" (Rubião, 1999, p. 19) proíbe a conversa entre os jovens e, quando flagra Xixiu conversando com Belsie, obriga-os ao casamento, embora mantenha a proibição de não se tocarem. Às vezes a repressão desencadeava brigas ferozes, especialmente entre Simeão e Xixiu e, quando a vitória era do mais jovem, os irmãos festejavam dançando, o que nos remete às cantigas medievais relacionadas às lutas entre guerreiro se às histórias de fadas (pela maneira estereotipada de apresentar as (re)ações dos personagens). Mas a vingança de Simeão sempre era violenta, e os rapazes viviam tramando algo contra ele. Quebrando as expectativas, o vilão morre subitamente do coração. Os jovens fazem um velório nada convencional: deixam o corpo no jardim, colocam uma rosa vermelha em sua boca e cospem-lhe o rosto. Depois, surram os capangas do finado: "Pisávamos na memória do velho Simeão, escarrando no passado" (RUBIÃO, 1999, p. 21).

Ora, a história de ódio justifica o misto de euforia e terror do grupo: se, por um lado, há o desejo desenfreado por novos prazeres, por outro, a morte de Simeão desestrutura a Casa e passa a assombrá-la. Tal como se fosse um deus, ele os vigiava e, a qualquer momento, os puniria. Por isso, os jovens acreditam que o desaparecimento de Xixiu está associado a Simeão e encerram a comemoração: a noite chega fragmentando o dia (cf. RUBIÃO, 1999, p. 21), ou seja, a euforia dá lugar à preocupação. Convictos de que o irmão fora continuar a briga com o velho, reconhecem a heroicidade de Xixiu: "Quem soltaria os estilhaços e nos convidaria para os assaltos decisivos, os grandes gritos de revolta?" (RUBIÃO, 1999, p. 23). Chegam à conclusão de que sem a violência de Simeão e a rebeldia de Xixiu "nada mais seria importante, digno da violência, da paixão" (RUBIÃO, 1999, p. 23). Mais uma vez reforça-se a ideia de que a Casa do Girassol Vermelho sobrevivia graças a uma força destrutiva e sedutora. Seu nome, sempre grafado de maiúscula, a distingue e personifica, revelando um papel narrativo muito maior do que aquele de abrigar os protagonistas, aproximando-a às casas amaldiçoadas dos contos de terror.

Conscientes de que, com a ausência dos homens violentos, que sustentavam a Casa, ela "se dobraria sobre as próprias ruínas" (RUBIÃO, 1999, p. 23), os jovens decidem partir, tentando, dessa forma, reagir "contra a sombra do velho Simeão" (RUBIÃO, 1999, p. 23). Apenas Surubi apresenta ânimo necessário para não sucumbir junto com a Casa; entretanto, os outros, apáticos, o seguem. A frase dita por ele na cena final – "Este foi o último dia" (RUBIÃO, 1999, p. 24) – pode indicar esperança (como se acreditasse que, saindo da Casa, teriam vida nova), como pessimismo (como se longe da Casa não conseguissem sobreviver). Em resposta, Belinha lança os olhos desanimados para o alto e para baixo, mostrando o girassol vermelho que surgia em seu ventre. Ambíguo também é o aparecimento dessa flor: marca a perpetuidade da violência, pois o grupo levaria o Girassol Vermelho, ou seja, a Casa, aonde fosse? ou representa esperança de vida nova longe da Casa, uma vez que a gravidez foi fruto de momento de liberdade e prazer? Como nos explica Bastos, no gênero fantástico,"permanece o fundo comum de uma ambivalência quanto à natureza do acontecimento insólito, especialmente por conta da elisão, completa ou parcial, da causalidade" (BASTOS, 2015, p. 37). Apoiados na proposta pessimista da obra de Rubião como um todo e na repetição do fenômeno fantástico (o florescimento vegetal no ventre de mulheres) em "Petúnia", concretizando o mal, somos levados a escolher a primeira interpretação.

No livro de estreia, Rubião seleciona o girassol, flor natural da América do Norte, desde muito utilizada pelos indígenas como alimento, por simbolizar a fertilidade e por ser planta heliotrópica (o caule posiciona a flor na direção do sol): nomeia a Casa e vincula eternamente os jovens à violência sofrida. O escritor transforma em negativo o signo luminoso: aonde quer que fossem, os personagens seriam, sempre, atraídos pela ação devastadora e negativa; além disso, a "gravidez" de Belinha não é sinal de fecundidade, mas,sim,comprova o círculo vicioso, o cordão umbilical maldito, que os prende definitivamente à Casa do desamor.A agressividade da narrativa pode justificar a escolha do girassol vermelho, e não do amarelo, mais comum. As cores, em Murilo Rubião, representam, em geral, as emoções, como os olhos do velho de "A armadilha", de onde "emergia uma penosa tonalidade azul" (RUBIÃO, 1999, p. 154) ou como as múltiplas de "O pirotécnico Zacarias": "A princípio foi azul, depois verde, amarelo e negro. Um negro espesso, cheio de listras vermelhas, de um vermelho compacto, semelhante a densas fitas de sangue. Sangue pastoso, com pigmentos amarelados, de um amarelo

esverdeado, quase sem cor. Sem cor jamais quis viver. Viver, cansar bem os músculos, andando pelas ruas cheias de gente, ausentes de homens" (RUBIÃO, 1999, p. 28).

A Casa que os resgatou da penúria e os abrigou em dias violentos, lança os jovens para fora, mas não sem marcá-los, para que nunca esqueçam o que se passou lá. Nesse sentido, a epígrafe bíblica – "vós sois o sal da terra" – é irônica, visto que a atitude do grupo não é exemplar e evangélica, bem porque eles "salgam" a terra com suas desilusões e traumas, bem diferente do "sal" evangélico, que promete descorromper a humanidade.

A FLOR DE VIDRO

O conto trata da ausência, e a flor, agora, além de símbolo, é a causa dos acontecimentos dramáticos vividos por Eronildes e Marialice. A epígrafe que encabeça a história, retirada do livro profético de Zacarias, anuncia a esperança de libertação e de paz concretizada pela vinda do Messias, cujo símbolo é a luz. Entretanto, apenas curto período da vida do protagonista foi feliz, além de que, fisicamente, ele não vislumbra nenhuma luminosidade, pois fica cego. Ambígua também é a materialização do amor do casal, uma flor de vidro: a beleza originalmente natural e efêmera passa a ser fabricada e resistente. Se se tratasse de um amor ideal, messiânico, a durabilidade seria desejada, mas como a flor representa o sofrimento, sua extensa validade é cruel.

A "reminiscência amarga" sentida por Eronildes, morador solitário de uma cidade pequena, se refere à saudade do romance vivido, no passado, com Marialice. Uma flor de vidro o ajuda a lembrar, diariamente, da amada ausente; além disso, ele sente que ela está em todos os lugares: nos campos, na face de outras mulheres, no verniz dos móveis, nas paredes alvas, no barulho do trem. Impossibilitado de ver, o pensamento dele é tomado por imagens associadas a Marialice, criando uma realidade consoladora, pois, se ele não via nada, mas todas as coisas estavam lá, da mesma forma, a mulher permanecia, mesmo que silenciosa.

A rotina melancólica é abalada pela repentina notícia do retorno da amada: Eronildes coloca uma venda na vista inutilizada, corta o cabelo e sai correndo pelos campos até a estação de trem. Eles se encontram com emoção, ela o chama de "general russo", e o narrador observador elogia a jovialidade da moça de trinta anos. A correspondência ao seu amor faz com que Eronildes acredite que ela veio para ficar.

O narrador não esclarece porque a moça fora embora e tampouco porque voltara, criando uma situação de mistério, enfatizada pela estranha resposta de Marialice à pergunta de Eronildes sobre o que ela fizera na ausência dele – "Ontem pensei muito em você" (RUBIÃO, 1999, p. 130). O narrador insinua outros relacionamentos: "Os corpos unidos, quis falar em Dagô, mas se convenceu de que não houvera outros homens. Nem antes nem depois" (RUBIÃO, 1999, p. 130). Como não há sujeito explícito nesse trecho, não sabemos se Eronildes desconfia da fidelidade da viajante ou se ela não quer trazer à tona outras experiências, preferindo investir em um recomeço. Apesar da ambiguidade, percebemos que prevalece o desejo de modificar o passado e moldar o futuro, para solidificar o amor redescoberto. Entretanto, o sonho ou a ironia devastadora do fantástico muriliano não deixará que o romance flua como os amantes querem.

Depois de uma noite de amor, Eronildes dorme bem pela primeira vez desde que

Marialice foi embora, mas, quando acorda (ou ainda estaria sonhando?) percebe que o tempo recuou doze anos e apenas ele é consciente de tal retorno. Expressões como "seiva nova", "jovem e fresca", "algo de novo irrompia", "o sol brilhava intenso" (RUBIÃO, 1999, p. 131) marcam o rejuvenescimento do casal e do cenário, que expressa milagre semelhante ao aludido na epígrafe. A época messiânica teria chegado para Eronildes, e a luz invade sua realidade: "brilhavam-lhe os olhos e a venda negra desaparecera" (RUBIÃO, 1999, p. 131). Entretanto, sua felicidade estava depositada no passado e não no futuro, como creem os judeus.

O relato metafórico do momento que inaugura o fantástico– "Acordou cedo, vagando ainda nos limites do sonho" (RUBIÃO, 1999, p. 130) – nos permite ler os fatos que seguem tanto de maneira ficcional (na prosa muriliana, o tempo pode regredir), quanto de maneira realista (na verdade, tudo era um sonho), como afirma Arrigucci Jr.:"Lidando com materiais muitas vezes disparatados ou arbitrários, [a narrativa fantástica de Rubião] torna-se capaz de sugerir, pela transgressão da causalidade, do tempo e do espaço ou do princípio da identidade do ser, o clima onírico" (1987, p. 146).

Nesse clima, o cotidiano dos jovens namorados é relatado: passam os dias namorando no bosque próximo da casa, ele sempre pregando sustos na moça, como quando se embrenha nas matas, se esconde para que ela o procure e ri do desespero de Marialice. Essa movimentação nos recorda "A casa do Girassol Vermelho", quando Xixiu desaparece, e Belsie vai a sua procura; entretanto, agora, o desaparecimento é causa e não consequência dos problemas: muito enraivecida, a Marialice de "A flor de vidro" roga uma praga: "Tomara que um galho lhe fure os olhos, diabo!" (RUBIÃO, 1999, p. 131), exatamente o que acontecerá com Eronildes. Para acalmá-la, ele traz da mata uma flor azul para ela e tenta beijá-la, ao que ela resiste por um tempo. O narrador nos informa que tal embate era comum: "A paz não tardou a retornar, porque neles o amor se nutria da luta e do desespero" (RUBIÃO, 1999, p. 132).Temos aqui mais uma correspondência com a Casa, uma vez que sentimentos aflitivos e passionais constituem a base estrutural da existência dos personagens. Além disso, Rubião se valeu do mesmo nome para batizar personagens de contos distintos: Marialice é nome tanto da moça "etérea", insossa, da Casa do Girassol Vermelho, como da namorada que recebe a flor azul.

Tal como o girassol, a flor azul é símbolo do embate, inicialmente prazeroso para Eronildes, mas sempre incômodo para Marialice. Depois do episódio acima mencionado, todas as vezes que passeavam pela mata e viam a flor no alto de uma árvore, ele comprimia a jovem nos braços, e ela se assustava e, silenciosa, esperava uma explicação. "Contudo, ele guardava para si as razões do seu terror" (RUBIÃO, 1999, p. 132). Ora, o final da história nos sugere porque a flor, nesse retorno ao tempo, provoca medo no rapaz: consciente do futuro (ou do passado?), sabe que a praga se realizará, uma vez que a cegueira foi causada por um galho, e a flor azul se transformaria em flor de vidro. Haveria, para o personagem, alguma esperança de mudar o rumo dos acontecimentos, evitando a partida da amada e a cegueira?

Como já foi dito, Rubião não proporciona a seus personagens desfechos felizes. Eronildes nada faz para reverter a sequência dos fatos, e a história não se altera: terminadas as férias, ela vai embora e ele se fere nos galhos, ficando cego: "a presença da flor de vidro revelou-se imediatamente. (...) os trilhos, paralelos, sumindo-se ao longe, condenavam-lhe a irreparável solidão" (RUBIÃO, 1999, p. 132). A ambiguidade perpassa

essa narrativa labiríntica: será que lhe foi negada a possibilidade de transformação ou ele que não soube aproveitá-la? No primeiro caso, a narrativa fantástica funcionaria como um deus sombrio e irônico, que oferece ao personagem os prazeres antigos, mas não lhe permite mudar o rumo dos acontecimentos – por exemplo, ser mais cortês e não rir do desespero da namorada, evitando a praga – e impedir o estabelecimento da flor de vidro como símbolo da separação. No segundo caso, a narrativa expressaria a incapacidade do ser humano de modificação, uma vez que, dada a ele a chance de voltar no tempo e se emendar, ele é incapaz de escrever outra história. Seja qual for a chave de leitura, é evidente o olhar pessimista de Rubião tanto em relação ao contexto opressor que impossibilita a ação do homem quanto em relação à inércia humana diante da dificuldade. Nesse sentido, confirma-se a indicação de Xavier e Arrigucci, quando afirmam que o fantástico muriliano desperta o leitor para uma leitura mais profunda, num processo de conscientização inquietante: "O fantástico dá lugar ao afloramento de um real mais fundo" (Arrigucci, 1987, p. 147). Assim motivados, pensamos no que terá sido da vida de Eronildes depois do ponto final do texto: para ser coerente com a obra de Rubião, ele não teria sido libertado do passado e voltado para o futuro, ou seja, estaria preso a uma situação labiríntica: depois da partida de Marialice, teria esperado mais doze anos para reencontrá-la, passar apenas uma noite com ela e, mais uma vez, voltar ao passado, repetindo para sempre o mesmo ciclo diabólico (aproveitando a etimologia da palavra, que significa separação, distância).

PETÚNIA

O narrador de "Petúnia", conto publicado em 1974, também apresenta um homem aprisionado a uma realidade restrita e insólita: Éolo, casado com Cacilda, ao longo da narrativa, assume obrigações advindas das mortes ocorridas em sua família. Se nos contos escritos antes da década de 1970, ainda se podia observar humor (na inocência do homem traído, em "O bom amigo Batista") ou índice pueril (como em "Teleco, o coelhinho"), nos publicados posteriormente, o tom predominante é de frustração pungente, e os temas são adultos. Nesse sentido, muitas vezes a crítica leu as narrativas de Rubião como uma reação ao clima de tensão política e proibições sociais desencadeadas pela ditadura militar. Embora não haja nenhuma referencialidade explícita da situação do país, seus contos permitem também essa interpretação, uma vez que o sujeito é subtraído da liberdade sem saber por que e muitas vezes por quem.

Em "Petúnia", o problema central da história é a morte misteriosa das filhas do casal. Diferente dos contos anteriormente analisados, o insólito aparece desde a primeira linha: parece que os únicos personagens só humanos são Éolo e Mineides, sua mãe, pois a mulher, também chamada de Petúnia, ora é humana, ora é flor, e suas filhas são flores. A origem dos nomes pode colaborar na compreensão do emaranhado lógico: Éolo (do grego, senhor dos ventos) é aquele que fecunda Cacilda (de origem teutônica, lança de combate) que, ao que tudo indica, é quem enforca as filhas e as enterra no jardim da casa. A tragédia abate o pai, que, triste e desesperado, as desenterra todos os dias para que possam brincar com os "titeus" (seres minúsculos) e "timóteos" (flores alegres e dançarinas). Faz isso escondido da mulher, que não gostava dos amigos das petúnias, porque eles as despetalavam, deixando-as nuas.

Para que a trama possa ser melhor compreendida, depois de apresentar o drama principal, o narrador utiliza a estratégia do *flashback* que, como já vimos, é técnica recorrente em Murilo. Em "Petúnia", descobrimos que, num tempo pretérito, Éolo não se interessava por ninguém (era "enfastiado" (RUBIÃO, 1999, p. 181), como muitos personagens de Rubião) e não queria se casa; é a mãe, preocupada com a posteridade, que lhe arranja Cacilda. A figura materna exerce poder sobre ele, e a maneira como ela o chama ("Éolinho") o aborrece porque, mais do que afetuosidade, expressa superioridade. Ele acaba por gostar da candidata, e a mãe morre antes do casamento, pedindo que ele coloque uma tela com a imagem dela no quarto de casal. O filho reage negativamente, aparentando saber as consequências da realização da última vontade da mãe, mas Cacilda cede à solicitação de Mineides. Entretanto, um dia, a maquiagem do quadro derrete, e o filho passa a retocá-la diariamente, aceitando o fato como se fosse uma obrigação, o que enlouquece a mulher, que não consegue mais se relacionar amorosamente com ele.

Quando as três filhas aparecem estranguladas, Cacilda coloca a culpa na sogra morta e proíbe que o marido vá ao jardim. Esse impedimento é típico das narrativas de Rubião, que encerra vários personagens dentro da própria casa, como o homem detido no apartamento suspenso de "O bloqueio", conto da mesma época que "Petúnia". Aqui, a mulher coloca cavalos-marinhos para evitar a saída de Éolo, além de trancá-lo no quarto. Entretanto, toda noite, ele ultrapassa os obstáculos e desenterra as filhas-flores para que elas se divirtam, o que passa a ser outra tarefa, mas bem diferente da última que recairá sobre ele, bem porque desta ele não será vítima, mas o agente.

Certa noite, Éolo descobre rosas pretas nascendo da barriga da mulher, se desespera e começa a cortá-las; como o fenômeno ocorre todas as noites, ele ganha mais essa tarefa diária. Angustiado com as obrigações desgastantes, um dia "enterra" a flor em Cacilda, matando-a e causando uma proliferação pior: mesmo depois de enterrá-la no jardim, rosas pretas crescem assustadoramente dentro e fora da casa. Confirma-se, assim, a epígrafe bíblica que introduz a narrativa: "E nascerão nas suas casas espinhos e urtigas e nas fortalezas o azevinho" (Isaías, 34: 13). Para que a praga não ultrapasse os limites da casa, e os vizinhos o denunciem, ele corta flores o dia inteiro: "Não dorme. Sabe que os seus dias serão consumidos em desenterrar as filhas, retocar o quadro, arrancar as flores. Traz o rosto constantemente alagado pelo suor, o corpo dolorido, os olhos vermelhos, queimando. O sono é quase invencível, mas prossegue" (RUBIÃO, 1999, p. 186).

As obrigações a que Éolo se prende se relacionam à vida (a "manutenção" da mãe e a "ressurreição" das filhas) e à morte (a poda das flores). O papel desempenhado pelas mulheres na narrativa, mais do que produzir vida como as plantas (Mineides e Petúnia são mães), é ocasionar morte: Mineides "condena" o casal à infelicidade, e Petúnia mata as filhas, gerando excessivas rosas pretas; e todas contribuem para o aprisionamento de Éolo. De fato, as personagens femininas, em Murilo Rubião – Belinha ("A Casa do Girassol Vermelho"), Marialice ("A flor de vidro") e Mineides e Petúnia – são, em geral, responsáveis pelos acontecimentos destrutivos que assolam os protagonistas, na maioria das vezes, do gênero masculino.

Os acontecimentos inexplicáveis nos levam à formulação de perguntas muito semelhantes àquelas feitas pelos homens de todos os tempos: por que Eólio sofre tanto?

por que realmente Cacilda enlouquece? As perguntas lançadas implicitamente são as mesmas que os religiosos fazem a Deus. Nem as máximas religiosas que abrem as histórias de Rubião oferecem um sopro de esperança aos personagens. Nesse sentido, não há lógica que interprete a vida, e esta sempre é dramaticamente encerrada (seja com a morte, seja com a prisão do homem numa realidade sufocante e triste).

FECUNDIDADE NOCIVA

Davi Arrigucci Jr. finaliza o ensaio dedicado a Murilo Rubião afirmando que o texto crítico sobre sua obra fantástica resultou repetitivo, embora tenha o retocado mais de uma vez. O professor sugere, assim, que a crítica imitaria, de certa forma, a arte: ao tratar da redundância, dos eventos labirínticos e de excesso típicos da narrativa muriliana,o ensaísta se enreda no mesmo procedimento circular. Passando pela mesma experiência, ratificamos o desabafo do ensaísta, acrescentando que a linguagem concisa e objetiva do contista se torna, nesse sentido, ainda mais louvável e invejável.

A obra de Rubião também é econômica – compôs um pouco mais de três dezenas de contos – e como quantidade não é qualidade, o escritor é cada vez mais aplaudido por inaugurar consistentemente a literatura fantástica no Brasil. Restrita também, como observamos, é a liberdade dada aos personagens, vítimas de uma opressão inexplicável (representada pelos excessos) e incapazes de modificar o rumo da própria vida (o que os limita a uma existência sem progressão). Da realidade fantástica criada pelas narrativas, espécie de labirinto problemático, o escape só se dá, quando isso ocorre, com a morte. Por isso Xavier chama atenção para o estabelecimento do infinito nos contos de Murilo, o que Arrigucci chama de "círculo fantástico": "curiosamente, o movimento é contínuo, mas não progride; multiplica-se, repisando a unidade" (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 151).

O círculo fantástico potencializa o sofrimento, como se ao homem só coubessem a intriga, a falta de comunicação, o ódio, o desamor, a violência, a corrupção, a mentira. Como as personagens de Rubião não são donas do seu destino, não conseguem escapar das situações extremas de aflição e de desorientação. O que as oprime pode ser vislumbrado nas epígrafes bíblicas – nas quais a lógica da vida é submetida ao elemento sobrenatural e onipotente –, nas leis naturais e sobrenaturais incontroláveis – como, por exemplo, as mutações das Petúnias –, nas relações sociais injustas e nos relacionamentos interpessoais problemáticos – como vimos na Casa do Girassol Vermelho.

A relação entre gêneros é sempre complicada nos contos de Rubião. O amor não faz parte do presente dos personagens, só aparece nos relatos em *flashback,* quando os amantes fruíam de sua alegria. Ademais, os frutos do relacionamento amoroso – simbolizados pelas flores – são tristeza e solidão causadas, predominantemente, pela brutalidade do homem (Simeão, Xixiu, Eronildes, Éolo) e pela inconstância da mulher (Belinha, Marialice e Petúnia). Como não conseguem se relacionar bem, a solução é o desaparecimento ou a morte.

As estratégias empregadas pelo contista podem ser comparadas àquelas utilizadas na construção infinita do "Edifício", como afirmava o personagem catedrático da Faculdade de Engenharia reticente com o projeto do prédio, cujo plano parecia basear-se em "vagas experiências de outra escola de concretagem" (RUBIÃO, 1999, p. 159)

que não a convencional. Certamente, o fantástico nos contos murilianos exige do leitor muita atenção para compreender a realidade sobre a qual o narrador se refere implicitamente. A multiplicidade de sentidos própria da literatura é, então, potencializada, tal como os dados hiperbólicos oferecidos na maioria das histórias, que apresentam conjunturas muito semelhantes às enfrentadas pelo homem moderno. Nesse sentido, os contos de Rubião podem estimular a interpretação e o enfrentamento dos absurdos cotidianos, ficcionais e extratextuais, aos quais somos submetidos diariamente.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Vera Lúcia. As metamorfoses de Rubião. In: RUBIÃO, Murilo. *Contos reunidos.* 2ª ed. São Paulo: Ática, 1999.

ARRIGUCCI JR., Davi. Minas, assombros e anedotas (os contos fantásticos de Murilo Rubião). In:

____. *Enigma e comentário – ensaios sobre literatura e experiência.* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

____. A noite de Cruz e Sousa. In: ____. *Achados e perdidos.* São Paulo: Companhia das Letras, 1979.

BASTOS, Alcmeno. Murilo Rubião e a questão da causalidade. In: BATALHA, Maria Cristina;

GARCÍA, Flavio (Orgs.). *Murilo Rubião 20 anos depois de sua morte*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

____. Os realismos irrealistas na literatura brasileira contemporânea. Disponível em http://www.alcmeno.com/wordpress/wp-content/arquivos/os-realismos-irrealistas--2010-sem-adendos.pdf. Acesso em: 03 dez. 2015.

LOWE, Elizabeth. Entrevista con Murilo Rubião. *Chasqui: revista de literatura lationamericana.* Arizona (EUA), v. 7, n. 3, p. 24-33, 1978.

RUBIÃO, Murilo. *Contos reunidos.* 2ª ed. São Paulo: Ática, 1999.

XAVIER, Elódia. *O conto brasileiro e sua trajetória: a modalidade urbana dos anos 20 aos anos 70.* Rio de Janeiro: Padrão, 1987.

Submetido em 04 de março de 2018

Aceito em 16 de julho de 2018



A BANALIZAÇÃO DO INSÓLITO NA MODERNIDADE LÍQUIDA: UMA LEITURA D'O EX-MÁGICO DA TABERNA MINHOTA, DE MURILO RUBIÃO

THE TRIVIALIZATION OF THE UNCOMMON IN TE LIQUID MODERNITY: A READING OF THE EX-MAGICIAN OF THE MINHOTA TAVERN, BY MURILO RUBIÃO

Marcela de Castro Ávila Aguiar[1]

Resumo: Este artigo propõe a investigação do fantástico na obra do contista Murilo Rubião. Constitui-se da análise do conto "O ex-mágico da Taberna Minhota" publicado no primeiro livro do autor, *O ex-mágico* (1947), ancorada na teoria da modernidade líquida de Zygmunt Bauman (2001). O estudo tem como perspectiva a construção da identidade na literatura à época em que o autor produziu e publicou suas narrativas ficcionais e, para tanto, busca a conexão entre essa produção literária e o contexto sócio-político brasileiro. Essa análise pretende demonstrar que a estética muriliana, mais que representar um novo modo discursivo na literatura brasileira, ilustrou aspectos da sociedade líquido-moderna, como a fluidez identitária, uma vez que esses contos retratam uma sociedade desordenada, cujas estruturas sociais são alteradas frequentemente, fazendo escapar ao sujeito um modo de se firmar como indivíduo e agente social.

Palavras-chave: Conto fantástico brasileiro. Insólito banalizado. Murilo Rubião.

Abstract: This paper proposes the investigation of the fantastic in the work of the short story writer Murilo Rubião. It is an analysis of the short story "The ex-magician of the Minhota Tavern" published in the first book of the author, *The ex-magician* (1947), anchored in the theory of liquid modernity of Zygmunt Bauman (2001). The study has as perspective the construction of the identity in the literature of the time in which the author produced and published his fictional narratives and, therefore, searches the connexion between this literary production and the Brazilian social-political context. This analysis intends to demonstrate that the aesthetics *muriliana,* more than representing a new discursive way in the Brazilian literature, illustrated aspects of the liquid-modern society, such as the identity fluidity, since these short stories portray a disorderly society, which social structures are frequently altered, making escape to the subject a way of establishing himself as an individual and social agent.

Keywords: Brazilian fantastic short story. Trivialized uncommon. Murilo Rubião.

1 Doutoranda em Letras no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), *campus* São José do Rio Preto, e-mail: marcela_mt@hotmail.com.

O FANTÁSTICO: DA TRADIÇÃO AO MODO LITERÁRIO

A tarefa de pensar o insólito na ficção do escritor brasileiro Murilo Rubião compreende a revisão teórica não apenas do Fantástico, como de seus vizinhos, o Estranho e o Realismo Maravilhoso, além do Sobrenatural e do Absurdo, que também apresentam longa tradição literária. Os limites deste texto, no entanto, nos levam à menção de um e de outro com a finalidade única de delimitação daquele que é o nosso objetivo maior a partir da escolha de analisar o estilo muriliano no contexto da produção literária brasileira em meados do século XX.

As raízes da literatura fantástica estão nas lendas medievais e nas novelas góticas. O escritor e crítico H. P. Lovecraft (1890-1937), em *O horror sobrenatural em literatura* (1945), abordou a novela gótica tradicional até seus contemporâneos, mas não tratou da sua própria produção literária. A ele interessava caracterizar o gênero que tinha no horror o seu ponto fulcral:

> Os primeiros instintos e emoções do homem foram sua resposta ao ambiente em que se achava. Sensações definidas baseadas no prazer e na dor se desenvolveram em torno dos fenômenos cujas causas e efeitos ele compreendia, enquanto em torno dos que não compreendia – e eles fervilhavam no Universo nos tempos primitivos – eram naturalmente elaborados como personificações, interpretações maravilhosas e as sensações de medo e pavor que poderiam atingir uma raça com poucas e simples idéias, e limitada experiência. O desconhecido, sendo também o imprevisível, tornou-se, para nossos ancestrais primitivos, uma fonte terrível e onipotente das benesses e calamidades concedidas à humanidade por razões misteriosas e absolutamente extraterrestres, pertencendo, pois, nitidamente, a esferas de existência das quais nada sabemos e nas quais não temos parte (LOVECRAFT, 2007, p. 14).

Ele sublinhou, ainda, que a emoção mais antiga experimentada pela humanidade é o medo, e o seu tipo mais instigante, o medo do desconhecido. Assim, a literatura que explorava o medo como sentimento estético só poderia ser compreendida e apreciada por um pequeno número de leitores sofisticados que se permitia, por meio de "um curioso rasgo de fantasia" (Ibid., p. 16), um distanciamento do cotidiano, do mundo que lhe era familiar. Além disso, o caráter de permanência da literatura do medo é ilustrado pelo fato de escritores com escolhas estéticas diferentes se aventurarem, vez ou outra, no terreno do sobrenatural.

O autor norte-americano também se preocupou em esclarecer que a literatura do "medo cósmico", diferentemente do medo físico e do horrível vulgar, caracterizava-se pela "atmosfera inexplicável e empolgante de pavor de forças externas desconhecidas" e pela "suspensão ou derrota maligna" das forças da Natureza que tudo explicam, livrando o sujeito "do caos e dos demônios dos espaços insondáveis" (Ibid., p. 17).

Sua análise dedicou-se, especialmente, à evolução da representação do medo na literatura desde o século XVII até os seus contemporâneos do início do século XX. Em sua análise, não se preocupou tanto com a terminologia da literatura que buscava descrever, às vezes se referindo a ela como "de horror" ou "sobrenatural" e, em outras, optando por "literatura fantástica".

Essa questão terminológica começou a ser mais bem trabalhada quando, em 1968, Tzvetan Todorov escreve *Introdução à literatura fantástica*, a fim de situar a produção

literária de artistas do século XIX e início do século XX em cujas obras verificava-se a presença do elemento sobrenatural, mas que não correspondiam às narrativas de horror descritas por Lovecraft (2007). O livro publicado por Todorov teve o mérito de organizar, reunir e discutir estudos anteriores, além de agrupar as produções literárias similares; daí a sua obra ter se tornado a principal fonte teórica para os pesquisadores do sobrenatural – como o insólito ficcional era chamado até então.

Na visão todoroviana, a condição essencial para que o Fantástico se constituísse seria a dúvida quanto à natureza de um acontecimento não natural:

> Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos (...), produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso a realidade é regida por leis desconhecidas para nós (TODOROV, 2007, p. 30).

Para esse crítico, "o âmago do fantástico" estaria na permanência da dúvida diante do acontecimento sobrenatural. Essa definição originou-se, portanto, da oposição entre o que é real e o que é tido como um elemento do imaginário (TODOROV, 2007, p. 48).

O Fantástico emergira no Iluminismo, quando do embate entre o natural e o não natural, mas sem um vitorioso: a sua distinção era justamente a de que o não natural não era aceito ou refutado pelos personagens, uma vez que a estrutura narrativa não permitia que se explicasse aquele acontecimento que destoava do natural, ou seja, do que era tido como parte da realidade. O desequilíbrio entre a presença do sobrenatural e a não solução para ele instauravam a hesitação. Esse traço diferencia o Fantástico do Realismo Maravilhoso que, ao não questionar o elemento sobrenatural, cria uma realidade alucinada em que uma ordem deífica o explicaria; enquanto as narrativas do fantástico, ao não conseguirem explicar o elemento sobrenatural racionalmente, terminam por assumir a falta de solução.

Diante das narrativas do final do século XX, especialmente *A metamorfose* (1915), de Franz Kafka, Todorov (2007) se pergunta, no último capítulo de seu livro: "Em que se transformou a narrativa do sobrenatural do século XX?" (p. 177). Para ele, a Psicanálise havia substituído e inutilizado a literatura fantástica, uma vez que passou a tratar de tabus, loucuras e perversões sem recorrer aos elementos do fantástico, mas considerando-os uma realidade específica dos pacientes que os manifestassem. Da mesma maneira, no século XX, não se verificava mais o que Todorov (2007) chamara de "metafísica do real e do imaginário" e a crença em uma "realidade imutável" também perdera sustentação (p. 176). Nesse sentido, realmente, a literatura fantástica descrita naquele seu modelo de análise desapareceu: "desta morte, deste suicídio nasceu uma nova literatura", concluiu o teórico. É nesta nova forma de narrativa que a obra de Franz Kafka estaria situada.

Hoje sabemos que Todorov formulou a definição do fantástico tradicional e que a narrativa kafkiana e as que se seguiram apresentavam traços distintos e específicos que terminaram por afastar, em certa medida, os pesquisadores dos pressupostos todorovianos, mas que, ao mesmo tempo, promoveram uma atualização teórica.

Um desses estudos que retomaram as principais ideias todorovianas e se dedicaram ao preenchimento das lacunas deixadas pelo teórico búlgaro foi o desenvolvido por Irène Bessière, em *Le récit fantastique. La poétique de l'incertaine*, publicado em Paris, no ano de 1974. No capítulo "O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha", a autora observou que grande parte da dificuldade expressa pela comunidade crítica em relação ao estudo do fantástico à perspectiva teórico-metodológica adotada. Para ela, tratava-se de uma redução atribuir a "organização do relato [fantástico] a um traço não específico: a hesitação" (BESSIÈRE, 2012, p. 305). Essa declaração associava o universo fantástico a uma situação inconsciente, excluindo todo o seu conteúdo semântico e, principalmente, as suas raízes na sociedade e na cultura.

Proceder à análise do fantástico daquela perspectiva não levaria o estudioso a outro lugar senão o das "enumerações de imagens":

> A síntese não nasce aqui do inventário vasto e diverso dos textos, mas da organização, por contraste e por tensão, dos elementos e das implicações heterogêneas que fazem o atrativo do relato fantástico e sua unidade (BESSIÈRE, 2012, p. 305).

Bessière (2012) também ressaltou que a ênfase nas "referências teológicas, esotéricas, filosóficas ou psicopatológicas" não era recomendada, na medida em que esses elementos não instauram o insólito na narrativa, nem mesmo garantem a sua permanência; são, tão somente, "artifícios narrativos destinados a encerrar o herói e o leitor em uma forma de paradoxo" (p. 306). Segundo a sua teria, o relato fantástico:

> [...] utiliza marcos socioculturais e formas de compreensão que definem os domínios do natural e do sobrenatural, do banal e do estranho, não para concluir com alguma certeza metafísica, mas para organizar o confronto entre os elementos de uma civilização relativos aos fenômenos que escapam à economia do real e do surreal, cuja concepção varia conforme a época (BESSIÈRE, 2012, p. 306).

Percebemos que o que incomodou essa estudiosa foi o fato de se procurar o fantástico na reação do leitor ou das personagens ao elemento insólito, quando o fantástico seria uma construção, um trabalho com a linguagem que "coloca em ação dados contraditórios, reunidos segundo uma coerência e uma complementaridade próprias" a fim de incitar a incerteza (BESSIÈRE, 2012, p. 307). O Fantástico, para essa teórica, era entendido como um modo literário passível de assumir diversas formas – assim, seria possível ampliar as suas possibilidades de ocorrência na literatura universal, mesmo em obras posteriores às estudadas por Todorov, como as narrativas kafkianas.

O ponto comum nos estudos de Todorov e Bessière era o elemento insólito – que nos estudos de ambos era denominado "sobrenatural", no sentido de não natural. A discordância entre suas teorias assenta-se na concepção genológica e modal. A esse respeito, Gama-Khalil (2013) observa que:

> Alguns estudos tentam organizar as diversas formas da narrativa fantástica e agrupá-las em 'gêneros'. Nesse caso, dando ênfase às diferenças, demarcam territórios em que o fantástico ficará situado ao lado dos gêneros vizinhos. Em outra linha de entendimento, teóricos procuram compreender essa literatura por uma visão que privilegia não somente a diferença, mas as similitudes e, nesse sentido, adotam a perspectiva do 'modo' (GAMA-KHALIL, 2013, p. 19).

A pesquisadora ressalta que, para Todorov (2007), a hesitação caracteriza o gênero fantástico; já na concepção adotada por Bessière (2012), o que define o modo literário fantástico é a convivência harmônica entre o comum e o incomum.

Também outros críticos pensaram essa questão, como Felipe Furtado. Apesar de sua obra principal ter sido escrita em 1980 – *A construção do fantástico na narrativa* – e se mostrar bastante alinhada à teoria todoroviana que entendia o fantástico como um gênero; citamos um texto mais atual, no qual o crítico português colabora com o *Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*. No verbete "Fantástico: Modo", Furtado (2009) explica a coexistência do fantástico genológico, tradicional, cujas características haviam sido descritas por Todorov (2007); e o fantástico modal, que ora apresentava:

> Perante o grande número e a heterogeneidade dos textos (e, mesmo, dos géneros) aqui envolvidos, convém examinar com alguma atenção aquilo que invariavelmente surge em qualquer deles e justifica, portanto, a sua subsunção no modo fantástico. Trata-se, afinal, do único factor que, a despeito da sua índole extraliterária é comum a todos: o conceito geralmente designado por sobrenatural. (...) o vocábulo tem servido ao longo de eras para referir uma multidão heterogénea de elementos, desde as fadas, os espectros ou as divindades das diversas religiões aos casos de percepção extra-sensorial e às figuras monstruosas de lendas populares como o lobisomem ou o vampiro. Para além de muito diversificados, estes elementos variam com as épocas e as culturas em que surgem e vigoram. Portanto, modificam-se, desaparecem ou passam a sobreviver residualmente nas artes e na memória colectiva conforme o conhecimento invade o real, explorando as largas zonas de sombra que nele ainda subsistem (FURTADO, 2009, p. 1).

Para Furtado (2009), a literatura fantástica seria mais bem estudada e compreendida da perspectiva modal, por considerar o elemento sobrenatural um agregador de diferentes formas e até mesmo gêneros literários (p. 1).

Em estudo recente sobre os efeitos de se tomar o Fantástico como gênero ou modo, Flávio García sintetiza que:

> Como gênero literário, o fantástico estaria restrito àquela ficção cuja explicação buscada para o insólito fosse impossível, mantendo-se narrador, narratário, personagens e leitor real em dúvida permanente, hesitantes diante das opções que se lhe apresentam, sem o poder decidir até o final da narrativa. (...) Como modo discursivo [ou literário], bastaria ao fantástico a manifestação do insólito, deixando narrador, narratário, personagens e leitor real na incerteza diante das explicações que se lhes apareçam como possíveis, sem que uma delas anule as demais (GARCÍA, 2011, p. 3).

Na mesma linha de Bessière (2012), o crítico Prada Oropeza (2006), no artigo "El discurso fantástico contemporâneo: ténsion semântica y efecto estético", assim se referiu às narrativas fantásticas produzidas a partir da segunda década no século XX (em oposição à narrativa realista):

> [...] en la narración fantástica se hace evidente una 'ruptura' en la codificación realista que el mismo 'lo extraño', lo que no cuadra con la coherencia realista, y le confiere su valor propio, contrario a la lógica aristotélicaracionalista. De este modo, en el seno mismo del universo racional de las cosas surge lo 'incoherente' con ese reino, lo que llamamos insólito (PRADA OROPEZA, 2006, p. 58).

Prada Oropeza (2006) percebe a existência de ao menos dois sistemas narrativo-literários: um realista, fiel à realidade extratextual; outro insólito que, ao romper com a representação coerente, provoca uma ranhura no imaginário ficcional. Parece-nos, então, que existe uma tendência nos estudos críticos atuais de se pensar o Fantástico da perspectiva modal.

A partir de nosso entendimento desses pressupostos teóricos, ao lermos os contos do escritor brasileiro Murilo Rubião percebemos que de fato não ocorre a elaboração de outra realidade ou outro mundo, de onde ou para o qual personagens fossem deslocados, e sim a convivência de duas realidades ou, melhor dizendo, de um mundo com as características do mundo tal qual o conhecemos, aceitamos e vivenciamos, mas com a presença de elementos e/ou situações incomuns.

Esse breve percurso acerca do Fantástico literário pode explicar o fato de a obra de Murilo Rubião ter destoado, pode-se assim dizer, das demais produções literárias de sua época. Esses estudos críticos foram produzidos a partir da década de 70, mas o autor mineiro já produzia desde a década de 30, quando a cena literária brasileira estava representada, de um lado, pelo "romance [realista] regionalista" de Graciliano Ramos, Érico Veríssimo e José Lins do Rego, entre outros; enquanto, de outro, João Guimarães Rosa e Clarice Lispector começavam a se firmar como os nomes mais expressivos daquelas produções consideradas inovadoras tanto na forma, quanto na temática.

A produção de contos, portanto, ainda estava presa ao modelo formal realista, do qual Rubião procurou se desvencilhar – não por se opor a esse modelo, mas como resposta a um questionamento interno que o artista se coloca e que o norteia em sua vida criativa. Podemos pensar a escolha pela narrativa insólita como uma alternativa ao que era conhecido e valorizado pela crítica especializada, uma vez que o insólito muriliano é bastante diferente do que a historiografia literária brasileira havia registrado até então, como em *Noite na Taverna*, de Aluísio Azevedo, e em alguns contos de Machado de Assis.

Murilo Rubião publicou o seu primeiro livro em 1947. Entretanto, só a partir de 1970 alcançou certo reconhecimento de público e crítica. O autor afirmava, em entrevistas, que nada havia de extraordinário em sua produção, afinal, o insólito e o absurdo estavam no mundo à sua volta (WERNECK, 2006, p. 8) e ele, como muitos autores, escrevia sobre o que via. Dentre as suas leituras inspiradoras estavam a Bíblia, Machado de Assis, as lendas germânicas e a mitologia grega. Se a partir dessas leituras fôssemos enumerar três aspectos de sua obra, diríamos: as epígrafes bíblicas em todos os contos, o cuidado com a forma e a presença do elemento insólito.

A respeito dos dois primeiros, Jorge Schwartz (1981) observou que a reescritura e as republicações dos contos já são um traço fantástico da produção literária do autor, uma vez que Murilo Rubião reescreveu muito mais que escreveu (p. 2). Além disso, a geração de escritores modernistas demonstrava uma preocupação com a linguagem no sentido de moldá-la aos novos tempos, de aproximar a literatura brasileira das novidades difundidas na *Semana de 22*. Schwartz (1981) também demonstrou que as epígrafes bíblicas conferem circularidade à obra muriliana, uma vez que esses excertos configuram-se como narrativas autônomas e, simultaneamente, complementares à temática dos contos (p. 3). Propomos, aqui, o exame do terceiro aspecto – o insólito –, a partir da leitura do emblemático "O ex-mágico da Taberna Minhota", conto publicado

no livro de estreia; e, também, a aproximação da contística muriliana da teoria da "modernidade líquida" proposta pelo sociólogo Zygmunt Bauman.

O nosso pressuposto é de que a angústia do protagonista de "O ex-mágico da Taberna Minhota" resulta da sua condição de não ter um passado e as vivências que conferem a todos uma identidade. Esse personagem passa a sua curiosa existência sendo levado pelos acontecimentos e não consegue entender o seu lugar nessa sociedade.

UM MÁGICO ANGUSTIADO NA SOCIEDADE LÍQUIDA

> Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional. Quero dizer que preciso mudar o ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle.
>
> (CALVINO, 1990, p. 18)

"Hoje sou funcionário público e este não é o meu desconsolo maior" (RUBIÃO, 1986, p. 53) – a primeira linha do conto "O ex-mágico da Taberna Minhota" (1947) apresenta-nos um narrador-protagonista que, no tempo presente da narrativa, mostra-se insatisfeito com a sua existência. Ainda no título, o prefixo "ex" sugere mudança de estado. Essa e outras transformações serão narradas em *flashback*.

Ao mergulhamos na história desse sujeito, o leitor poderia se perguntar: *que angústias seriam essas?* ou *que experiências seriam responsáveis por esse sentimento desolador?*. A primeira notação curiosa é quando ele se descobre já adulto, olhando-se no espelho de um restaurante, refletindo sobre a falta de um passado:

> Na verdade, eu não estava preparado para o sofrimento. Todo homem, ao atingir certa idade, pode perfeitamente enfrentar a avalanche do tédio e da amargura, pois desde a meninice acostumou-se às vicissitudes, através de um processo lento e gradativo de dissabores. Tal não aconteceu comigo. Fui atirado à vida sem pais, infância ou juventude (RUBIÃO, 1986, p. 53).

Vemos que o protagonista já constitui um elemento incomum na narrativa, no sentido de não ser como "todo homem":

> A descoberta não me espantou e tampouco me surpreendi ao retirar do bolso o dono do restaurante. Ele sim, perplexo, me perguntou como podia ter feito aquilo. O que poderia responder, nessa situação, uma pessoa que não encontrava a menor explicação para a sua presença no mundo? Disse-lhe que estava cansado. Nascera cansado e entediado. Sem meditar na resposta, ou fazer outras perguntas, ofereceu-me um emprego (...) (RUBIÃO, 1986, p. 53).

O mágico passa a entreter os clientes do restaurante com seus truques e, em seguida, é contratado pelo Circo-Parque Andaluz. Paralelamente ao percurso que chamaremos 'sucesso do mágico', constrói-se outro, o da 'indiferença do mágico'. Tais percursos, no plano da narrativa, são representados pelas oposições: "empolgavam multidões" x "resmungava contra o mundo"; "deram fabulosos lucros" x "minha indiferença";

"os assistentes vibravam" x "meu olhar distante". Essas construções demostram que mesmo obtendo a graça do público, o mágico não se conecta a ele. Na segunda parte do conto, separada da anterior por um espaço em branco, o narrador-protagonista começa a perder o controle sobre suas mágicas e isso se torna um incômodo:

> Às vezes, sentado em algum café, a olhar cismativamente o povo desfilando na calçada, arrancava do bolso pombos, gaivotas, maritacas. As pessoas que se encontravam nas imediações, julgando intencional o meu gesto, rompiam em estridentes gargalhadas. [...] Quase sempre, ao tirar o lenço para assoar o nariz, provocava o assombro dos que estavam próximos, sacando um lençol do bolso. Se mexia na gola do paletó, logo aparecia um urubu. Em outras ocasiões, indo amarrar o cordão do sapato, das minhas calças deslizavam cobras. Mulheres e crianças gritavam. Vinham guardas, ajuntavam-se curiosos, um escândalo (RUBIÃO, 1986, p. 55).

Inicia-se um novo percurso: 'tentativa de pôr fim à própria vida'. Na terceira parte, o mágico tenta se matar inúmeras vezes, mas é sempre salvo por algum truque. Ouve, então, um "homem triste" dizer que "ser funcionário público era suicidar-se aos poucos" (Ibid., p. 56), e decide se empregar em uma repartição pública. Interessante notar que uma expressão do discurso figurado (a fala do homem) é empregada em seu sentido denotado (a reação do ex-mágico), assim como Todorov (2007) apontou ao analisar os recursos responsáveis pelo efeito de sentido do fantástico.

A quarta divisão interna do conto trata das primeiras impressões do agora ex-mágico acerca da sua nova ocupação:

> Não morri, conforme esperava. Maiores foram as minhas aflições, maior o meu desconsolo. Quando era mágico, pouco lidava com os homens – o palco me distanciava deles. Agora, obrigado a constante contato com meus semelhantes, necessitava compreendê-los, disfarçar a náusea que me causavam (Ibid., p. 56).

Também no novo emprego, o narrador-protagonista se vê apaixonado pela datilógrafa, mas não consegue ser notado por ela. O desassossego volta a tomar conta. Na quinta parte da narrativa, mais um desafio: defender o emprego após "ameaças de demissões coletivas" para não se afastar da colega de trabalho por quem se apaixonara. A sua conversa com o "chefe da seção" não é bem sucedida e o ex-mágico deseja ser salvo pelos antigos truques: "Revolvi, ansioso, todos os bolsos e nada encontrei. Tive que confessar minha derrota. Confiara demais na faculdade de fazer mágicas e ela fora anulada pela burocracia" (Ibid., p. 57).

Percebemos, nesse ponto, que o protagonista passa de um estado em que 'pode fazer mágicas, mas não quer' para o estado em que 'quer fazer mágicas, mas não pode'. A parte final do conto retorna ao presente da narrativa: "Hoje, sem os antigos e miraculosos dons de mago, não consigo abandonar a pior das ocupações humanas" (p. 57). As últimas palavras são de desalento. O ex-mágico parece compreender, embora tarde, haver desperdiçado o dom de "mudar o mundo".

A hipérbole e a reiteração são recursos estilísticos recorrentes nos contos de Murilo Rubião e trazem para o plano da narrativa as imagens da crise interna do sujeito da modernidade. Estão presentes nas mágicas involuntárias e descontroladas do mágico, assim como na história da mulher que não controla os seus desejos e, a cada pedido que faz ao marido, engorda exageradamente ("Bárbara"); do edifício sem função alguma que não pára de crescer ("O edifício"); do convidado que não encontra a saída de

uma festa cujo anfitrião ninguém vê ("O convidado"); da fila infinita cuja existência e finalidade ninguém sabe explicar ("A fila") – algumas das muitas imagens criadas por Murilo Rubião que podem ser lidas como metáfora da crise interna pela qual passa o sujeito da modernidade.

Ao pensarmos na atualidade da narrativa de Murilo Rubião, identificamos uma correspondência com a metáfora da liquidez, em que o ex-mágico seria uma representação do sujeito da "sociedade líquida" descrita por Zygmunt Bauman.

Este sociólogo humanista optou por chamar "modernidade líquida" ao que outros sociólogos e filósofos chamaram pós-modernidade. À modernidade líquida ele contrapõe a "modernidade sólida", que representa o início da era moderna, a que outros se referem apenas como "modernidade", a exemplo do filósofo francês Jean-François Lyotard (1924-1998), que adotou "pós-modernidade" para se referir à contemporaneidade.

Para Bauman, sua escolha terminológica se justifica, entre outros, pelo fato de a nossa sociedade ainda se manter "eminentemente moderna em suas ambições e modus operandi (ou seja, no seu esforço de modernização compulsiva e obsessiva)" (PALLARES-BURKE, 2004, p. 320). O que ocorreu foi apenas a crise e o esvaziamento da estrutura que foi sustentação da era moderna: a do Estado como protagonista dessa organização social. A transformação dessa organização se deu com o aumento do poder do setor privado e a consequente retirada do Estado.

As ideologias "fortes", "pesadas", de caráter orientativo da modernidade sólida, esgotaram-se e, em consequência disso, temos o período de crise em que vivemos. A modernidade líquida é a "modernidade sem ilusões", diz Bauman:

> Diferentemente da sociedade moderna anterior, a que eu chamo de modernidade sólida, que também estava sempre a desmontar a realidade herdada, a de agora não o faz com uma perspectiva de longa duração, com a intenção de torná-la melhor e novamente sólida. Tudo está agora sempre a ser permanentemente desmontado, mas sem perspectiva de nenhuma permanência (PALLARES-BURKE, 2004, p. 321).

Bauman (2001) observa que o aspecto principal da natureza dos fluidos é a possibilidade de assumirem diferentes formas, uma vez que "não fixam espaços nem prendem o tempo" (p. 8), são por ele modificados; enquanto os sólidos "têm dimensões espaciais mais claras (...), neutralizam o impacto" (p. 8) e resistem ao tempo.

Nesse sentido, a modernidade líquida está marcada pela fragmentação e pela não permanência de ideologias, posicionamentos, teorias etc., o que influencia o homem e seus relacionamentos consigo próprio e com a sociedade:

> A desintegração da rede social, a derrocada das agências efetivas de ação coletiva, é recebida muitas vezes com grande ansiedade e lamentada como 'efeito colateral' não previsto da nova leveza e fluidez do poder cada vez mais móvel, escorregadio, evasivo e fugitivo. Mas a desintegração social é tanto uma condição quanto um resultado da nova técnica do poder, que tem como ferramentas principais o desengajamento e a arte da fuga. Para que o poder tenha liberdade de fluir, o mundo deve estar livre de cercas, barreiras, fronteiras fortificadas e barricadas. Qualquer rede densa de laços sociais, e em particular uma que esteja territorialmente enraizada, é um obstáculo a ser eliminado (Ibid., p. 22).

O pensamento de Bauman retoma os trabalhos de importantes sociólogos dos séculos XIX e XX, como Durkheim (1858-1917), Simmel (1858-1918) e Weber (1864-1920) e também dialoga com pensadores como Marx (1818-1883), Benjamin (1892-1940) e Derrida (1930-2004). A questão do sujeito fragmentado, por exemplo, recupera a teoria de George Lukács que, em *A teoria do romance* (2007), constatou que o "colapso do mundo objetivo" resultou nessa fragmentação: "(...) somente o eu permanece existente, embora também a sua existência dilua-se na insubstancialidade do mundo em ruínas criado por ele próprio" (LUCÁKS, 2007, p. 52).

As relações humanas nesses tempos líquidos, consequentemente, são marcadas pela superficialidade e volatilidade. Bauman (2001) retomou Jean Paul Sartre, em *O existencialismo é um humanismo* (1987) – que, na década de 40, escreveu que "o homem nada mais é do que o seu projeto; só existe na medida em que se realiza; não é nada além de um conjunto de seus atos" (SARTRE, 1987, p. 13) – a fim de pensar o lugar do "projeto de vida" em um mundo caracterizado pela fluidez. Naquela época, era possível se pensar no sujeito que traçava um "plano", a ser perseguido com afinco, passo-a-passo, a fim de alcançar sucesso em sua existência:

> Na época da modernidade sólida, quem entrasse como aprendiz nas fábricas da Renault ou da Ford iria com toda a probabilidade ter ali uma longa carreira e se aposentar após 40 ou 45 anos. Hoje em dia, quem trabalha para Bill Gates por um salário talvez cem vezes maior não tem ideia do que poderá lhe acontecer dali a meio ano! E isso faz uma diferença incrível em todos os aspectos da vida humana (PALLARES-BURKE, 2004, p. 322).

O sujeito da modernidade líquida parece não sustentar um mesmo projeto de vida devido à transitoriedade de seus desejos e objetivos, além, é claro, do fato de ser apenas mais um elemento flutuante desse ambiente sócio-político.

A sociedade líquido-moderna passou por mudanças que instauraram um novo clima cultural. A passagem da vida segura para a vida precária e incerta foi uma dessas mudanças. Em *Vida líquida* (2007), Bauman retoma a análise sobre a segurança que os fortes ideais que fundavam a modernidade sólida proporcionavam à sociedade para expor a crise de segurança que a sociedade líquida experimentou ao perder aquelas referências:

> As preocupações mais intensas e obstinadas que assombram este tipo de vida são os temores de ser pego tirando uma soneca, não conseguir acompanhar a rapidez dos eventos, ficar para trás, deixar passar as datas de vencimento, ficar sobrecarregado de bens agora indesejáveis, perder o momento que pede mudança e mudar de rumo antes de tomar o caminho de volta (BAUMAN, 2007, p. 8).

Além dessa precariedade e do caos existencial dela decorrente, a passagem da modernidade sólida para a líquida está marcada pelo confronto entre as ideias de eternidade e infinitude. Quando a sociedade estava segura quanto às bases ideológicas, podia-se pensar em eternidade no sentido metafísico. A modernidade em crise, no entanto, não pode pensar em valores eternos, e sim na infinitude:

> A eternidade é o óbvio rejeitado. Mas não a infinitude. Enquanto esta durar o presente permanece, o dia de hoje pode-se esticar para além de qualquer limite e acomodar tudo aquilo que um dia se almejou vivenciar apenas na plenitude do tempo (Ibid., p. 14-5).

Essa noção de infinitude é existencial e compreende o esticamento do tempo presente – o que, voltando ao projeto de vida sartreano, explica a impossibilidade de se hipotetizar uma vida futura.

"A vida passou a ser dividida em episódios" – podemos associar essa fala do Bauman (2011) ao texto do Ricardo Piglia (2004), sobre o conto moderno, para justificar o fato de o conto ser considerado a narrativa da modernidade.

Piglia (2004) elenca duas teses sobre o conto. A primeira, "um conto sempre conta duas histórias" (p. 89), é explicada a partir da estrutura do conto clássico, no qual a história 1 é aparente, e a história 2, a que é construída secretamente; o final surpreendente se dá quando a história 2 surge na superfície, e todos os conflitos instaurados são resolvidos. A segunda tese é a de que "a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes" (p. 91), e ressalta a importância da técnica do contista, uma vez que o seu mérito está em cifrar a segunda narrativa que é, na verdade, o enredo principal.

O conto moderno, por sua vez, abandonou a divisão clara entre realidades. Passa-se, então, a uma narrativa que "abandona o final surpreendente e a estrutura fechada; trabalha a tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-las" (PIGLIA, 2004, p. 91). Nesse sentido, é possível pensar nessa tese como reveladora da forma de narrativa que representa a sociedade líquida baumaniana. Parece razoável, também, que a questão da reescrita muriliana, além de ser uma representação do artista sensível às transformações de ordem estrutural e formal do conto, no contexto da literatura brasileira pós-Geração de 1930, indica que o autor carregava as angústias existenciais, comuns a qualquer época, mas que se agravaria na modernidade líquida.

Ao retomarmos os primeiros parágrafos do conto analisado, onde o protagonista declara não ter tido infância ou adolescência, o que o impossibilita de explicar a sua existência ao dono do restaurante (e a si próprio), fica evidente a ideia de "deslocamento do sujeito" – expressão que Bauman procura desenvolver em *Identidade* (2005). Nessa obra, Bauman utiliza elementos de sua biografia ao falar do deslocamento.

De família judia polonesa, no início da Segunda Guerra Mundial, fugiu da ex-União Soviética e se alistou no Exército a fim de lutar contra o nazismo. Os estudos sociológicos vieram depois, quando estava na Varsóvia, onde se envolveu em movimentos intelectuais reformistas, que desafiavam o partido comunista polonês (BAUMAN, 2005, p. 16). O resultado foi uma nova fuga, desta vez para a Inglaterra, onde fixou residência e vive até hoje. Dessa sua condição de refugiado, o autor percebeu que não importava o lugar, ele estaria sempre "deslocado":

> Estar total ou parcialmente 'deslocado' em toda parte, não estar totalmente em lugar algum (ou seja, sem restrições e embargos, sem que alguns aspectos da pessoa 'se sobressaiam' e sejam vistos por outras como estranhos), pode ser uma experiência desconfortável, por vezes perturbadora. Sempre há alguma coisa a explicar, desculpar, esconder ou, pelo contrário, corajosamente, ostentar, negociar, oferecer e barganhar. (...) As 'identidades' flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas (BAUMAN, 2005, p. 18-19).

O autor ainda traz o termo *chez soi* (em casa) em oposição à idéia do estar deslocado, e enfatiza que esse sentimento de estar em casa é muito frágil, apenas uma atitude

desesperada, um sonho de pertencimento.

De volta à ficção, o ex-mágico pode ser entendido, então, como esse sujeito que não compreende a organização social na qual se vê inserido e que é obrigado a se tornar um refugiado de si mesmo. É o dono da taberna que o faz mágico, mas com a intenção única de resolver um problema seu – a necessidade de atrair clientes. É também ele que, não vendo mais lucro em manter o funcionário, o envia para o circo. Essas funções são atribuídas pelo outro e assumidas pelo protagonista, sem questionamentos. No entanto, ele não consegue compreender a sua função social e isso está representado nas sequências narrativas em que ele não se envolve com o público.

A não identidade resulta na nulidade do homem, condenando-o a uma existência sem razão de ser, na qual, inicialmente, os truques mágicos o aprisionam e o afastam da convivência social; e, depois, ocupando um lugar social no qual ele não se realiza. Ao final, o ex-mágico amargura a existência dolorosa de não encontrar espaço na sociedade, tampouco sobreviver fora dela.

Nós, leitores, percebemos esse sujeito sem uma consciência de si que o preparasse para as diferentes fases do enredo. Bauman (2005) atenta para o fato de que, na sociedade líquida, as identidades "flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta" (p. 20) e devemos estar conscientes para defendermos as primeiras em vez das últimas. Quando não há uma escolha consciente, essas identidades se alternam permanentemente e o resultado é a angústia. É o que vemos no presente conto, cujos traços do homem da sociedade líquido-moderna descrita por Zygmunt Bauman estão presentes, antecipando elementos do que viria a ser o conto na modernidade líquida, tanto em sua estrutura quanto na temática.

Em nossa leitura, entendemos que uma forma encontrada por Rubião para representar a situação política brasileira na época da Revolução de 1930 foi a da escolha de palavras que fizessem referência a Portugal, que padecia com a evolução do movimento salazarista. O restaurante em que o nosso protagonista surge é uma "taberna" e recebe o adjetivo "minhota"; do mesmo modo, o circo é o "Parque-Andaluz". Há, então, um deslocamento da ambientação da narrativa para o país luso.

Nesse caso, as escolhas no campo textual teriam a função de camuflar a história 2 – segundo a já mencionada teoria do conto moderno de Ricardo Piglia –, qual seja o regime político opressivo no Brasil do Estado Novo. Essa história submersa ainda é sinalizada em dois outros momentos, em que duas datas nos permitem a ligação com o clima sócio-político brasileiro: "1930, ano amargo" (RUBIÃO, 1986, p. 56) e "1931 entrou triste" (Ibid., p. 57).

Uma das questões debatidas por Zygmunt Bauman (2003) é a da falta de equilíbrio entre liberdade e segurança – um dilema que sempre acompanhará a humanidade –, pois, a partir do momento em que se faz a opção de viver em comunidade, se ganha proteção o que se perde em autonomia. Essas qualidades da vida em comunidade são incompatíveis e igualmente desejadas:

> A promoção da segurança sempre requer o sacrifício da liberdade, enquanto esta só pode ser ampliada à custa da segurança. Mas segurança sem liberdade equivale à escravidão (...); e a liberdade sem segurança equivale a estar perdido e abandonado. Essa circunstância provoca nos filósofos uma dor de cabeça sem cura conhecida. Ela também torna a vida em comum um conflito sem fim, pois

> a segurança sacrificada em nome da liberdade tende a ser a segurança dos outros; e a liberdade sacrificada em nome da segurança tende a ser a liberdade dos outros (BAUMAN, 2003, p. 24).

A intensa agitação política e cultural no Brasil quando se tem início a Era Vargas (1930-1945) é o reflexo do desequilíbrio da balança segurança/liberdade e é ilustrada, no conto muriliano, pela própria condição da classe artística.

Em uma de suas tentativas de se livrar da condição de mágico, o protagonista adquire uma arma; no entanto, ao atirar contra si "não veio o disparo nem a morte: a mauser se transformara num lápis" (RUBIÃO, 1986 , p. 56). O lápis, outrora instrumento de criação e liberdade, teria uma nova função, qual seja a de vetar aquilo que não fosse bom para a imagem do governo – o lápis se transformara no elemento cerceador da liberdade e garantidor da segurança do novo regime. Murilo Rubião claramente se serve das imagens contrastantes do lápis e da arma a fim de suscitar a discussão do papel do escritor e da função da literatura. O lápis – para o burocrata, instrumento de controle sobre o próximo –, nas mãos do escritor é instrumento para denunciar os descaminhos sociais.

Em Portugal, Salazar havia criado o Secretariado da Propaganda Nacional, que cuidava da divulgação do ideário de seu regime político. Nessa época, o "lápis azul" passou a representar o que havia sido aprovado por aquele órgão fiscalizador, o que teve como consequência a padronização da cultura e das artes desse período.

Podemos ilustrar a balança liberdade *versus* segurança a partir da decisão do protagonista de trocar a sua capacidade de fazer mágicas – não aceitas pela sociedade – pela segurança do emprego na repartição pública. Temos, assim, a liberdade propiciada pela livre expressão artística sacrificada em prol da segurança e a consequente possibilidade de viver em comunidade. A falta de liberdade também pode significar uma perda de "direito à autoafirmação e à identidade" (BAUMAN, 2003, p. 10), resultando na dificuldade de interação, o que o torna um infeliz. A interação, aqui, é entendida como possibilidade de o artista se expressar por meio de sua potencialidade criadora. No plano diegético, o ex-mágico não consegue declarar o seu sentimento amoroso pela colega de repartição, nem mesmo preservar o seu emprego (e o seu lugar) naquela sociedade controlada. É a burocracia a aniquiladora das capacidades criadoras – o mágico que tenta tirar do bolso algo que prove ao chefe que ele trabalhava ali há mais tempo –, impedindo o escritor de transformar a sua sociedade e se livrar daquele ambiente que o sufocava.

Antonio Candido (2006), a respeito do novo tratamento dado à forma nos textos literários produzidos em torno de 1940, comentou o efeito das mudanças instauradas pelos autores modernistas, que, atualizados quanto às novidades da arte de vanguarda europeia, "aprenderam a psicanálise e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão" (p. 129). Por sua vez, Fábio Lucas, em *O caráter social da literatura brasileira* (1976), ao examinar a situação da ficção brasileira após a Segunda Guerra Mundial, abordou a questão da valorização do conto como um efeito da crise do romance:

> [...] os ficcionistas preferem, modernamente, situações dramáticas de curta duração e psicológicas adaptadas às contingências do momento de intensidade emocional. Além do mais, aprimorou-se o gosto das soluções no plano verbal; a arte da ficção se tornou mais 'literária' (LUCAS, 1976, p. 122-3).

O crítico se referia ao movimento de renovação na escrita literária brasileira, que não se deu apenas quanto ao modo de pensar a sociedade, o indivíduo, a natureza ou as situações cotidianas, mas, principalmente, por meio de uma nova forma de criar a realidade com a linguagem literária. A estética muriliana surgia, assim, ao mesmo tempo, como reflexo dessas influências e como um modo narrativo fundado no elemento insólito:

> [...] Com segurança meticulosa e absoluta parcialidade pelo gênero (pois nada escreve fora dele), Murilo Rubião elaborou os seus contos absurdos num momento de predominância do realismo social, propondo um caminho que poucos identificaram e só mais tarde outros seguiram (LUCAS, 1976, p. 252).

No texto "A nova narrativa", publicado pela primeira vez em 1979, Antonio Candido referiu-se a Clarice Lispector, com *Perto do coração selvagem* (1943), Guimarães Rosa, com *Sagarana* (1946), e Murilo Rubião como "inovadores" e observou que, especialmente Rosa e Rubião, só anos mais tarde alcançaram visibilidade crítica.

A preocupação de Murilo Rubião em ser aceito por público e crítica o colocava à mercê de uma força (incontrolável) que o levava ao reexame dos originais e, em seguida, à reescrita dos contos – o que, para ele, fazia parte do próprio processo de criação do texto literário. Ao pensarmos na dedicação do autor para com a construção de narrativas apuradas estilisticamente somos levados às "lições americanas" de Ítalo Calvino (1990) e suas ideias acerca dos valores com os quais a literatura (e quem produz literatura) deve se preocupar:

> [...] no mais das vezes, minha intervenção se traduziu por uma subtração do peso; esforcei-me por retirar peso, ora às figuras humanas, ora aos corpos celestes, ora às cidades; esforcei-me, sobretudo, por retirar peso à estrutura narrativa e à linguagem (CALVINO, 1990, p. 15).

Calvino pensa na oposição leveza-peso e termina por definir seu trabalho de criação literária, o que nos leva ao trabalho de elaboração da linguagem na escrita muriliana e, talvez mais ainda, ao fato de o autor repousar a sua ficção nos domínios do insólito.

O professor e pesquisador brasileiro Flávio García (2007), coordenando o Grupo de Pesquisa "Nós do Insólito" (UERJ), a fim de propor uma atualização do instrumental teórico que proporcionasse uma melhor e mais adequada análise interpretativa de narrativas do insólito estudadas pelo seu Grupo, sugeriu uma nova terminologia representativa da contemporaneidade: o "insólito banalizado". Segundo o autor, nessa categoria operacional, os eventos insólitos:

> Acabam aceitos sem a possibilidade de serem impedidos de acontecer ou explicados quanto à sua razão ou natureza, são, então, banalizados como algo possível de acontecer na experiência cotidiana, bem próximo do absurdo sem, contudo, configurarem uma denúncia que busque a transformação, mas como uma constatação desesperadora da realidade vivenciável ou vivenciada (GARCÍA, 2007, p.14).

Em outra publicação, no entanto, García (2010) observou que a terminologia é de caráter experimental e, portanto, carece de maiores estudos de análise que comprovem a sua manifestação em uma gama maior de produções literárias de autores diversos (p. 41).

Em nosso entendimento, pensando na definição de "banal" como aquilo que é corriqueiro, existe mesmo a banalização do insólito no conto "O ex-mágico da Taberna Minhota", uma vez que os eventos insólitos não ocasionais pretendem a uma vulgarização dos acontecimentos que fogem às regras tidas como normais, a fim de causar ao leitor não um estranhamento, e sim a sua identificação com a angústia do narrador-protagonista.

Ao revermos o nossos estudos sobre a modernidade líquida e os efeitos da fluidez identitária, assim como descritos por Zygmunt Bauman, podemos afirmar que a narrativa que tem na banalização do evento insólito o seu traço distintivo corresponde a uma das formas literárias representativas dessa sociedade líquido-moderna.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

"Inclina, Senhor, o teu ouvido, e ouve-me; porque eu sou desvalido e pobre" – a epígrafe de "O ex-mágico da Taberna Minhota" é bíblica, um excerto do Salmo 86, Oração de Davi. A respeito deste salmo, a Bíblia Sagrada traz a seguinte nota: "Oração de súplica individual em tempo de perigo e perseguição. O salmo é composto de duas séries de súplicas, com motivos para Deus atuar em seu favor" (BÍBLIA SAGRADA). É também em tom de súplica que o narrador-protagonista, no último parágrafo, deseja:

> [...] arrancar do corpo lenços vermelhos, azuis, brancos, verdes. Encher a noite com fogos de artifício. Erguer o rosto para o céu e deixar que pelos meus lábios saísse o arco-íris. Um arco-íris que cobrisse a terra de um extremo a outro. E os aplausos dos homens de cabelos brancos, das meigas criancinhas (RUBIÃO, 1986, p. 57).

Em tempo, relembramos um dos títulos (provisórios) do livro de estreia de Murilo Rubião (*O ex-mágico*, 1947), "O dono do arco-íris", e pensamos na simbologia do arco-íris, segundo Chevalier & Gheerbrant (2006), "a ponte de que se servem deuses e heróis, entre o Outro-mundo e o nosso" (p.77). É possível, então, relacionar este elemento, que também aparece no último parágrafo do conto analisado, com a figura do mágico – que poderia "criar todo um mundo mágico" (RUBIÃO, 1986, p. 57) – e do escritor, que utiliza o lápis e as palavras, criando jogos de imagem textuais para imprimir sua crítica social.

A literatura como forma de resistir à opressão social e política. A arte como um modo de salvar o homem moderno de suas angústias existenciais, permitindo-lhe um 'desacelerar' – essencial à tomada de consciência de si no mundo em transformação. É, então, a literatura a possibilidade de o "sujeito fragmentado" se recompor. Talvez seja o mágico das palavras, um desfragmentador, o que implicaria em dizer que Murilo Rubião se colocou na contramão da sociedade líquida ao assumir-se como um homem solitário, que conseguia enxergar o absurdo cotidiano, sofrer com isso, e, ao mesmo tempo, optar por um modo narrativo que, apesar de fruto da dissolução, anseia por uma reestruturação.

Murilo Rubião se inscreve na historiografia literária brasileira não apenas como o precursor do fantástico, mas como um escritor muito sensível, dotado de inteligência poética e de um estilo peculiar, que soube traduzir as angústias de uma época em nossa sociedade que só se consolidariam nas produções literárias nacionais alguns anos depois.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Trad. Plinio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

____. *Comunidade*: a busca por segurança no mundo atual. Trad. Plinio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

____. *Identidade*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

____. *Vida líquida*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

____. *Diálogos com Zygmunt Bauman*: entrevista. [25 de julho de 2011] Londres: Produção CPFL Cultura e Seminário Fronteiras do Pensamento, 2011. Entrevista concedida ao Núcleo de Pesquisa em Estudos Culturais Npec. Disponível em: <http://www.cpflcultura.com.br/2011/08/16/dialogos-com-zygmunt-bauman/>. Acesso em 02/02/2018.

BESSIÈRE, I. *O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha*. Trad. Biagio D'Angelo e Maria Rosa Duarte de Oliveira. FronteiraZ, São Paulo, n. 09, dez. 2012. p. 305-319. Disponível em: < https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12991/9481 >. Acesso em 28/03/2018.

BÍBLIA SAGRADA. *Salmo 86*: oração de Davi. Trad. Luís Stadelmann. 52. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2012, p. 737.

CANDIDO, A. Literatura e cultura: de 1900 a 1945. In: ____. *Literatura e sociedade***.** 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

____. A nova narrativa. In:____. *A educação pela noite*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 241-260.

CALVINO, I. *Seis propostas para o novo milênio*: lições americanas. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. 20. ed. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006, p. 77-79.

FURTADO, F. Fantástico: modo. *E-Dicionário de Termos Literários*. Coord. Carlos Ceia. 2009. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fantastico-modo/>. Acesso em 28/04/2018.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A literatura fantástica: gênero ou modo. *Terra*

Roxa e outras terras: Revista de Estudos Literários. Londrina, vol. 26, dez./2013. p. 18-31. Disponível em: ‹http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa›. Acesso em 15/03/2018.

GARCÍA, F. O insólito na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In:____. (Org.) *A banalização do insólito*: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007. Disponível em: ‹http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_literatura/livro_insolito.pdf›. Acesso em 13/03/2018.

____. *O insólito na narrativa de Mário de Carvalho:* uma questão de gênero literário. Revista Augustus. Rio de Janeiro, ano 15, n. 30, ago./2010. p. 34-41. Disponível em: ‹http://apl.unisuam.edu.br/augustus/images/edicao30/pdf/rev_aug_30_art03.pdf›. Acesso em 28/03/2018.

____. *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.* Anais. XII Congresso Internacional da ABRALIC, Curitiba/PR, 18-22 jul. 2011. Disponível em: ‹ http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0010-1.pdf›. Acesso em 07/03/2018.

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

LUCAS, F. *O caráter social da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Quíron, 1976.

LUKÁCS. G. *A teoria do romance*. Trad., posfácio e notas José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Ed34, 2000.

PALLARES-BURKE, M. L. G. **Entrevista com Zigmunt Bauman.** *Tempo social***.** São Paulo: EdUSP**,** vol. 16, n. 1, 2004, p. 301-325. Disponível em: ‹http://www.scielo.br/pdf/ts/v16n1/v16n1a15.pdf›. Acesso em 13/03/2018.

PIGLIA, R. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PRADA OROPEZA, R. El discurso fantástico contemporâneo: ténsion semântica y efecto estético. *Revista Semiosis*. Tercera época, vol. 2, n. 3, p. 54-76, 2006.

RUBIÃO, M. *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Ática, 1986.

____. *Murilo Rubião*: obra completa. Edição do Centenerário. Textos críticos: Jorge Schwartz e Carlos de Brito e Mello. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SARTRE, J. P. *O existencialismo é um humanismo*. Trad. Rita Correia Guedes. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

SCHWARTZ. J. *Murilo Rubião*: a poética do uroboro. São Paulo: Ática, 1981.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007.

WERNECK, H. A aventura solitária de um grande artista. 1988. In: RUBIÃO, M. *O pirotécnico Zacarias e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Submetido em 24 de março de 2018

Aceito em 16 de julho de 2018

UMA PONTE ENTRE O REAL E O FANTÁSTICO: LEITURA DE UM CONTO DE MARIA ISABEL BARRENO

A BRIDGE BETWEEN THE REAL AND THE FANTASTIC: READING OF A TALE BY MARIA ISABEL BARRENO

Marcelo Pacheco Soares[1]

Resumo: Esse artigo propõe uma leitura ao conto "A ponte", da escritora portuguesa Maria Isabel Barreno, publicado em 1993. Para isso, fundamenta-se especialmente em teorias exclusivamente acerca do fantástico contemporâneo promovidas pelos críticos Ana Maria Barrenechea, Jean-Paul Sartre e Jaime Alazraki, segundo as quais a manifestação desse gênero no século XX agencia uma compreensão do mundo hodierno e de seus contextos sociais e políticos, tornando assim o fantástico, não obstante a sua narrativa ilógica ou sobrenatural, uma eficiente representação mimética do real. Baseados nisso, verificamos nessa investigação do conto de Barreno uma discussão a respeito das insólitas decisões tomadas pelos círculos de comando do mundo burocrático oficial do Estado, a revelarem o descompasso deste com a realidade dos seus cidadãos e da sociedade. Mais especificamente, deparamo-nos com uma análise a respeito da permanência (ou da sua impossibilidade), na contemporaneidade do Portugal dos anos 1990, das já passadas décadas da ditadura salazarista.

Palavras–chave: Fantástico do século XX. Conto português. Maria Isabel Barreno. Portugal contemporâneo.

Abstract: This article proposes a reading for the short story "A ponte", by the Portuguese writer Maria Isabel Barreno, published in 1993. For this, it is based on theories about the contemporary fantastic promoted by critics Ana Maria Barrenechea, Jean-Paul Sartre and Jaime Alazraki, according to whom the manifestation of this genre in the twentieth century promotes a reading of today's world and its social and political contexts, thus making the fantastic, despite its illogical or supernatural narrative, a mimesis of reality. Based on this, we find in this investigation of Barreno's tale a discussion about the unusual decisions promoted by the circles of command of the official bureaucratic world of the State, which reveals the mismatch of this State with the reality of its citizens and of society. More specifically we come to an analysis regarding the permanence, in the contemporaneity of Portugal of the 1990s, of the past decades of Salazar's dictatorship.

1 Professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro, Doutor (2012) e Mestre (2007) em Literatura Portuguesa pela UFRJ, com Pós-Doutorado (2016) pela UFF, pesquisador de contos fantásticos portugueses dos séculos XX e XXI. E-mail: marcelo.soares@ifrj.edu.br.

Keywords: Fantastic 20th century. Portuguese tale. Maria Isabel Barreno. Contemporary Portugal.

> Existirá a verdadeira realidade, a objetiva, aquela que se situa para além de qualquer interpretação, de qualquer retoque da subjetividade humana?
>
> Maria Isabel Barreno

Em suas "Teses sobre o conto", diz-nos o ensaísta argentino Ricardo Piglia que "um conto sempre conta duas histórias. [...] Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário" (PIGLIA, 2004, 89-90). Em "A ponte", conto da escritora portuguesa Maria Isabel Barreno, publicado originalmente em 1993, poderíamos dizer que o relato secreto da recente história portuguesa encontra-se camuflado pelo fabuloso relato visível de um espaço e um tempo genérico sem que ocorre, sobre uma ponte, um evento sobrenatural; ou, em outras palavras, nesse caso, o relato secreto de uma representação mimética da realidade é encoberto pelo relato visível de uma narrativa fantástica. E eis que é a própria ponte do conto um entre-lugar desses dois relatos paralelos, elo que, ao fim da narrativa, une as suas duas margens.

A LITERATURA FANTÁSTICA NO SÉCULO XX

Em artigo de 1972 intitulado "Ensayo de una tipologia de la literatura fantástica", a crítica também argentina Ana Maria Barrenechea aponta que

> los preocupados por problemas sociales, tan acuciantes en nuestra epoca, acusan de escapista a esta literatura y anuncian su desaparición por obsoleta, por no reflejar los problemas humanos más urgentes, por ser un arte burgués.A ellos habria que recordarles que los teóricos del marxismo no rechazaron por ese motivo a lo fantastico. [...] Esta posición o la de un Julio Cortazar que cifra la función revolucionaria del artista en revolucionar el ambito de las formas o la de un Umberto Eco que asigna ese poder revolucionario a la destrucción y creación de nuevos lenguajes, abren tambien al genero otras posibilidades bajo el signo de lo social, siempre que lo fantastico sea una puesta en cuestión de un orden viejo que debe cambiar urgentemente (BARRENECHEA, 1972, p. 402-3).

Nesse seu trabalho, Barrenechea refere-se especificamente a umfantásticoque passou a ser produzido a partirdo século XX.Sua discussão, desse modo, ao contestar o *desaparecimento da literatura fantástica por obsolência*, estabelece um contraponto à afamada pesquisa *Introdução à Literatura Fantástica*, publicada pelo filósofo Tzvetan Todorov quatro anos antes, segundo a qual, defendera ele, o fantástico"teve uma vida relativamente breve [já que] os contos de Maupassant representam os últimos exemplos esteticamente satisfatórios do gênero" (TODOROV, 2004, 174-5), segundo seus critérios,assim fortemente limitando ao século XIX as suas efetivas manifestações possíveis. Barrenechea, renunciando a essa percepção, aponta então que a produção do gênero (ou desse modo literário — oposição que não será mister desenvolvermos aqui) persiste no século seguinte, ainda que, em muitas obras (e, claro está, não exatamente

em todas, porque, evidentemente, nada impediu que narrativas que emulassem a poética do fantástico oitocentista seguissem sendo em concomitância produzidas mesmo até os nossos dias), apresente-se comportamento distinto em algunsaspectos.

Dentre esses traços diferentes, destaca-se a falta de necessidade da ocorrência do que Todorov chamara *hesitação*, considerada por ele, dentre outros traços que o teórico elenca, um componente fundamental da construção do fantástico: "O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural" (TODOROV, 2004, p. 31) — conforme estabeleceria o pesquisador franco-búlgaro. Ora, Barrenechea, buscando ampliar o corpus que Todorov efetivamente restringira aos 1800, recusa a dúvida dos personagens ou dos leitores como traço fundamental à construção de textos dessa natureza precisamente por observar narrativas do século XX que, ainda que não estabelecessem uma representação tecnicamente realista do mundo, encontravam-se nitidamente marcadas por uma falta de surpresa diante do elemento sobrenatural — fenômeno, aliás, que o existencialista francês Jean-Paul Sartre, na década de 1940, em artigo sobre o romance *Aminadab* de Maurice Blanchot, também já percebera, ao identificar no que chama de *fantástico contemporâneo* (nomeadamente as obras pós-kafkianas) uma narrativa onde, diante do irreal, personagem algum "*jamais se espanta*: [...] como se a sucessão dos acontecimentos aos quais assiste lhe parecesse perfeitamente natural" (SARTRE, 2005, p. 144). E é verdade ainda que, embora priorize a literatura fantástica oitocentista como corpus, no fim de sua obra, precisamente nas páginas finais, Todorov reconheça em Kafka o surgimento de uma *nova* literatura (a qual ele não classifica necessariamente como *novo* fantástico, mesmo admitindo a sua sobrenaturalidade), produto de uma sociedade em que "não se pode mais acreditar numa realidade imutável, externa, nem em uma literatura que não fosse senão a transcrição desta realidade" (TODOROV, 2004, p. 176) — uma realidade, pois, in-crível — de modo que realiza sua leitura de *A metamorfose*, do autor tcheco, apontando que essa narrativa "abandona aquilo que tínhamos designado como a segunda condição do fantástico: a hesitação representada no interior do texto, e que caracteriza especialmente os exemplos do século XIX" (TODOROV, 2004, p. 181), concluindo por fim que, "aqui, é a própria personagem principal que se torna 'fantástica'" (TOROROV, 2004, p. 182).

Assim, a fim de que não se descaracterizassem tais narrativas como fantásticas — conforme poderia se inferir da leitura de Todorov, cuja teoria enfim é confessadamente pertinente a uma forma de narrar da poética do fantástico do século XIX — a pesquisadora argentina, nesse posto de particularidade fulcral do gênero, substitui a hesitação todoroviana por outro conceito, o da *problematização*:

> Asi la literatura fantástica quedaría definida como la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales.Pertenecen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y outro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita (BARRENECHEA, 1972, p. 393).

A partir desseconceito de que o fantástico possuiria a função de *problematizar o real*, a ensaístaacrescenta ainda que, em certas obrasproduzidas no século XX, seria possívelreconhecer a constituição da *realidade daquilo que se crê irreal e a denúncia da irrealidade daquilo que acreditamos real* — evidenciando, portanto, nesse fantástico

dos novecentos, não uma simples ruptura, mas uma contaminação do real pelo irreal, um amálgama (mesmo que a partir de algum nível de *confrontación*, sem o qual, afinal, não se configura o gênero) entre esses mundos, como, ademais, havia já nesse caso reconhecido Todorov: "Eis em resumo a diferença entre o conto fantástico clássico e as narrativas de Kafka: o que era uma exceção no primeiro mundo torna-se aqui uma regra" (TODOROV, 2004, p. 182). Mas nos parece que o mais importante na teoria de Barrenechea, aquilo que se revela essencial aos nossos desígnios no momento, encontra-se nessa aproximação que a autora estabelece entre a esfera social e a literatura fantástica.

Ora, Todorov já observara no fantástico do século XIX alguma *função social* — "uma lista de temas proibidos, estabelecida por alguma censura" (TODOROV, 2004, p. 167) era abordada por essa poética de modo indireto, de forma que "a função do sobrenatural é subtrair o texto à ação da lei e com isto mesmo transgredi-la" (TODOROV, 2004, p. 168), conclui ele — função essa que, todavia, estaria no século XX, ainda de acordo com o autor, superada pelo advento da psicanálise e por sua consolidação no século seguinte. Com isso, porém, não concordamos: ocorre que sempre há questões a serem transgredidas e, ainda que a psicanálise houvesse suplantado algumas (e não o fez de todo, porque sempre sobram grupos mais conservadores que a rechaçam), haverá outros temas, de esferas distintas (como as politicossociais, por exemplo) que careçam desse modo indireto do fantástico para serem abordados e transgredidos, especialmente em um contexto como o do século XX, em que os mais variados governos ditatoriais estabeleceram-se pelo mundo. Daí que nos seduza a percepção de Barrenechea quanto a relação entre a realidade da sociedade (com suas demandas a serem examinadas e debatidas) e a narrativa insólita novecentista, o que vincula sobremaneira o fantástico a um real mimético de que a princípio estaria apartado e o qual, por uma estratégia indubitavelmente distinta do realismo (e quiçá mais eficiente), é representado por essas narrativas que, não obstante sua sobrenaturalidade ou ilogicidade, de modo algum delese afastam, como se poderia pensar acerca do gênero em uma leitura sua mais imediata (e, nesse caso, igualmente mais superficial).

Convidando ao colóquio, uma vez mais, um crítico argentino, encontramo-nos com Jaime Alazraki, que propõe o termo *neofantástico* ao investigar sobretudo as obras de seus compatrícios Julio Cortázar e Jorge Luis Borges (mas também a de outros, como Kafka), desenvolvendo, a partir da década de 1980, conceitos ainda mais similares aos das visões de Sartre e Barrenechea ao cunhar essa nomenclatura para dar conta de manifestações do gêneroem função das características distintivaspertinentes à sua produção no século XX:

> En contraste con la narración fantástica del siglo XIX en que el texto se mueve de lo familiar y natural hacia lo no familiar y sobrenatural, como un viaje a través de un territorio conocido que gradualmente conduce a un territorio desconocido y espantoso, el escritor de lo neofantástico otorga igual validez y verosimilitud a los dos órdenes, y sin ninguna dificultad se mueve con igual libertad y sosiego en ambos (ALAZRAKI, 1994, p. 69).

Para Alazraki, "si lo fantástico asume la solidez del mundo real — aunque para 'poder mejor devastarlo', como decía Callois —, lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración fantástica" (ALAZRAKI, 2000, p. 276).Essa visão, algo platônica algo marxista, de que *o mundo real* seria *como uma máscara que oculta uma segunda*

realidade comporta-se de modo, se não semelhante,nitidamente complementar à ideia de Barrenechea de que, no século XX, o fantástico apresenta a função de *problematizar o real*, para então, como reconhece agora Alazraki, mais bem revelá-lo e, assim, *desmascará-lo.* Pode-se acrescentar que, nessa mesma esteira argumentativa, o escritor italiano Italo Calvino, em 1970, teceu as seguintes considerações ao jornal francês *Le Monde*, em resposta à pesquisa quanto à recepção crítica da teoriade Todorov:

> Le fantastique du XIXe siècle, produit raffiné de l'esprit romantique, est entre tout de suite dans la littérature populaire (Poe écrivait pour les journaux).Au XXe siècle, c'est un emploi intellectual (et non plus émotionnel) du fantastique qui s'impose. Le fantastique y apparaît comme jeu, ironie, clin d'œil, mais aussi comme méditation sur les cauchemars ou les désirs cachés de l'homme contemporain (CALVINO, 1993, p. 56).

Pois Sartre, percebendo na contemporaneidade precisamente a existência de um *fantástico humano*, já afirmara no seu citado artigo: "Para o homem contemporâneo, o fantástico tornou-se apenas uma maneira entre cem de fazer refletir sua própria imagem" (SARTRE, 2005, p. 139). Mais enfaticamente, diríamos que esse fantástico reflete *a respeito da* própria imagem do homem, como, é preciso admitir, fazia desde a sua gênese; questões relativas a aspectos psicanalíticos, todavia, uma vez que, reiteremos, teriam encontrado segundo mesmo Todorov caminhos de resolução em um mundo pós-Freud, abrem lugar para tópicos que configuram uma nova camada de desconhecimento sobre o ser humano, o que levara Sartre a entender que *já não há senão um único objeto fantástico: o homem*: "Não o homem das religiões e do espiritualismo, engajado no mundo apenas pela metade, mas o homem-dado, o homem-natureza, o homem-sociedade" (SARTRE, 2005, p. 138) — ele assevera.

O Fantástico que surge a partir do advento do século XX representa, então, uma larga porta de entrada à discussão da condição de existência do homem moderno, burocratizado e maquinizado em uma realidade filha das revoluções (a Francesa, as Industriais, as econômicas) cujo propagandeado sucesso (ao menos um sucesso absoluto) é uma forjada utopia. A sedução pelo enigma que o texto insólito empreende será, dessa maneira, uma forma de atrair o leitor e fazê-lo voltar o seu olhar para questões que o seu cotidiano absorveu, bloqueando a atenção sobre elas, as quais talvez nem sempre encontrem no texto mais propriamente realístico (chamemo-lo assim por agora, para economia de meios) um instrumento capaz de provocar com intensidade a meditação sobre si mesmo. A literatura fantástica do último século, engajada nessas discussões, será, por conseguinte, um *pré-texto*; e o fundamental a seu respeito estará, via de regra, em sua leitura segunda (como a narrativa oculta a que se referiria Piglia, se nos for permitida uma livre associação das duas ideias). O fantástico genuinamente novecentista é aquele que *problematiza o real*, aquele que *desmascara uma segunda realidade*, em suma, aquela que denuncia *a realidade do que se crê irreal* e *a irrealidade do que acreditamos real* e, ainda, *medita sobre os pesadelos ou os desejos ocultos do homem contemporâneo*, ou seja: discute quetões que concernem às necessidades e aos problemas desse que Sartre chamou de *homem-sociedade*. Mais do que o fato de não necessariamente causar horror ou provocar a hesitação, esse aspecto, por aproximar essas narrativas do século XX de uma estrutura algo alegórica, talvez seja o que mais afasta Todorov de suas leituras e do reconhecimento dos seus estatutos de textos fantásticos, dado que o pesquisador enumera em sua obra uma série de narrativas em que o fantástico "é morto pela alegoria" (TODOROV, 2004, p. 75). Segundo ele, "se o que

lemos descreve um acontecimento sobrenatural, e que exige no entanto que as palavras sejam tomadas não no sentido literal mas em um outro sentido que não remeta a nada de sobrenatural, não há mais lugar para o fantástico" (TODOROV, 2004, p. 71). Ora, não podemos, contudo, com isso concordar. Se, como nos aponta ainda mais um teórico de origem argentina, Alberto Manguel, em assertiva sobre os contos kafkianos que não deixam também de referenciar a literatura em geral, "cada texto pode ser lido como uma alegoria" (MANGUEL, 2004, p. 50), ou, segundo nos lembra por sua vez o professor português Carlos Ceia, "a chamada crítica arquetípica defende, como o faz Northrop Frye em *The anatomy of Cristicism* (1957), que toda a análise literária deve ser alegórica" (CEIA, 1998, p. 24-5), a proposta de Todorov — mesmo baseada no princípio de que "não se pode falar de alegoria a menos que dela se encontrem indicações explícitas no interior do texto" (TODOROV, 2004, p. 81) — quiçá legasse a toda narrativa o potencial para não ser fantástica, dependendo da pré-disposição de atuação por parte do leitor.

"A PONTE" DE MARIA ISABEL BARRENO

Toda essa discussão acerca da relatividade do real não estaria de modo algum distantedas concepções literárias da escritora portuguesa Maria Isabel Barreno, não apenas por ser ela autora de novelas e, especialmente, contos que comumente transitam pelo fantástico, pelo insólito, pelo sobrenatural, pelo ilógico ou pelo absurdo, mas também porque Barreno mesma, em artigo sobre o seu próprio fazer poético, levanta questões semelhantes às aqui discutidas ao tratarda relatividade da realidade, ainda que o faça em debate sobre um assunto que apenas tangenciaria o que desenvolvemos até agora, tratandodo imaginário das narrativas de um modo geral e não necessariamente discursando sobre um gênero literário específico:

> O que vemos e o que vivemos não é o real. É o nosso real, determinado pelo nosso campo subjetivo particular, determinado pelos dados básicos de nossa personalidade e por todo o condicionamento a que nos expôs a educação, a socialização, todas as circunstâncias da vida que vivemos na sociedade em que nos criamos.
>
> Existirá a verdadeira realidade, a objetiva, aquela que se situa para além de qualquer interpretação, de qualquer retoque da subjetividade humana (BARRENO, 2001b, 275)?

É sob essa ótica — de uma realidade que, se é antes subjetiva do que objetiva, é tambémmais relativa do que absoluta — que, com a expectativa de encontrar no fantástico, mais do que uma representação do real (verdadeiro), a representação de um real (possível), voltamos o nosso olhar para a curta narrativa de Barreno intitulada "A ponte" e cuja primeira edição em livro encontra-se na coletânea Os sensos incomuns, volume laureado em 1993 com o Grande Prêmio do Conto Camilo Castelo Branco/APE, em uma das primeiras edições dessa hoje importante distinção, e ainda com o Prêmio P.E.N. Clube no ano seguinte. Ressaltemos que a autora publicou um romance, alguns anos mais tarde, com o mesmo título, primeiramente sob o pessoano pseudônimo de Ricardo Caeiro e posteriormente em nova edição que assinava efetivamente com o seu nome, mas a trama desse seu trabalho, apesar da coincidência batismal, não se relaciona diretamente com o do conto em análise, embora outras pontes possam ser lançadas entre eles, como ainda poderemos aludir.

O enredo do conto gira em torno de uma pequena ponte cuja *irrealista* (para usar as palavras da próprianarrativa) placa que indica a velocidade máxima permitida para sua travessia, jamais trocada em muitas décadas (ali estaria desde 1933, redondos sessenta anos antes da publicação do texto, opção de data que, como veremos, não deve ser aleatória), aponta para uma defasada e infactível velocidade de dez quilômetros por hora — "restos do tempo em que os estralejantes automóveis de manivela assustavam as povoações ao ponto de lhes dar a certeza do fim do mundo" (BARRENO, 2001a, 83).

Não se trata, destaque-se, de uma ponte em lugar ermo, em um espaço mais apartado da lógica das grandes cidades em que a vagarosidade poderia justificar-se; antes, ela é identificadacomo uma via de passagem importante, em local com trânsito mais intenso, como a narrativa não deixa de enfatizar:

> Ali, no início de ambos ossentidos da ponte, que tinha muito trânsito, nada podia passar despercebido. Nem o impraticável limite fixado, que fazia os automobilistas rir, concluir rapidamente pela estupidez das autoridades e determinar a sua própria versão da velocidade possível desejável. Com essas versões eram tão variadas quanto a personalidade dos condutores, indo desde os razoáveis cinquenta quilómetros até aos psicóticos cem quilómetros por hora, passando por muitas outras velocidades e modos de conduzir saudáveis e neuróticos, os desastres ocorriam diariamente. Tão diariamente que a ponte deixou de ser notícia. Os repórteres na televisão limitavam-se a dizer mais um morto na ponte, ou mais dois, ou mais cinco. Sem detalhes, passando adiante, quase encolhendo os ombros (BARRENO, 2001a, 83-4).

O absurdo da lei retira-lhe, portanto, uma concreta autoridade e, na sua ausência prática, gera uma organização social que poderia mesmo estar baseada (ao menos nesse entre-lugar que é a ponte) em um conceito de anarquia que leva cada *automobilista* efetivamente a *automover*-se, ou seja, autogestar-se no que diz respeito às leis de trânsito. As subjetividades humanas, no entanto, têm por consequência a ausência de um senso acerca do tema, levando antes a um conjunto de *sensos incomuns*, como apontava o título do livro que abriga esse conto, ou seja,gerando uma variedade de velocidades que são praticadas tão diversamente quanto existem as individualidades de cada um dos condutores — *razoáveis* ou *psicóticas*, *saudáveis* ou *neuróticas*.

É após um jornalista produzir matéria mais apurada sobre o caso que alguma reação é percebida entre as autoridades públicas, no entanto, sob uma áurea que de modo algum seria avessa ao universo kafkiano que rege o fantástico do século XX, a pseudo-vontade dos governantes para resolver a matéria — "As autoridades abriram então um olho. Só um, não os dois. Uma pálpebra preguiçosamente erguida, um olhar mole." (BARRENO, 2001a, 84), aponta causticamente a narração — esbarra em questiúnculas políticas e na lentidão dos círculos burocráticos do Estado.Nas conjecturas sobre que novo limite impor, os governantes pensam em no máximo dobrar o limite, pois "saltos bruscos de mais de cem por cento não nos parecem aconselháveis" (BARRENO, 2001a, 84), refletem eles, certamente porque o tamanho exagerado da transposição potencializaria proporcionalmente o aspecto ridículo da lei anterior e exporia a própria defasagem, o próprio erro de cálculo de suas presentes administrações.

Mas vinte quilômetros por hora segue sendo uma solução também comicamente infactível e ainda em absoluto descompasso com a realidade, com o progresso e o desenvolvimento tecnológico da sociedade, de modo que, para que seja tomada uma decisão sobre o tema, decide-se por um *estudo a ser feito* por uma *comissão a ser*

nomeada. Trata-sedas típicas satisfações do Estado diante de circunstâncias sobre as quais não se pretende ou não se consegue tomar providências, para que se ganhe tempo esperando-se que o assunto arrefeça ou talvez se solucione por si mesmo, o que a narrativa, aliás, explicita ao expor a leitura acerca do comportamento do governo efetivada pelas chamadas, novamente com certa dose de ironia, *elites informadas* de *iniciados nos circuitos do poder*: "as autoridades nunca tinham feito tenções de mudar o sinal, até ao final dos trabalhos da tal comissão que estava a receber chorudos honorários, e a manobra da medida prévia experimental fora pura demagogia, poeira nos olhos dos crentes" (BARRENO, 2001a, 86), conforme conjecturam esses ditos entendidos de política. A indignação da população, especialmente dos familiares de mortos e de feridos em acidentes na ponte — fomentados pelo discurso da imprensa queentão, já com algum lucro trazido pelos "cabeçalhos muito vendáveis nos jornais" (BARRENO, 2001a, 85), adota com mais veemência o caso — acaba conduzindo o primeiro-ministro a decidir por mudar a placa antes dos resultados da comissão formada, no entanto, promessa vazia, "para evitar que alguém fosse desautorizado, ou que alguém se sentisse desautorizado, ou que alguém pensasse que poderia desautorizar alguém ou, enfim, para que nenhum jornalista atrevido pretendesse encontrar no caso qualquer sintoma de vício ou corrupção" (BARRENO, 2001a, 85), a placa, no fim das contas, não é trocada.

A vagarosidade, portanto, da defasada placa — limitando a velocidade máxima a um nível baixíssimo, impraticável e caricato — configura-se, antes, em uma expressiva metonímia metafórica do próprio Estado, espécie de alegoria de sua lentidão para atender os anseios da sociedade, resolver os seus problemas e gerir o seu funcionamento. Daí o inventário de impedimentos, próprios de uma pouco competente administração pública, que as autoridades usam para justificar a falta de solução e os atrasos da comissão formada: vagas *circunstâncias burocráticas, falhas de comunicação ainda não corrigidas*, excessos de procedimentos necessários para o cumprimento de tão simples empreitada como o levantamento de "orçamento de três empresas do ramo para a execução de novos sinais" (BARRENO, 2001a, 86).

Ora, esse Estado então produz e mantém leis que apenas existem em uma realidade teórica e que lhe é intrínseca, pseudorrealidade essa que é incompatível com a realidade sensível dos cidadãos. Assim é que a impossibilidade de o cidadão desse espaço real transitar no mundo pensado pelos membros daquilo que a própria narrativa chama de *circuitos do poder* — espaço, a propósito, novamente quase tão fechado quanto os apresentados por Kafka em suas narrativas do início do século — acaba tendo por consequência a cena do conto em que se alcança o seu mais manifesto nível de fantasticidade:

> Houve então um homem que resolveu segui-lo, cumpri-lo à risca: a ele, sinal. Abrandou na entrada da ponte para dez quilómetros horários, e arrastou-se como pôde, em primeira, fazendo o possível por não deixar o carro soluçar, num jogo delicado de embraiagem e acelerador, ponte fora.
>
> Juntou-se gente para ver aquele propósito despropositado, como também sempre acontece. Uns aplaudiam, outros vaiavam, outros riam. Vê lá não adormeças ao volante, diziam. Queres que vá telefonar à tua mulher par ela te trazer o jantar?, diziam. Depois cessaram os risos, as vaias, as chalaças. A meio da ponte o homem desapareceu (BARRENO, 2001a, 86-7).

Ou seja, ainda que pudesse parecer paradoxal (conclusão a que a introdução teórica

que aqui desenvolvemos em verdade, ou assim esperamos, não permite que se chegue), reside precisamente nessa cena do conto — em que sobressai o efetivo elemento sobrenatural — o maior potencial mimético da realidade empírica que se encontra no decorrer da narrativa, já que é através dessa passagem que se concretiza a sua denúncia (*problematização do real, desmascaramento de uma segunda realidade*) de uma sociedade cujas regras são pensadas e mantidas em desacerto com as necessidades dos seus cidadãos, os quais não podem haver nesse espaço hipotético que o Estado tenta fazer existir ou crê que exista. A estratégia empreendida é curiosa porque toda a ação descrita até então, ainda que isenta do sobrenatural, descrevia uma situação tão insólita e tão absurda (a manutenção da placa *irrealista*, as formas de ação das autoridades...) que estávamos, de fato, desde o início diante da própria *irrealidade real* a que se referira Barrenechea, enquanto o fantástico em si surge mais explicitamente na narrativa, portanto, pelo contrário, no contexto da *realidade do que se creria irreal*, não sendo pertinente, por isso mesmo, que já não se considerasse que a narrativa transitava pelas vias do fantástico antes do evento decisivo, ainda que fosse um fantástico que nos seja tão cotidiano.

PORTUGAL E A METAMORFOSE DE UMA PONTE

Mas essa é apenas a camada mais universal que o conto acolhe, a sua possibilidade de representar o funcionamento das sociedades modernas em geral, com suas organizações políticas potencialmente falhas. A despeito de a narrativa não precisar o espaço geográfico em que se desenvolve, o seu lugar de produção (a origem de sua autora) inevitavelmente nos deve encaminhar também a uma leitura de "A ponte" que considere que os eventos do conto ocorreriam emum contexto mais especificamente português. Dessa forma, não é um dado que possa de modo algum nos passar despercebido a informação de que a placa havia sido posta naquele lugar em 1933, uma vez que esse é um ano-chave na relativamente recente história do país, por conta da promulgação da Constituição que marca o início da ditadura de Antonio de Oliveira Salazar (que seria então o primeiro-ministro do país pelos próximos 35 anos) e é o marco inaugural do Estado Novo, o qual perduraria até 1974, quando a Revolução dos Cravos estabeleceria o seu término.

Portanto, os exacerbados *limites* à velocidade máxima da placa em questão poderiam facilmente associar-se também, por exemplo, a um período de forte censura que se observou durante o salazarismo, que vigiava e punia os adversários através da sua polícia de repressão política, a PIDE, em um contexto em que apenas o partido da situação era legalizado, consequentemente, restringindo com rigor absoluto (*limitando*, portanto, a níveis mínimos), a partir desse controle social, as atuações de qualquer oposição. Ao mesmo tempo, as mortes na ponte e o desaparecimento final de um condutor seriam episódios que remeteriam às vítimas dessa mesma repressão. E de igual modo, finalmente, as referências ao comportamento dos membros da administração pública no conto (incluindo aí justamente um primeiro-ministro, a função máxima do Poder Executivo português que fora ocupadapor Salazar durante quase todo o período dessa ditadura), tal qual o aparelhamento dos espaços burocráticos que a narrativa denuncia, poderiam relacionar-se com essa organização política distinguida por um Estado excessivamente forte e intervencionista que se opunha ao liberalismo econômico da Velha República a qual viera a substituir, vendendo-se como solução para os fracassos sociais e econômicos desta.

Mas podemos ir além disso, já que, tomando(sob estratégia semelhante à questão espacial) o tempo do conto como contemporâneo à sua publicação — e não há na narrativa algo que deponha contra isso, tampouco que indique o contrário — o que teríamos em "A ponte" seria não uma representação do contexto temporal do Estado Novo, mas antes uma indicação dos resquícios de sua permanência na sociedade portuguesa da contemporaneidade do conto, já que a placa, surgida no ano da ascensão do regime salazarista,persistia em seu lugar mesmo após quase vinte anos do fim do período. Desse modo, pareceríamos estar diante de consequências do salazarismoem Portugal que resistiriam ao fenecimento. Por outro lado, talvez não seja ainda essa a conclusão mais plausível. O desaparecimento do automóvel com seu motorista em seu propósito absurdo de obedecer à placa (ou seja, na tentativa vã de seguir antigos ditamesdo Estado Novo na sociedade portuguesa da atualidade) indica a impossibilidade de retorno das ideologias que sustentaram aquele regime, ao menos nesse princípio dos anos 1990 (os nossos dias atuais, em que se testemunham promoções de ideias fascistas pelo mundo ocidental tanto na Europa quanto na América, cremos, lamentavelmente já não afiançam isso), uma vez que segui-las o faz desaparecer da realidade, talvez para surgir em outra dimensão, como algumas testemunhas supõem, em outro tempo da ponte.

Nesse sentido, aliás, é curioso notar que a ponte do conto deveras se aproximaria de uma referência concreta,uma famosa construção portuguesa que, atravessando sobre o rio Tejo, liga as cidades de Lisboa e Almada. Construída justamente no tempo do Estado Novo e inaugurada em 1966 após quatro anos de trabalhos, a mais emblemática obra edificada no regime e divulgada na época como a maior ponte da Europa recebeu em sua inauguração (transmitida ao vivo pela televisão) o nome de Ponte Salazar, mas meses após a Revolução dos Cravos foi rebatizada de Ponte 25 de Abril, alcunha oficial que ostenta até os dias atuais. Não estamos dizendo, é claro, que o cenário em que se desenvolve o conto seja efetivamente o dessa ponte lisboeta. Esse seria o caso, na verdade, do romance que a autora lança em 1998, que antes citamos, também intitulado *A ponte*, o qual, a partir da morte de um homem por policiais em uma manifestação exatamente na Ponte 25 de Abril, propõem-se a cotejar as gerações portuguesas de 1960 e de 1990, representadas em um pequeno grupo de amigos e familiares. Em relação ao conto, todavia, essa referência será indireta e a ela chegamos por uma leitura mais sutil, como se outra vez mais estivéssemos diante na narrativa de uma transformação fantástica do concreto referente mimético que seria a ponte real.

Mas o fato de o posterior romance ter por mote também fazer essa leitura acerca das relações entre os contextos dos anos finais da ditadura portuguesa e do fim do século XX reforça que já a possamos identificar nesse conto homônimo seu. Desse modo,parece-noscrível concluir que o desaparecimento do automóvel no conto de Barreno, sua entrada "noutro mundo, noutra dimensão, [...] na quinta dimensão" (BARRENO, 2001a, 87), indicação espaço-temporal a propósito dois graus distantes da nossa realidade tridimensional, indicaria que as formas absurdas de funcionamento do Estado Novo no tempo da Ponte Salazar estejam apartadas da sociedade contemporânea o suficiente para que não mais sejam capazes de existir na conjuntura da Ponte 25 de Abril. Assim, jogando ainda com nomenclaturas da esfera da física, observaríamos por fim que, em um conto cuja palavra inaugural é *velocidade* e a terminal é *tempo*, grandezas físicas relacionáveis, o objetivo da narrativa seria justamente calcular e expor a grande *distância* que há entre essas duas pontes.

CONCLUSÃO

Por conseguinte, a própria ponte da narrativa, dizíamos no início,será o entre-lugar que une as duas margens da obra, onde estão os relatos visível e secreto que Piglia identificara como as faces presentes em todo conto. Aqui, através dessa ponte, ligam-se não apenas o fantástico e uma realidade empírica, nem mesmo somente a *realidade do irreal* e a *irrealidade do real* de que nos fala Barrenechea ou a *primeira realidade aparente* e a *segunda realidade oculta* de que trata Alazraki, mas também, em específico, o Portugal do Estado Novo e o Portugal dos anos 1990. Mais do que isso, essa ponte ficcional é instrumento para a constatação de que a absurda realidade do salazarismo — com que Barreno já se debatia desde que, comMaria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, produziu as feministas *Novas cartas portuguesas*, que, publicadas em 1972 por Natália Correia e censuradas pelo regime, levaram-nas a sofrer acusações, perseguições e violências de várias ordens por parte da ditadura patriarcal que as conduziu a julgamento, processo de que somente foram absolvidas após a Revolução dos Cravos — tal realidade absurda, dizíamos, não pode continuar a ter parte numa sociedade que ainda lhe herdava, segundo denuncia o próprio texto, um velho e grande Estado que, ignorando as necessidades das comunidades, governa-as sem assumir efetiva responsabilidade sobre elas. Embora o conto não desenhe um Estado deliberadamente violento como o do tempo salazarista, porque essa sua faceta de fato havia arrefecido com o fim do regime totalitarista, não deixa de constatá-lo como, apesar de custoso (lembremos a comissão e seus *chorudos honorários*), inoperante e omisso. Curiosamente, reside nessa omissão, e não numa redenção, o efeito que o trágico evento fantástico promove nas autoridades, porque apóso desaparecimento inexplicável do automóvel é que a placa será sigilosa e repentinamente trocada, como em um lavar-das-mãos dos governantes, que trata logo de buscar maneira de não tomar parte no acontecimento:

> Os sinais foram então mudados, rapidamente. Para cinquenta à hora, porque era a velocidade mínima praticada pelos desobedientes, segundo se apurou num inquérito de rua. Não houve mais resistências surdas, oposições misteriosas, entraves burocráticos e funcionários de finanças; nem se ouviu falar mais na comissão.Tudo indicava que mais ninguém queria responsabilidades naquilo, as mais elementares e necessárias decisões ficaram trancadamente anónimas. Até a mudança dos sinais foi feita de noite. E os desastres por excesso de velocidade acabaram (BARRENO, 2001a, 88).

Ainda assim, como resultado metalinguístico do que aqui tratamos, o que temos é o evento fantástico influenciando a realidade, denunciando suas deficiências e mesmo corrigindo-as.E a estratégia para que os erros não sejam cometidos novamente reside na manutenção de sua memória. Daí a função do personagem que surge no fim do conto, "um homem que costumava enrolar cigarros, vagarosamente, e fumá-los, junto à entrada da ponte" (BARRENO, 2001a, 88). Apesar do fim dos acidentes a partir do aumento do limite da velocidade, ele "permaneceu junto à ponte e transformou-se num cronista desses desastres idos, um cicerone do tempo" (BARRENO, 2001a, 88) — e novamente o Estado Novo e a ditadura salazarista estão referidos por tais *desastres* felizmente *idos*.

Com esse objetivo é que, também como cronista desses tempos, que não podem mesmo ser esquecidos precisamente para que não retornem, apresenta-se Maria Isabel Barreno na escrita desse fantástico conto fantástico.

REFERÊNCIAS

ALAZRAKI, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Antrophos, 1994.

____. ¿Qué es lo neofantástico? In: ROAS, David. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/ Libros, 2000, p. 265-82.

BARRENECHEA, Ana Maria. Ensayo de una tipologia de la literatura fantástica. In: *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh: University of Pittsburgh, nº 80, julho-setembro, 1972, p. 391-403.

BARRENO, Maria Isabel. *A ponte*. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

____. A ponte. In: ____.*Os sensos incomuns*. Lisboa: APE, 2001a.

____. Os territórios imaginários da escrita. In: *Revista Scripta*. Belo Horizonte, v. 4, n. 8, p. 275-286, 1º sem. 2001b.

CALVINO, Italo. D*éfinitions de territoires*: le fantastique. In: ____. Le machine littérature. Paris: Seuil, 1993, p. 55-6.

CEIA, Carlos. *Sobre o conceito de alegoria*. In: Revista Matraga. Rio de Janeiro, n. 10, p. 19-26, outubro de 1998.

MANGUEL, Alberto. *Umahistória da leitura*. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: ____. *Formas breves*. Tradução: José Marcos Marinani Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 87-94.

RODRIGUES, Luís Ferreira. *A ponte inevitável - A história da Ponte 25 de Abril*. Lisboa: Guerra & Paz, 2016.

SARTRE, Jean-Paul. *Aminadab*, ou o fantástico considerado como uma linguagem. In: ____. *Situações I - críticas literárias*. Tradução: Cristina Prado. São Paulo: Casac Naify, 2005, p. 133-49.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*.Tradução: Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Submetido em 20 de março de 2018

Aceito em 17 de maio de 2018

A VIAGEM COMO BUSCA UTÓPICA EM NÃO VERÁS PAÍS NENHUM, DE IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO

THE JOURNEY AS AN UTOPIAN SEARCH IN NÃO VERÁS PAÍS NENHUM, BY IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO

Carla dos Santos Meneses Campos[1]

Ramiro Giroldo[2]

Resumo: A viagem empreendida pelo protagonista do romance Não verás país nenhum (1981), de Ignácio de Loyola Brandão, mostra o limiar entre a degradação promovida pelos detentores do poder e o desespero daqueles que buscam a sobrevivência. Trata-se de uma viagem que, ela própria, acaba por se revelar uma difusa procura por uma utopia. Este texto discute a viagem e sua relação com a utopia, assinalando possíveis analogias entre os deslocamentos do protagonista e a "viagem imaginária", compreendida como uma predecessora da "literatura informativa" em voga até o século XIX. Para fundamentar o trabalho, recorreu-se a Causo (2003), com ênfase nas questões da "viagem imaginária" em relação com a utopia, bem como a Ginway (2005), para explorar as especificidades da distopia brasileira. O interesse é abordar uma peculiaridade do romance: nele, a viagem prenhe de significado e revelações se dá na mesma cidade.

Palavras–chave: Horror. Utopia. Distopia. Ignácio de Loyola Brandão. Não verás país nenhum.

Abstract: The journey undertaken by the protagonist of the novel Não verás país nenhum (1981) by Ignacio de Loyola Brandão, shows the threshold between the degradation, dominated by those who hold power, and the despair of those who seek survival, thus sustaining the problematic of utopia. In the proposed work, the analysis will take place in the theme of travels and utopia, choosing as a central point the discussion of the similarity between the journey that the protagonist character undertakes and the fantastic travel. For the theoretical basis, the works by Causo (2003) were used, with emphasis on the issues of the fantastic travel in relation to utopia, and by Ginway (2005), about the specificities of the Brazilian dystopian works. Through the readings, it was possible to describe the reason for Souza's trip to occur in the same city.

Keywords: Horror. Utopia. Dystopia. Ignácio de Loyola Brandão. Não verás país nenhum.

1 Licenciada em Letras - Português/Inglês (UFMS), realizou Iniciação Científica por dois anos consecutivos com financiamento do CNPq - no primeiro, conduziu uma pesquisa na área de semiótica discursiva; no segundo, sobre a distopia de Ignácio de Loyola Brandão. E-mail: carlacamposdobrasil@hotmail.com.

2 Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (2012). Atualmente é Professor Adjunto A da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. E-mail: r_giroldo@yahoo.com.br.

A ficção científica se insere em uma tradição que remonta à literatura de viagem. A afirmação pode provocar espanto à primeira vista, mas não deveria: podem fornecer-lhe o aporte necessário diversos estudos de caráter historiográfico que abordam antecessores da ficção científica ou obras primeiras do gênero, como o brasileiro *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil* – 1875 a 1950, de Roberto de Sousa Causo – texto ensaístico de fôlego que será abordado adiante neste texto.

Exemplos de literatura de viagem são bastante conhecidos dos brasileiros: o texto que por vezes é tomado como o marco zero de nossa literatura, a *Carta de Pero Vaz de Caminha a el-rei D. Manuel*, de Pero Vaz de Caminha, cabe na rubrica. Nas palavras de Alfredo Bosi, a carta é "uma autêntica certidão de nascimento (...) [que] insere-se em um gênero copiosamente representado durante o século XV em Portugal e Espanha: a literatura de viagens" (BOSI, 2000, pp. 15-16).

Faceta da "literatura informativa", dado o primeiro plano assumido pelo interesse descritivo, a literatura de viagem frutifica no Brasil colonial. À carta, seguem-se outros exemplos: *História da Província de Santa Cruz,* de Pero de Magalhães Gândavo; *Tratado descritivo do Brasil,* de Gabriel Soares de Sousa; *Diálogos das grandezas do Brasil,* de Ambrósio Fernandes Brandão; e textos esparsos de Frei Vicente do Salvador e João Antônio Andreoni.

Além dos traços comuns a essa produção assinalados por Bosi, como o intuito de atrair novos colonos por meio de uma exagerada valorização da região, é claro que há características mais genéricas compartilhadas pela literatura informativa europeia como um todo, a saber: o teor descritivo, o tom monológico, o didatismo e a figura textualmente construída de um redator cujas palavras se apresentam como confiáveis.

Lendo Thomas D. Clareson, Causo sinaliza que a obra *Utopia*, de Thomas More, transforma a literatura de viagem em "viagem imaginária". O lugar a ser descrito, o destino da viagem, o objeto do texto informativo, passa a ser patentemente imaginário, ficcional e dotado de traços fantásticos. Ora, este é um índice essencial, basilar, do que viria a ser chamado de "ficção científica". A estrutura da viagem fantástica ou imaginária, segundo Causo, é utilizada para traçar um contraste entre o mundo singular do viajante com o mundo em que o autor da obra vive:

> Para que a sátira e a utopia façam sentido, é necessário que o autor pressuponha a existência de falhas no sistema social que ele ataca, e que essas falhas possam ser corrigidas, que o sistema possa ser transformado. Em todo o caso, tais formas antigas de ficção científica - dispostas a fazer o leitor alcançar um mundo alternativo onde os problemas da sua sociedade possam ser vistos por uma lente aumentada - dependem de uma sólida consciência de sociedade, estado, governo, classe nacionalidade e do jogo de opiniões. (CAUSO, 2003, p.59).

Ainda segundo Causo, a "viagem imaginária" é a forma mais antiga ligada à ficção científica:

> As obras mais antigas apontadas como *protoficção científica* são viagens fantásticas descritas em épicos antigos: O épico de *Gilgamesh*, um texto sumério sobrevivente em placas de argila, A *odisséia*, de Homero, e *Argonáutica*, de Apolônio de Rodes. (CAUSO, 2003, p. 64).

Acerca do termo "protoficção científica", cabe um breve comentário, posto que aqui se busca uma articulação entre formas narrativas recuadas (a literatura de viagem, a viagem imaginária e, enfim, a utopia) e um romance contemporâneo. Conforme exposto por Causo, é adequado perceber como protoficção científica a produção que possui marcas comuns à ficção científica em épocas anteriores à criação da expressão. Na literatura utópica, é importante assinalar, são abundantes os exemplos de protoficção científica.

O interesse satírico sinalizado por Causo se mantém no romance aqui em pauta, *Não verás país nenhum*, de Ignácio de Loyola Brandão, ao lado da temática da viagem – bastante transfigurada, é verdade. Este texto investiga a viagem empreendida por Souza, protagonista do romance. Ponto de interesse especular, já que a viagem desvenda tanto o futuro distópico configurado no romance, como também o passado do personagem.

Assinalada a abundância de uma literatura informativa – e de viagem – sobre o Brasil em tempos recuados, cabe estabelecer os rudimentos para uma investigação das relações de afinidade ou de divergência entre tal produção e a viagem narrada no romance de Loyola. Colocamo-nos, dessa forma, à frente de uma pouco comum possibilidade de observar, na produção literária do Brasil, a abordagem de uma temática própria da ficção científica de outrora (a "viagem imaginária") por um romance mais pronta e diretamente vinculado a uma variedade do gênero que floresceu no século XX, a distopia.

Trata-se de uma viagem que, ela própria, acaba por se revelar uma difusa procura pela utopia que serve de contraponto à distopia do entorno. A distopia, variedade negativa da utopia, pode ser dela didaticamente distinguida por meio da formulação de Daniel Derrel Santee:

> uma das principais diferenças entre a literatura utópica e a distópica se encontra na impressão do autor: se ele acredita que está descrevendo uma sociedade melhor, ele está criando utopia. Neste caso, as qualidades distópicas que aparecerem são involuntárias; contudo, se ele acredita que está descrevendo uma sociedade repulsiva, o que ele está criando é uma sociedade distópica. Neste caso, ele força as situações e os aspectos a serem repulsivos, então eles não são de forma alguma acidentais. Em ambos os casos, a crítica da sociedade é um elemento central.[3]

Como já foi anunciado brevemente, o quadro imaginário do romance *Não verás país nenhum* possui afinidades bastante acentuadas com os textos chamados distópicos – gênero literário cujos paradigmas foram instituídos e fixados por três textos basilares, *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley, *1984*, de George Orwell, e *Nós*, de E. Zamiátin. Uma das características da distopia é o controle de uma entidade soberana sobre os sujeitos, cidadãos controlados em todos os aspectos da vida por uma instância

3 Tradução livre de "one of the main differences between utopian and dystopian literature lies in the author's impression: if he himself believes he is describing a better society, he is creating utopia. In this case the dystopian qualities which might appear are involuntary; however, if he believes he is describing a repulsive society, what he is creating is a dystopian society. In this case he forces situations and aspects to be repulsive, so they are by no means accidental. In both cases criticism of society is a central feature" (SANTEE, 1988, acessado em 14/12/2005).

autoritária. A possibilidade de afirmação das vontades individuais é negada, bem como de qualquer singularidade; tudo deve ser uniformizado: a distopia é radical em sua ojeriza à diferença.

Na obra de Brandão, o protagonista Souza sofre com a autoridade desmedida de um governo autoritário, com a má distribuição de renda e com um caos no meio ambiente causado pelas próprias autoridades. A obra coloca em cena o limiar entre a degradação promovida pelos detentores do poder e o desespero daqueles que buscam a sobrevivência.

A cidade em que Souza vai empreender sua viagem fantástica tem uma população que sofre por diversas razões, entre elas o intenso calor, a falta de água, o desmatamento, a disponibilidade de apenas alimentos industrializados com sabores artificiais, denominados *factícios*, além de muitos outros problemas que no decorrer do romance vão sendo revelados. Por onde se anda, vê-se pessoas mortas espalhadas pelas ruas, tornando ainda mais insuportável a vida dos que ali sobrevivem.

A desordem a imperar, assinalemos desde já, não afasta o romance do gênero distópico, este que é caracterizado pela representação de sociedades excessivamente ordenadas. Isso porque as vontades e a liberdade de escolha dos que habitam o Brasil de *Não verás país nenhum* se veem tão ordenados quanto na tríade distópica clássica. Há uma ordem imposta, uma ordem que não tem nenhum interesse de atender às necessidades do cidadão, antes de controlá-lo em suas menores ações.

Ainda que assinalada tal imposição, chama a atenção no quadro imaginário do romance a poluição desmedida que ameaça de maneira catastrófica o meio ambiente – uma representação extrapolada da desordem. É um traço que singulariza o romance em relação às demais distopias, e retornaremos a ele mais adiante.

Souza é um homem de 50 anos, ex-professor de História que trabalhava em uma universidade em São Paulo e mandatoriamente aposentado no início da chamada Grande Locupletação – período em que os ministros foram depostos e um sistema totalitário dominou o País, por meio da propaganda e da violência como veículo de controle das massas. Como ele, muitos outros trabalhadores são removidos do lugar que escolheram, forçados à aposentadoria pelo novo sistema.

Souza passa a trabalhar como funcionário de uma empresa, aprisionado a uma rotina monótona e desprovida de sentido. Todos os dias, a mesma coisa: "O ônibus chegou. (...) Cruzei a borboleta, não havia lugares vagos. Normal a essa hora. Cumprimentei pessoas que vejo aqui todos os dias, à mesma hora. (...) Somos parte do S-7.58" (BRANDÃO, 2007, p. 21). A enumeração metódica das ações, culminando com a identificação com uma massa, parece indicar uma ausência de novidades, uma monótona repetição: amarrado a um percurso definido previamente, Souza se enxerga como parte de um todo indistinto. Diariamente, quando se junta aos trabalhadores que se encaminham ao trabalho no mesmo horário, no mesmo ônibus, ele se integra e se priva de vontades próprias.

Essa rotina se transforma a partir de um misterioso furo que surge espontaneamente em sua mão, elemento insólito que desautomatiza as reações do personagem. Não há justificativas ou explicações para o furo, como não há para a transformação de Gregor Samsa em um monstruoso inseto: o furo é justamente a inexplicável fissura

no tecido do real, a fissura que acaba por colocar abaixo os parâmetros antes tomados como verdadeiros, aceitos sem nenhuma espécie de questionamento. Quando o real apresenta rachaduras, as estruturas que condicionam a forma com que o mundo é percebido são denunciadas.

Contudo, o que se revela a Souza no decorrer do romance é de tão grandes proporções que o caráter insólito do furo se vê obscurecido e perde espaço na narrativa, como se o real a ser desvelado fosse ainda mais insólito, absurdo em sua violência para com o outro. *Não verás país nenhum* parece, nesse ponto, um conto cautelar: seria o caráter fantástico da narrativa corriqueiro se comparado com os nossos próprios arredores, eles sim dotados de contornos autoritários capazes de promover o horror e levar a uma degradação ambiental incontornável?

É a partir do contato com o insólito que o real se desvela. Descoberto o tão estranho furo na mão, muda de rumo a narrativa do romance, e Souza começa a reagir, a questionar, a se deslocar para além dos caminhos pré-definidos; começa, enfim, a empreender suas viagens extraordinárias na caoticamente labiríntica São Paulo do futuro.

Como o trânsito pela cidade não é livre, o deslocamento se faz extremamente dificultoso. A viagem de Souza, já a partir desse ponto, é distinta daquela experimentada na literatura de viagem e, depois, na viagem extraordinária. Se os antigos navegadores tinham diante de si o amplo horizonte marítimo e a liberdade de escolher por onde navegar, Souza circula por uma metrópole claustrofóbica que tem o horizonte tomado por prédios e multidões. Além disso, o Estado autoritário controla seus movimentos, restringe-os. Não há a emoção da aventura, da descoberta e do desbravamento, mas a claustrofobia, a paranoia e, se as forças policiais conseguem a captura, o horror.

A cidade é dividida em zonas de circulação entre os distritos, cujo acesso é feito por meio de fichas; os cidadãos não podem usar mais carros, devido ao caos do trânsito. A maioria das pessoas se desloca de bicicleta, mas Souza faz os seus deslocamentos de ônibus. Ele tem passe para o ônibus S-7.58, conseguido graças à corrupção na burocracia do Esquema e a uma artrose no joelho:

> Quatro para as oito, se não corro, perco o ônibus. Não fosse esta perna, eu teria uma bicicleta, como todo mundo. Uma artrose no joelho me impede de pedalar. Tive de passar por dezenas de exames, centenas de gabinetes, paguei gorjetas, conheci todos os pequenos subornos. Escorreguei fichas de água nas mãos de funcionários. Fichas que fizeram falta. Transferi cotas de alimentos, e esperei até que saísse a praticamente impossível autorização para o ônibus. Ganhei a ficha especial de circulação para o S-7.58. (BRANDÃO, 2007, p. 19).

A ficha indica onde ele pode andar, os caminhos que ele pode percorrer, os bairros em que ele tem permissão para entrar, o lado da calçada onde ele pode seguir. Assim, os seus deslocamentos, como os de todos os cidadãos, são controlados pelo Estado: "somos sempre os mesmos dentro do S-7.58. Nos conhecemos todos, mas não nos falamos, raramente nos cumprimentamos. Viajamos em silêncio. Sou exceção, grito meu bom-dia, os rostos se viram aflitos, perplexos" (BRANDÃO, 2007, p.21). No trecho, chama a atenção o grito de Souza. É um grito que demonstra uma revolta ou um desejo de mudança, deixando transparecer o seu protesto contra a ordenação excessiva dos menores aspectos da vida – ordenação que desemboca na ausência de movimento, de liberdade.

Trata-se de um índice tradicionalmente verificável na distopia. Em *1984*, os personagens têm também seus deslocamentos vigiados constantemente, mas é o desejo de mudança que confere movimento à narrativa e desperta o horror à vigilância. O protagonista Winston Smith, que trabalha no Ministério da Verdade, Miniver na novafala[4], também segue todos os dias a mesma rotina monótona:

> Winston, com seus trinta e nove anos e sua úlcera varicosa acima do tornozelo direito, subiu devagar, parando para descansar várias vezes durante o trajeto [...] O macacão azul usado como uniforme do Partido não fazia mais que enfatizar a magreza de seu corpo frágil, miúdo. (ORWELL, 2009, p. 11-12).

E, avesso à rotina, intromete-se o desejo pela mudança: "Se é que há esperança, escreveu Winston, a esperança está nos *proletas*[5]" (ORWELL, 2009, p.88). Winston acredita e quer que os proletas sejam capazes de algum dia se conscientizar e rebelar contra o poder tirânico. Como no romance de Loyola, a rotina previamente imposta colabora para a despersonalização, ao passo que sua quebra serve para sinalizar que caminhos outros podem se oferecer. Serve para sinalizar, em suma, que pode (ou deveria haver) a possibilidade de escolha.

O movimento da narrativa é motivado pela esperança que só pode se dar por meio de algum entendimento. Souza vai cunhar, gradativamente, um quadro mais amplo do mundo em que vive, na procura desse entendimento. Lacunar, longe de completamente abarcar as estruturas, mas válido como articulação crítica de teor subversivo. Em outras palavras, ainda que as estruturas não sejam compreendidas em sua totalidade, a possibilidade de questioná-las se fez presente.

O deslocamento para além do alcance da vigília do Estado distópico é a forma com que *Não verás país nenhum* recupera um elemento da ficção científica temporalmente recuada – aquela que tem suas origens na viagem imaginária – ao mesmo tempo em que reconfigura a distopia clássica. Dessa forma, em um único movimento veem-se abordadas sob uma nova visada a viagem imaginária e a distopia tal como o século XX a conheceu.

Em dado momento do romance, Souza, em companhia do amigo Tadeu, se desloca até outro bairro, onde moram os desprezados pelo Esquema: "A maior parte veio de Pernambuco, favelados que viviam nos charcos, se alimentavam de caranguejos" (BRANDÃO, 2007, p.123). É como se esse deslocamento permitisse que o personagem Souza também empreendesse uma viagem em busca do seu autoconhecimento – em específico, a investigação do próprio passado. Dessa forma, a viagem ocorre em dois sentidos: uma no plano físico e a outra no plano interior:

> Rastejávamos no meio da estrada, de modo que ninguém nos visse. A free-way projetava-se a quinze metros do solo, dezesseis pistas, larga fita vazia. (...) Bem que o Tadeu recomendou: enfaixa o cotovelo que temos uma longa jornada pela frente, numa posição ingrata. Os primeiros duzentos metros foram difíceis, por causa da artrose, depois entrei no ritmo. (...) Horas e horas sem sair da pista (...) Tento negar, achar desculpas. Sinto falta da Adelaide. Não sei o que fizemos de nossa vida, por que nos deixamos afastar tanto. (BRANDÃO, 2007,p.121 e 125).

4 O uso da palavra "novilíngua" é mais recorrente em outras traduções da obra 1984.

5 "Proletários", na novafala.

Nem todos os deslocamentos de Souza, contudo, são voluntários: por vezes, o personagem é movimentado à própria revelia. Após ser abandonado pelo sobrinho em um lugar distante, Souza conhece uma jovem, Elisa, e os dois são levados para outro lugar pelos civiltares[6]. Essa é uma viagem que Souza é obrigado a fazer, sem ao menos saber o destino. Ao ser levado na viatura com Elisa, Souza começa a delirar. O personagem, nesse ponto, aparentemente perde o contato com os arredores imediatos. Durante o delírio, balbucia desconexo enquanto Elisa tenta trazê-lo à razão. Em seu delírio, menções ao ambiente marítimo onde se deu seu maior trauma recalcado, a morte do filho:

> - Estou vendo as sombras no chão, um mundo de gente sentada. Comem mariscos que as ondas deixam na praia. As ondas não são de água, são de conchas. Escuta o barulho da água. Onde está você? Me dá a mão, senão se perde de mim no meio dessa gente toda! Não te escuto, Elisa. Prenderam minha cabeça, o que vão fazer, me deixem comer mariscos também. (...) Adelaide, olhe as cabeças das criancinhas rolando pela praia, comidas pelos mariscos. Você tinha razão, Adelaide. Sempre neguei, mas você tinha razão, as crianças morreram no mar (BRANDÃO, 2007, p. 302).

É no horror do delírio do agora, um horror desvelado diante de seus olhos e já impossível de ser escamoteado, que Souza enfim se reencontra com o horror de seu passado. Este, simetricamente, também deixa de ser escamoteado e se desvela. No deslocamento, no contato em primeira mão com facetas antes desconhecidas de sua cidade, Souza também se encontra com o que era desconhecido em seu próprio passado.

A viagem de Souza se dá, no ponto, de maneira singularmente especular: as particularidades dos horrores vigentes na configuração urbana propriamente dita se revelam para ele de maneira sincrônica à descoberta do histórico pessoal. Conhecendo melhor o lugar onde vive, bem como outras pessoas que compartilham da mesma metrópole, seus semelhantes, equivale a conhecer melhor a si próprio. A viagem parece revelar tanto a paisagem externa quanto a interna, levando Souza a um duplo entendimento.

A última viagem de Souza se dá quando decidem transferi-lo para outro lugar, a "Grande Marquise", estrutura que fora criada para proteger a população dos efeitos devastadores da seca. Em uma extrapolação ficcional do aparato propagandístico movimentado pelo regime militar, com o intuito de criar uma espécie de realidade paralela de tons agradáveis, a Marquise acaba por se revelar um terrível engodo. Trata-se de um grande suporte construído no cáustico deserto, sob o qual centenas e centenas de pessoas são despejadas e abandonadas para morrer sem a menor assistência, desprovidas de água, alimentos e cuidados médicos. A Grande Marquise, solução milagrosa oferecida pelo governo, tenderia a resolver o problema do superpovoamento por meio do extermínio em massa.

Durante o percurso, Souza relata: "Desta vez não vou no carro de presos (...) um vidro me separa do motorista (...). Não reconheço as ruas, vejo apenas calçadas desertas, batidas de sol." (BRANDÃO, 2007, p. 310). Souza se angustia com aquela situação, não sabe o que fazer, e continua com suas digressões: "A perua gira numa viagem infernal, (...) o movimento do carro fará com que penetre algum ar. Ou querem me matar? Perplexo. Por que esse privilégio, ser preso e solto? Na porta de uma igreja batista, o motorista me larga" (BRANDÃO, 2007, p. 311).

6 A milícia cujo nome põe em cena o imbricamento de práticas autoritárias no tecido social.

Ao ser largado na rua, Souza vagueia por um bairro rico, decide parar em uma parada coletiva de ônibus e percebe que está sendo vigiado por uma câmera: "a câmera de tevê fixada em mim, movo para lá e para cá, ela me segue." (BRANDÃO, 2007, p. 324). Ele escuta uma voz de origem indefinida, que o manda sair daquela parada e continuar o seu caminho: "ANDANDO. CARO CIDADÃO. ANDANDO. ESGOTADO SEU TEMPO. A voz vem de alguma parte neste abrigo, um dos canos deve ser transmissor" (BRANDÃO, 2007, p. 324). Souza não obedece e passa a divagar sobre sua vida: "Percebo que vivo fazendo perguntas. Logo eu que tinha perdido a curiosidade. Vivia naquele escritório aceitando todos os dogmas, sem jamais indagar, duvidar, rejeitar." (BRANDÃO, 2007, p. 326).

A ausência de liberdade de pensamento e a constante vigilância, traços que costumam aparecer em configurações ficcionais de sociedades distópicas, não está presente somente em *Não verás país nenhum*; são recorrentes no gênero. Em *1984*, novamente, a vigilância que tem o interesse de privar os cidadãos da liberdade de pensamento se dá pelas teletelas comandadas pela Polícia das Ideias:

> No interior do apartamento, uma voz agradável lia alto uma relação de cifras que de alguma forma dizia respeito à produção de ferro-gusa. A voz saía de uma placa oblonga de metal semelhante s um espelho fosco, integrada à superfície da parede da direita. Winston girou um interruptor e a voz diminuiu um pouco, embora as palavras continuassem inteligíveis. O volume do instrumento (chama-se teletela) podia ser regulado, mas não havia como desligá-lo completamente. (ORWELL, 1984, 2009, p. 12).

Já em *Admirável mundo novo*, os mecanismos de controle são aplicados geneticamente e reforçados no decorrer da vida dos sujeitos, fazendo com que os princípios sociais, que sustentam a estrutura do Estado, sejam naturalizados nos indivíduos. Essa situação é retratada na explicação do diretor do centro de incubação e condicionamento aos jovens estudantes de Medicina: "Nós também predestinamos e condicionamos. Decantamos nossos bebês sob a forma de seres vivos socializados, sob a forma de Alfas, ou de Ipsilons" (HUXLEY, 1987, p.11).

E àqueles que não se sujeitam a esses princípios, como as personagens Bernard Marx e John, o Selvagem, o exílio ou a morte são os únicos caminhos possíveis. Segundo Ginway, a "tendência distópica de exagerar aspectos assustadores do futuro permite um delineamento claro do conflito complexo na oposição entre forças do bem e do mal" (GINWAY, 2005, p.138). Para a autora, o romance *Não verás país nenhum* protesta contra as políticas militares e seu uso da tecnologia: "O foco distópico do romance se evidencia na indicação da culpa pela devastação ecológica à tecnologia importada pelos militares brasileiros". (GINWAY,2005, p.132). Ou seja, a crítica traçada é direcionada a práticas autoritárias, como é tradicional na distopia.

Lembrando-nos que a distopia é pautada pela ordem em excesso, podemos propor que a desordem está em todos os cantos da metrópole do romance não por haver menos distopia no romance, mas provavelmente pelos descomunais descaso e incompetência do Estado autoritário nele representado. Descaso e incompetência tão grandes que o meio ambiente sucumbe a ponto de quase não mais sustentar a vida – desordem, portanto, que acaba por desembocar em uma ameaça cataclísmica, capaz de exterminar toda a vida no planeta. De acordo com tal lógica interpretativa, autoritários, desinteressados e incompetentes são os militares conforme projetados no futuro de *Não verás país nenhum*.

Embora Souza já experimentasse os efeitos de tal devastação no seu dia a dia, é a partir dos deslocamentos não sancionados pela cidade que a extensão dos danos ao meio ambiente é conhecida pelo personagem, até o ponto culminante sob a Grande Marquise. A viagem parte de uma situação terrivelmente desconfortável, na qual a sobrevivência se faz dificultosa, em direção à revelação de que sobreviver naquele país pode ser impossível ou, se ainda houver uma brecha de esperança, quase impossível.

No romance, portanto, Souza principia apegado a uma rotina limitada e a deslocamentos previamente determinados, capazes de revelar apenas uma pequena faceta do contexto distópico. Por meio da condição marginal demarcada pelo insólito furo na mão, o personagem vaga para além dos caminhos previstos e alcança um olhar outro acerca de seu país e de si próprio. O último deslocamento, a última viagem que o romance nos apresenta, é sintetizada por uma citação que, para Ginway, representa "um pequeno vislumbre de esperança ao final do romance" (GINWAY, 2005, p.134). Refere-se ao astro sobre o qual vagamos, cujo movimento não vai cessar: "E PUR SI MUOVE – Entretanto move-se [a terra]- Galileu".

Os deslocamentos de Souza no decorrer do romance, voluntários ou não, apresentam-se como um desvendamento do passado de seu país e de sua história pessoal – duas instâncias necessariamente complementares. O país que não se deixa ver, ou que o Estado distópico não deixa que vejam por inteiro, equivale a um povo que também não se conhece. Não se conhecendo, é incapaz de articular criticamente a realidade e oferecer a menor resistência.

O deslocamento dá ao viajante a oportunidade de se projetar em uma experiência de descoberta, justamente porque a viagem implica em um distanciamento do próprio contexto e uma espécie de submissão à influência do ambiente desconhecido. É uma jornada que exige sacrifícios, mas que pode ser trazer benefícios à vida pessoal e à coletiva. Trata-se, também, de um movimento interno: percurso de destinos mais complexos que leva o viajante a dois destinos análogos, o interior e o exterior.

A viagem é, por si só, uma ação de rebeldia contra a ordem distópica. Ora, a viagem possibilita um olhar mais abrangente do mundo, olhar que pode enfim alcançar as brechas e as deficiências de uma organização social nociva. Se tal compreensão de mundo se vê acompanhada por uma compreensão da história pessoal do viajante, ainda mais significativa se fará a viagem – e ainda mais ameaçadora, consequentemente, ao Estado distópico. Por esse motivo, o deslocamento do cidadão imerso na distopia precisa ser tão estritamente controlado: a liberdade de movimento, o proverbial "direito de ir-e-vir", é indissociável da liberdade de pensamento. Livre para viajar (ainda que em uma mesma cidade), livre para pensar: essa é a vontade do cidadão distópico, é a abertura para o horizonte utópico que a ele cabe.

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira.* 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2000.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Não verás país nenhum.* São Paulo: Global Editora, 1985.

CAUSO, Roberto de Sousa. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil – 1875 a 1950.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

GINWAY, Mary Elizabeth. *Ficção científica brasileira:* mitos culturais e nacionalidade no país do futuro. Tradução de Roberto de Sousa Causo. São Paulo: Devir, 2005.

HUXLEY, Aldous. *Admirável Mundo Novo*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987.

MORE, Thomas. *Utopia.* Tradução de Jefferson Luiz Camargo e Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

ORWELL, George. *1984*. Tradução de Alexandre Hubner e Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SANTEE, Daniel Derrel. *Modern Utopia*: a reading of Brave New World, Nineteen Eighty-Four, and Woman on the Edge of Time in the light of More's Utopia. Florianópolis, 1988. Dissertação (Mestrado em Letras), UFSC. Disponível em: http://www.ead.ufms.br/letras/daniel/thesis/ Acesso em: 14 dez. 2005.

Submetido em 21 de março de 2018

Aceito em 14 de julho de 2018

CONFIGURAÇÕES DO INSÓLITO: O ESPAÇO LABIRÍNTICO EM "O LARGO DO MESTREVINTE" (1958), DE JOSÉ J. VEIGA

CONFIGURATIONS OF THE UNUSUAL: THE LABIRINTHINE SPACE IN "O LARGO DO MESTREVINTE" (1958), JOSÉ J. VEIGA

Márcia Machado de Lima[1]

Resumo: É relevante o estudo da obra de José J. Veiga (1915-1999) para o campo dos estudos de literatura brasileira, dentre outros motivos, pela provocação que os recursos dedicados ao espaço impõem à leitura de seus contos. Discutiremos o espaço labiríntico em "O Largo do Mestrevinte" desdobrado do conflito adultez racionalizada e o campo de experiência aberto que a criança mobiliza. O espaço cria o movimento necessário ao desenvolvimento do conflito e para que o narrador tenha que fazer as suas escolhas. Do mesmo modo, o espaço funciona para criar as condições para o efeito de transgressão próprio do fantástico no conto analisado. Veiga permitiu aproximarmo-nos da noção de heterotopia, e aparece, ainda, propondo questões provocadoras, para os estudos literários, sobre o insólito.

Palavras–chave: Literatura brasileira. Espaço labiríntico. Fantástico literário. José J. Veiga.

Abstract: It is relevant to study the work of José J. Veiga (1915-1999) for the field of studies of Brazilian literature, among other reasons, for the provocation that the resources dedicated to space impose on the reading of his stories. We will discuss the labyrinthine space in "O Largo do Mestrevinte" deployed from the rationalized adult conflict and the open field of experience that the child mobilizes. Space creates the necessary movement for the development of conflict and for the narrator to make his choices. In the same way, space works to create the conditions for the effect of own transgression of the fantastic in this story. Veiga allowed us to approach the notion of heterotopia, and it also suggests provocative questions for literary studies about the unusual.

KEY WORDS: Brazilian literature. Labirinthine space. Fantastic literary. José J. Veiga.

1 Professora Adjunta da Universidade Federal de Rondônia, Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista-Campus São José do Rio Preto. E-mail: marcia.lima@unir.br

INTRODUÇÃO

Quando abordamos a obra de José J. Veiga, considerando a fortuna crítica e dados historiográficos sobre o conto no Brasil, encontramos um autor cuja presença é apontada no debate sobre as disposições do campo literário brasileiro, especialmente pela preocupação com os recursos dedicados à constituição do relato breve, que valeram as menções feitas por críticos e historiadores. Veiga é um um escritor de personalidade, com presença frequente entre 1960 e 2000 no *Suplemento Literário* do Jornal *O Estado de São Paulo*, dentre outros. A presença de Veiga no sistema literário brasileiro foi reforçada pelas citações na historiografia pós-modernista (décadas de 1950-1960) do erudito historiador da literatura Afrânio Coutinho e co-autores, dentre eles Antonio Candido e Luiz Costa Lima, que também assinam o volume.

Nesta mesma linha, Bella Josef (1986) indicou o refinamento da contribuição de Veiga e de Rubem Fonseca para a renovação do conto no Brasil após a década de 60, no curso ministrado na Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1971. A autora asseverou que o gênero conto atuava como renovador da literatura brasileira, o que imprimiria maior relevo às obras de Veiga e Fonseca. A posição de Josef é acompanhada por Wilson Martins na muito citada coletânea *Ponto de Vista*, publicada na década de 70. Ao lado de Fábio Lucas e Walnice Nogueira Galvão, durante a mesa-redonda sobre o conto, cujo texto foi publicado em *O Livro do Seminário*, em 1982, Luiz Costa Lima reiterou a necessidade de observar melhor o estilo veigueano.

As reflexões apresentadas nesteartigo integram um estudo mais amplo, apenas iniciado, e mantêm-se atentas ao objeto principal, qual seja, a configuração do insólito na obra de José J. Veiga. As escolhas para o *corpus* têm sido guiadas por duas chaves: há largo rol de autores, como mencionados recorrentemente por estudos recentes da série brasileira, como literatura fantástica; e supomos que o espaço possui relevância nas escolhas estéticas dos autores daquele rol.

Do ponto de vista da primeira chave de leitura, a pesquisa desenvolvida pela Profa. Dra. Maria Cristina Batalha, da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, sobre "Os Caminhos do Fantástico: França, Brasil e Portugal" é referência para os estudos das relações que entretecem o fantástico literário na literatura brasileira. A autora discute elementos historiográficos e teóricos que têm orientado a pesquisa que temos empreendido sobre a configuração do fantástico na obra de José J. Veiga. Batalha aponta para certa possibilidade ainda não atendida plenamente: "A literatura fantástica, importante espaço de questionamento de realidades extra ficcionais pelo caminho da incerteza, tem sido pouco trabalhada entre nós [...] apesar de o gênero nunca ter deixado de marcar sua presença na série literária brasileira" (BATALHA, 2011, [s.n]). A abordagem do gênero fantástico, então, na linha que aponta a autora, precisa ganhar maior número de pesquisadores. Seguindo a sua indicação, enveredamos pela seara aberta que potencializa outras discussões.

O estudioso espanhol Davi Roas (2012, p.119) insiste na possibilidade de a literatura fantástica produzir a tensão que teria como efeito turvar o delineamento das realidades do mundo empírico. Roas indica que seria a marca central do fantástico "[...] desestabilizar esses limites que nos dão segurança, problematizar essas convicções coletivas, questionar a validade dos sistemas de percepção da realidade comumente admitidas". Aponta para o efeito de interpelação do real que tende a ser alcançado

pelos recursos utilizados pelo autor se o insólito abarcar o mundo em sua totalidade, ou seja, se os objetos, as cenas, as características dos personagens forem identificáveis àquelas do mundo empírico:

> [...] dessa maneira, o relato fantástico nos situa inicialmente dentro dos limites do mundo que conhecemos, do mundo que (digamos assim) controlamos, para em seguida rompê-lo com um fenômeno que altera a maneira natural e habitual em que ocorrem os fatos neste espaço cotidiano. (ROAS, 2012, p.122).

Para Roas, a desestabilização do mundo familiar, portanto, é o resultado esperado do processo de leitura, cujo desdobramento afetará, consequentemente, a percepção que o leitor faz dele. Roas indica, assim, a necessidade de instalação da suspeita sobre a natureza dos pressupostos de explicação do real, dos esquemas de percepção naturalizados; a suspeita sobre as explicações do mundo, sejam elas quais forem. A suspeita não se instala pela via realista, o que equivale a dizer, como Roas indica claramente, que o leitor não acreditará pertencer à realidade empírica homens irmãos de sangue de dromedários (como acontece no conto "Alfredo", de Murilo Rubião) ou passem voando pelo céu em bolhas de sabão imensas e etéreas (como no desfecho de "Os do Outro Lado", de José J. Veiga), mas que questionar a realidade representada possa servir para romper a naturalização das explicações para os acontecimentos do mundo. Portanto, fantástico é o mundo, aquele no qual o leitor vive.

A discussão de Roas oferece indicadores para a segunda chave de leitura que tem guiado a incursão sobre a configuração do insólito na obra de José J. Veiga. Temos que nos romances, novelas e contos, a centralidade do espaço apresentou-se notável. No premiado *De Jogos e de Festas* (1980), as duas novelas e o ensaio enfeixados no livro tratam das contradições nas relações sociais integradoras e muito fixadas, sempre permitindo que espaços pouco valorizados culturalmente funcionem lado a lado e, muitas vezes, entremeados. Como habitamos esse mundo, ou como, às vezes, rompemos, ou ainda ao contrário, como nossos corpos sucumbem a ele, parece ser o mote dos três textos.

Em outra obra, o romance *Aquele Mundo de Vasabarros* (1982), o título indica que haverá um lugar como centro da história. O reino inventado funciona para colocar em questão as relações políticas travadas entre os estamentos representados em Vasabarros – o mundo contido em uma única habitação.Em *Sombra* ... temos o narrador de *Sombra de Reis Barbudos* (1973) a observar as interferências dos labirintos instalados em Taitara. Em *A Hora dos Ruminantes* (1966), crianças aparecem surfando sobre o mar de costas de touros que entupiam as ruas depois de outras invasões, mantendo os correios e o pequeno comércio, enfim, permitindo a continuidade da vida em Mainairema. Na obra de estreia, vinte anos antes, a coletânea de contos Os *Cavalinhos de Platiplanto* (1959), ganhadora do Prêmio Fábio Prado, considerando-se seus títulos e sua localização no sumário, temos nova pista da inclinação de Veiga à espacialidade.[2]

Há recorrência do espaço físico como objeto da crítica acadêmica sobre a obra de Veiga. A palavra "espaço" e outras que remetem a seu campo como "fronteira",

2 Celso Sisto, em seu artigo "Um Outro Lugar para Estar: O espaço mágico dos Meninos de J.J.Veiga", publicado na Revista Travessias, em 2009, indicava claramente a marca da espacialidade também na organização do livro Os Cavalinhos de Platiplanto. Observa que o conto "Fronteira" está localizado no meio do livro, sendo que até então os meninos implementam práticas de resistência, mas após, sucumbem à imposição do mundo adulto e reificado.

"ambientação", "atmosfera", "arquitetura", são recorrentes nos estudos da obra. Os pesquisadores, embora não indiquem acordos em bases teóricas sólidas – e não julgamos que precisaria haver apenas uma única posição fechada ou acordos consensuais –, parecem convergir para a indicação do espaço como um elemento marcante na poética veigueana. Nos textos de criação de José J. Veiga, palavras que remetem a "espaço" como "chão", "buraco", "cerca", "morro", "casa", "vale", "ponte", "muro", do mesmo modo referências topológicas como "em cima de uma canastra", "em cima da árvore", "por baixo", "do outro lado" apareceriam associadas à necessidade do espaço compor as bases do conflito e fatos relevantes para o seu desenrolar. No que concerne aos títulos, "Platiplanto" é uma fazenda; "Sombra" é um fenômeno da óptica, um espaço físico no qual a luz não penetra; "Torvelinho" é o nome de uma cidade inventada do interior de Minas Gerais; "Fronteira", "A Ilha dos Gatos Pingados", "Usina atrás do Morro", contos publicados em 1959, são também amostras de como o espaço é aspecto relevante e mobilizador da realização estética no universo veigueano. Assim, há referências em todas as etapas de sua obra, incluindo-se o último livro de contos, *Objetos Turbulentos*.[3]

Os recursos dedicados ao espaço resolvem-se em escolhas de Veiga, que os colocam na base dos conflitos, no mesmo movimento em que também ratificam o trânsito pelo insólito. Lima (2016) propõe que a inscrição de Veiga no rol de autores do fantástico literário seja definida não pela mera intercorrência de cenas que não se repetem no mundo empírico, mas pelas condições as quais o autor faz valer, de transgressão do real ou de provocador do estranhamento até níveis nos quais o real não suporta.

Veiga cria lapsos, vazios e limiares, em última instância, porque o real tão racionalizado e representacional começa a não fornecer todas as explicações. Neste trabalho, propomos que a configuração do fantástico em Veiga atua para colocar em xeque as percepções sobre o real e gera o efeito fantástico como estranhamento, o que implica a subjetividade. Demonstrando suas referências foucaultianas, Fernandes discute que a

> [...] construção da subjetividade, ou melhor, a noção de práticas de subjetivação, sobre a memória e a história [...] afirmando que didatizados estilos de época, bem como a canonização de certos autores e obras, resultam de práticas de subjetivação, refletem construções identitárias e são constituídos por uma heterogeneidade discursiva na relação com a história, atravessados pela memória. (FERNANDES, 2005, p.1-2).[4]

O contrário, então, questionar os processos identitários e colocar em xeque a subjetividade também fortalece a posição de Fernandes, mas, principalmente, oferece a nossa leitura um terreno profícuo para justificar a relevância da pesquisa sobre as configurações do fantástico em Veiga. Tornamos premissa, então, a condição de interpelar o real como própria do fantástico literário e consideramos que é nessa seara que Veiga desdobra elementos problemáticos da condição humana, fazendo-os irromper e frequentar o universo ficcional.

Estudaremos um dos traços do espaço veigueano, o labirinto, o qual se insinua no

3 Obras de José J. VEIGA citadas: Os Cavalinhos de Platiplanto (contos), 1958; A Hora dos Ruminantes (romance), 1966; A Estranha Máquina Extraviada (contos), 1968; Sombra de Reis Barbudos (romance), 1971; Os Pecados da Tribo (romance), 1976; De Jogos e de Festas (novelas), 1981; Aquele Mundo de Vasabarros (romance), 1982; Torvelinho Dia e Noite (romance), 1985; Objetos Turbulentos (contos), 1997.

4 Fernandes (2005) oferece ao seu argumento o exemplo da constituição de obras como literatura marginal, como resultado das práticas de subjetivação e processos identitários.

deslocamento do narrador e, paralelamente, verificaremos como o efeito de transgressão do fantástico veigueano aproxima-se da noção de heterotopia.

UM LARGO: O ESPAÇO LABIRÍNTICO

O conflito entre a racionalidade da adultez e a experiência de perder-se dela trazida pela criança move o conto "O Largo do Mestrevinte". Como discute Lima, as obras, além de alimentarem perguntas sobre a relação da literatura com a identidade, expõem esteticamente as marcas do humano. Assevera a autora que "como consequência, a literatura propõe e mantém tensão viva: as preocupações com a existência, com aquilo que compõe as representações sobre si e sobre o mundo. Enfim, a literatura tem a potência de atualizá-la" (LIMA, 2017, p. 208), como a arte em outras manifestações. Segundo o escritor Ricardo Azevedo, na abertura do 15º Congresso de Leitura do Brasil: "É pela e na literatura que escritor e leitor realizam sonhos, alimentam fantasias, desejos e utopias, prefigurados em seus enredos, personagens e cenários, catalisadores das polaridades e ambigüidades humanas. (AZEVEDO, 2005 apud CORDEIRO, 2006, p.92)[5]. *Mutatis mutandis*, é relevante o estudo da obra de José J. Veiga para o campo dos estudos de literatura brasileira, por tudo o que expusemos, sobretudo, pela provocação que os recursos dedicados ao espaço impõem à leitura de seus contos.

O espaço labiríntico participa da história de "O Largo do Mestrevinte" desdobrado no conflito adultez racionalizada e campo de experiência aberto que a criança mobiliza. O espaço cria o movimento necessário ao desenvolvimento do conflito e para que as escolhas sejam impostas ao narrador-protagonista como condição *sine qua non*. São as idas e vindas do homem, por horas, em ruas que levam a becos, a quintais e a novos corredores antes não percebidos, que expõem a arquitetura do labirinto, no conto, e o insólito das convenções que alinhavam certo sentido de realidade.

O narrador não está em delírio ou em transe, muito menos perde a consciência sobre o que lhe acomete, ou mesmo, adentra o mundo onírico. Avança e retorna por caminhos que cumprem a função labiríntica de mantê-lo em espaço arquitetado para que se perdesse ou, dito de outro modo, tivesse chances de deixar-se arrastar. Contudo, à força dos processos identitários e das práticas de subjetivação do mundo adulto, o narrador não se perde. A sua opção não o salva do horror que se seguirá.

O narrador protagonista vive o espanto do momento exato em que procura por um lugar: o Largo do Mestrevinte. Todos o conhecem, está próximo, mas o homem não o encontra. Enquanto narra uma coisa, revela outra. Vejamos: não há distanciamento que poderia dar-lhe uma possível onisciência e condições de avaliar os fatos que o acometem. Apresentar-se ponderado, então, para o narrador, torna-se uma atitude cada vez mais impensável, comprometida pelo seu envolvimento com a sua busca e com os fatos que se desdobrarão do encontro com um menino. Outro ponto é exatamente este: não se trata de um menino qualquer.

5 Mantida a grafia segundo o original.

Ao final do primeiro parágrafo, temos um instigante artigo definido participando da ligação realizada pela preposição: "[...] Cheguei a pensar que o largo não existisse, mas antes de desistir resolvi perguntar **ao** menino" [grifo nosso]. No desenrolar da cena, a descrição do quarto onde o menino está sendo chamado da janela é sugestiva: "[...] mapas e gravuras nas paredes, livros em cima da mesa e uma prateleirinha de caixote com a tinta ainda cheirando fresca, e no centro do quarto uma bancadazinha de carpinteiro com serra, torno, furadeira, cepilhos, tudo arrumadinho certo" (VEIGA, 1996, p. 60). Não era qualquer menino. O conto assume um caminho duvidoso, de progressão improvável, que se instala sinuoso: o leitor descobre que o enredo de "Largo do Mestrevinte" não é outra senão a história do encontro do homem com o menino.

O encontro se dá em uma das idas e vindas do narrador: "Já fazia bem umas duas horas que eu andava no sol quente da tarde, subindo e descendo, indo e voltando, sem nunca chegar. (VEIGA, 1996, p.57). O espaço ficcional é elemento central na narrativa. Em primeira visada, aparecem as ruas percorridas entre as idas e vindas do narrador, que resolve obter informações mais uma vez:

> - Desculpe interromper, nêgo. Você sabe onde fica o Largo do Mestrevinte? Ele levantou os olhos tranquilamente, como se já estivesse esperando que eu falasse, e ficou me olhando distraído [...]. Repeti a pergunta, ele piscou como acordando, fixou os olhos em minhas mãos no peitoral da janela. – Deixe eu ver suas unhas. (VEIGA, 1996, p. 58).

Depois, ampliado, o espaço revela-se organizado em becos e subidas de casas que se infestam com a turba comandada pelo menino, que passa a perseguir o narrador.

> Depressa escondi as mãos nos bolsos, e compreendendo que estava perdendo tempo ali virei-me para sair. [...] quando virei a esquina percebi que ele já se comunicava com outros por meio de assovios. Entrei numa rua comprida, de casinhas recuadas entre árvores, eu só via muros e cercas e partes de telhados nos vãos da folhagem. Nem que eu tivesse asas não poderia alcançar o fim da rua [...]. (VEIGA, 1996, p. 59).

Na fuga, o narrador deixa seu espanto tornar-se horror. No início do conto, entretanto, tentava animar-se: "Se as indicações eram certas, o largo que eu procurava devia estar naquelas imediações, no fim de uma daquelas ruazinhas de casas novas" (VEIGA, 1996, p.57). Mas precisava abrir-se, mostrar-se, mostrar as unhas: "Depressa escondi as mãos nos bolsos, e compreendendo que estava perdendo tempo ali virei-me para sair. (VEIGA, 1996, p.58). O narrador, vendo-se perder tempo, não se submeteu aos gestos, ao rito tornado necessário pelo menino. Aos olhos do homem, rito duplamente estranho.

Do ponto de vista do espaço, "Largo" é uma escolha interessante, bastante específica, para o título do conto e para demarcar o cenário. Contudo, podemos perguntar qual a funcionalidade de um espaço que não se deixa acessar? No mundo empírico, "largo" é uma forma existente na cidade, interna a ela, participante dela como uma de suas peças micro a estruturá-la. Dito de outro modo, uma singularidade. Trata-se de um espaço onde desembocam várias ruas, o que o faz funcionar como centro. Inter-relacionada a outras, é uma peça que interfere e gera diferença na cidade.

Entretanto, no conto veigueano é a sua condição de lapso o que faz funcionar como centro. A menção reiterada ao "largo" cumpre sua funcionalidade, por mobilizar a

definição vinda do mundo empírico, mas no conto é como uma ausência que cumpre seu papel na constituição do relato do narrador-protagonista.

Ainda, segundo o sentido vernáculo, "largo" é uma zona de circulação e não se presta a fomentar relações. Mobiliza também o sentido de "passar ao largo", a certa distância de um ponto específico. No conto, assume sua feição urbana onde há casas e moram pessoas, como informa o narrador, contudo, permanece dentro da trama da cidade da qual não teremos quaisquer informações, vista aqui como uma entidade inalcançável pelo narrador, mas que está ali. Não sabemos se o Largo do Mestrevinte procurado faz parte da trama inicial da cidade ou se foi constituído como fruto da urbanização. Entretanto, há a certeza de que participa dessa trama e marca sua existência.

O contexto socio-cultural aparece, novamente, com a palavra "mestrevinte". A descrição do quarto do menino, citada anteriormente, é exemplar. O termo sugere a noção de Corporações de Ofício, grupos profissionais que na Idade Média começaram a se especializar, como os carpinteiros, os alfaiates, os sapateiros, morando em agrupamentos próximos às fortalezas, mas donos da matéria-prima e das ferramentas de seu ofício. Elucidativa e provocadora da nossa leitura é a discussão do historiador Leo Huberman sobre os mestres de ofício: "A associação de mercadores mantinha seus membros numa linha de conduta determinada por uma série de regulamentos [...].

Seguir à risca as regras era a condição [...]; rompê-las poderia significar punições de várias formas." (HUBERMAN, 1986, p.34).

Segundo o historiador, mesmo depois de passar a conviver nas oficinas, era necessário passar por provas impostas pelos donos dos instrumentos e do conhecimento. Contudo, os mestres de ofício tinham altíssima posição social e autoridade. Podemos supor que as marcas no corpo – *como nas unhas*, por exemplo – poderiam atestar o percurso daqueles que almejassem se aproximar do mestre de ofício e, talvez, ser um deles.

"O Largo do Mestrevinte" desde o título mobiliza a consideração do espaço cujo formato é definível e comandado pelos entes das cidades que avançam e se organizam, mas mostra-o como um espaço inalcançável, pois apenas cumprindo à risca as provas exigidas pelo mestre, o narrador poderia adentrá-lo. Quando o narrador escolhe esconder as unhas e não se submeter ao menino, talvez porque sua condição flagrante de adulto, por si só, deveria atestar as condições de avançar, torna-se alvo da punição e do horror.

HETEROTOPIAS

Na fuga e perseguição, o narrador indica os sons ao redor, reveladores das pessoas. O barulho da cozinha e a roupa no varal indicadores de seu trabalho. Não há contato, muito menos se pode vê-las. Principalmente, o Largo do Mestrevinte mantém-se para ele como o vazio, um oco que cada vez mais toma conta da narrativa. O narrador é acometido por uma experimentação: viver o confronto de sensações, do terror ao espanto e à indignação, sensações vindas da necessidade de um homem feito esconder-se da ameaçadora turba comandada pelo menino:

> Lembrei-me que os meninos daquela zona eram conhecidos pela ferocidade, não fazia muito tempo eles tinham enforcado um afiador de facas só porque ele não quis

> tocar Escravos de Jó com uma lâmina no esmeril. [...] Encontrei um portão aberto e entrei. Felizmente o jardinzinho era muito maltratado, cheio de capim alto dentro e envolta dos canteiros. Agachei-me numa moita e fiquei esperando [...] eles já vinham subindo a rua montados em bicicletas, os pneus mordendo o chão [...] Um boleava um laço, que zunia no ar por cima do muro. (VEIGA, 1996, p.59).

O narrador confronta seu estatuto de adulto - forte e sujeito de suas ações, formado moralmente e dotado de princípios verdadeiros e universais - com a necessidade de esconder-se e com o fato de estar perdido. É exatamente nessa instabilidade que o espaço se torna desconfortável, sem referências e cheio de imagens deformadas: na visão do narrador, o vazio.

O espaço é fantástico, é um limiar onde vive agora o narrador, do qual relata, no qual as semelhanças com aquilo que conhece são perceptíveis, mas há forças devastadoras. Para o narrador, o vazio; entretanto nós reconhecemos a transgressão:

> O espaço no qual vivemos, pelo qual somos atraídos para fora de nós mesmos, no qual decorre precisamente a erosão de nossa vida, de nosso tempo, de nossa história, esse espaço que nos corrói e nos sulca é também em si mesmo um espaço heterogêneo [...] Não vivemos no vazio [...] vivemos no interior de um conjunto de relações que definem posicionamentos irredutíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de ser sobrepostos. (FOUCAULT, 1967/1987, p.414).

No jardim, o inusitado, o questionamento terrível autoimputado pelo narrador e sua incômoda percepção de que as demais figuras estão plenamente à vontade: o capim, o canteiro, as galinhas, a roupa no varal, a panela chiando no fogão tudo seguindo seu funcionamento regular denunciam moradores comuns, mas ele está em sua incômoda posição. Segundo Foucault, a "heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis (...), posicionamentos contraditórios" (1987, p. 418), o que ajuda a entender porque para o narrador no jardim nada faz sentido, a não ser pensar, do alto de sua adultez, que o menino é violento e encaixá-lo nos esquemas de percepção racionalizados. Ele não concebe a possibilidade de o menino ser o mestre. Os posicionamentos que o narrador identifica, mas não articula, estão todos representados: o mundo do trabalho, o cotidiano, a família, o lugar da infância. O efeito transgressor próprio do fantástico literário se coloca.

Quando o narrador aplica os mesmos referenciais do mundo racionalizado para entender o que está acontecendo com ele, o espaço o coloca em xeque. Precisa fazer suas escolhas: enveredar-se pelo labirinto, atender ao solicitado pelo menino e, enfim, encontrar o Largo tão procurado? No desconforto sem referências, a estrutura labiríntica do espaço provoca no narrador o vazio como centro.

Dito de outro modo, o vazio se instala no processamento de sentidos feito pelo narrador, no limiar em se encontra no jardim e, no mesmo movimento, se torna vetor transgressor do real. Nada faz sentido para o narrador quando aplica os mesmos referenciais do mundo racionalizado para entender o que está acontecendo com ele. Então, o mundo do trabalho, o cotidiano, a família, o lugar da infância são plenamente identificados e reconhecidos como categorias de entendimento, mas não parecem funcionar muito bem. Longe da descrição, a tensão que ganha a cena passa a colocar dúvidas sobre o real porque, apesar da similitude flagrante com o mundo empírico, os elementos presentes no espaço ficcional não oferecem as explicações para os eventos.

Transgredir o real, para a literatura fantástica, é lograr colocar em suspeita o mundo familiar do leitor e os esquemas convencionais de percepção do real. Aquilo que o mundo empírico é capaz de aceitar tacitamente, que se coaduna com esquemas de percepção do sentido prático, através dos recursos do fantástico, é colocado em questão. Se a cada regularidade constatada o leitor consolida as suas representações acerca dos objetos do mundo, sob o efeito do fantástico, segue-se a isso, a colisão do sentido representacional com aquilo que irrompe no texto.

Ruir a linha limítrofe que oferece o lugar de segurança para continuar e compreender, mas, no mesmo movimento, problematizar os esquemas de percepção racionais tanto quanto os consensos sociais e culturais, este é o objetivo do fantástico, na perspectiva em que discute Roas (2014, p.97). Se compreendemos, a ideia é permitir que a realidade se mostre em toda a sua incerteza e enigmas. Deste modo, no universo da literatura fantástica, os fenômenos e situações narrados tendem a escapar de qualquer explicação e colocar o real sob suspeita. Consideramos que é exatamente no desfecho que o efeito transgressor logra atacar, sem defesa, o leitor.

Em "O Largo do Mestrevinte", o adulto narrador-protagonista escolhe sair do labirinto. Tudo se torna malgrado ao final porque existia uma condição para que a tensão se mantivesse. Em outras palavras, o homem não enfrenta o labirinto, sai e retorna ao que denomina conhecimento. Permanece em um não saber sobre o lugar que procurava, mas completo, seguro e íntegro. Definiu-se, alijado da condição de encontrar o que há no centro do labirinto. O narrador permanece com a percepção de um vazio que explica racionalmente, ao final. Tratava-se, porém, do Largo do Mestrevinte. No desfecho, reencontrando-se, o adulto julga fechar-se para o labirinto, volta para o ordenamento – que, constata, não foi alterado pelo tempo que passou em sua busca[6] - porque para achar o Largo do Mestrevinte é necessário perder-se – perder-se das máscaras sociais. Ao narrador restou o profundo desconforto presente na ambientação ao final do conto. O real representado pelas convicções da adultez e da racionalidade impregnadas nas escolhas do narrador foram colocadas em xeque. Para Foucault,

> [...] o último traço das heterotopias é que elas têm, em relação ao espaço restante, uma função. Esta se desenvolve entre dois pólos extremos. Ou elas têm o papel de criar um espaço de ilusão que denuncia como mais ilusório ainda qualquer espaço real, todos os posicionamentos no interior dos quais a vida humana é compartimentalizada. (FOUCAULT, 1967/1984, p. 420).[7]

"O Largo do Mestrevinte", publicado em 1958, no *Suplemento Literário* do *Jornal do Brasil*, no Rio de Janeiro, mobiliza o espaço heterotópico (o jardim, o largo, o labirinto de justaposições), de denúncia daquilo que é a racionalidade humana e das verdades que nos habitam internamente, às quais se refere Foucault.

Ressaltamos, ao final, que José J. Veiga, em bases distintas das comparações com a produção europeia e nos distanciando da crítica que o inscreve no

6 "As heterotopias estão ligadas, mais frequentemente, a recortes do tempo, ou seja, elas dão para o que se poderia chamar, por pura simetria, de heterocronias; a heterotopia se põe a funcionar plenamente quando os homens se encontram em uma espécie de ruptura absoluta com seu tempo tradicional." (FOUCAULT, 1967/1984, p.418).

7 mantida grafia como no original

maravilhoso latino americano, mobilizou os recursos dedicados ao espaço ficcional no registro do fantástico. Principalmente, ao lado da grande presença do fantástico na série brasileira, distingue-se, tanto pelo estilo refinado como pelo efeito de transgressão que alcança, permitindo a apropriação crítica através de referências teóricas contemporâneas. Nesse sentido, corroboramos a posição de Roas de que o fantástico se atualiza.

O presente artigo pretendeu trazer algumas das questões que nos tem feito pensar, ao menos fragmentariamente, sobre a presença do fantástico literário na literatura brasileira.

REFERÊNCIAS

BATALHA, M.C. Prefácio. In: ____. *O Fantástico Brasileiro: contos esquecidos*. Rio de Janeiro: Caetés, 2011a

BATALHA, M. C. Vertentes do Insólito na Ficção Brasileira: de Álvares de Azevedo a Retomada do Gótico com Flávio Carneiro. *XII Congresso Internacional da ABRALIC "Centro, Centros - Ética, Estética"*. Universidade Federal do Paraná,[s.n.] 2011b. Disponível em<https://sobreomedo.files.wordpress.com/2016/10/31102016.pdf> Acessado em 02 de fevereiro de 2016

COUTINHO, A. *A Literatura no Brasil.* 7.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979

FERNANDES, C.A. Forma e Efeitos de Sentido. Seminário de Estudos em Análise do Discurso (2. : 2005 : Porto Alegre, RS) Anais do II SEAD - Seminário de Estudos em Análise do Discurso [recurso eletrônico] – Porto Alegre : UFRGS , 2005. Disponível em:<http://www.analisedodiscurso.ufrgs.br/anaisdosead/sead2.html>acessado em dezembro de 2016

FOUCAULT,M. Outros Espaços. In. ____. *Ditos e Escritos.*Rio de Janeiro:Jorge Zahar. 1987. v.3

HERRERA ALVAREZ; VOLOBUEF, K; WIMMER, N. *Vertentes do Fantástico na Literatura.* São Paulo:Annablume/FAPESP/UNESP-Pró-Reitoria de Pós-Graduação, 2012

HUBERMAN,L. *A História da Riqueza do Homem*. Rio de Janeiro: Guanabara,1986

JOSEF, Bella. A Essencialidade do Homem em José J. Veiga e Rubem Fonseca. In: ____. *A Máscara e o Enigma; a modernidade da representação à transgressão.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986, p 215-227.

LIMA, L.C. O Conto na Modernidade Brasileira. In: PROENÇA JR, Domício. *O Livro do Seminário.* Rio de Janeiro:LR Editores, 1983, p. 174-214.

LIMA, M.M. *Narradores e Clandestinidade em Contos de José J. Veiga*. (Tese de Doutoramento em Letras).2016.187 p. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (UNESP): São José do Rio Preto. 2016.

LIMA, M.M. Literatura e Identidade;considerações acerca do regional. *Revista de Estudos de Cultura, Literatura e Alteridade Igarapé*. Universidade Federal de Rondônia. v. 5, n. 02, 2017, disponível em http://www.periodicos.unir.br/index.php/igarape/index. Acessado em 01 de agosto de 2017.

MARTINS, Wilson. Romances e contos (1960). In: ____. *Pontos de Vista.* São Paulo: T. A. Queiróz, 1992, p 8-19.

MARTINS, Wilson. Um Realista Mágico (1968). In: ____. *Pontos de Vista.* São Paulo: T. A. Queiróz, 1994, p 96-103.

MARTINS, Wilson. Encontros e Desencontros (1970). In: ____. *Pontos de Vista.*. São Paulo: T. A. Queiróz, 1994, p 377-381.

ROAS, D. Em Torno de uma Teoria sobre o Medo e o Fantástico. Tradução Lara D Onofrio Longo. In: HERRERA ALVAREZ; VOLOBUEF, K; WIMMER, N. *Vertentes do Fantástico na Literatura*. São Paulo:Annablume/FAPESP/UNESP-Pró-Reitoria de Pós-Graduação, 2012, p.117-142

ROAS, D. *Tras los límites de lo real; una definición de lo fantástico.* Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

ROAS, D. *A Ameaça do Fantástico; aproximações teóricas*. Tradução Julián Fuks. São Paulo: UNESP, 2014.

SISTO, C. Um Outro Lugar para Estar; o espaço mágico dos meninos de J.J.Veiga. *Revista Travessias*. Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná. v. 03, n. 03, 2009. Disponível http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/ed_007 Acessado em 12/01/2012.

VEIGA, J.J. O Largo do Mestrevinte. In: ____. *A Estranha Máquina Extraviada.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996, p.57-60.

Submetido em 18 de março de 2018

Aceito em 17 de maio de 2018



A ESTÉTICA NEOFANTÁSTICA NO ROMANCE AS HORAS NUAS, DE LYGIA FAGUNDES TELLES

THE NEOFANTASTIC AESTHETIC IN THE NOVEL AS HORAS NUAS BY LYGIA FAGUNDES TELLES

Kelio Junior Santana Borges[1]

Resumo: Este trabalho tem o propósito de promover uma análise estrutural e semântica do universo sobrenatural presente no romance *As horas nuas*, de Lygia Fagundes Telles. Nosso estudo almeja estudar o livro à luz de teorias outras que distanciam sobrenatural contemporâneo daquele tradicional pertencente aos séculos XVIII e XIX. Para isso, teremos como norte as palavras do escritor italiano Italo Calvino – em quem nos apoiaremos para promover uma leitura mais atual desse universo metafísico – assim como a teoria do argentino Jayme Alazraki – estudioso responsável pela criação do termo neofantástico, palavra com que define essa forma derivada da antiga narrativa fantástica, aquela tão amplamente teorizada por Tzvetan Todorov.

Palavras–chave: Sobrenatural. Fantástico. Neofantástico. Lygia Fagundes Telles.

Abstract: This research aims to promote a structural and semantical analysis of the supernatural universe in the novel *As horas nuas (1989),* by Lygia Fagundes Telles. This study intends to discuss the book according to theories that distance themselves from the traditional supernatural, contemporary to the XVIII and XIX centuries. In order to do so,we will take into account the words of the Italian writer Calvino – on which this paper is based to promote a more recent reading of the metaphysical universe – as well as Argentinian Jayme Alazraki's theory, which coins the term "neofantastic" for a derived form of old fantastical narratives, the one so widely theorized by Tzvetan Todorov.

Keywords: Supernatural. Fantastic. Neofantastic. Lygia Fagundes Telles.

Inventei tudo isso? Pergunto de novo. Um gato que sonha com o homem assim como o homem sonha com Deus.

(Lygia Fagundes Telles – As horas nuas)

1 Professor de Língua Portuguesa no Instituto Federal de Goiás-Campus Aparecida de Goiânia e doutorando no Curso de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás - UFG- Goiânia, Goiás. E-mail: juniorlit@hotmail.com

PALAVRAS INICIAIS

Durante sua trajetória de mais de 60 anos dedicados à escrita, quatro vezes a escritora Lygia Fagundes Telles explorou a estrutura narrativa romanesca. A última delas foi em 1989, com o livro *As horas nuas*, romance tão bem-sucedido como os outros, mas que possui um significado diferenciado, representando um momento ímpar na obra dessa escritora paulistana. Marcado por inovações técnicas e temáticas, o livro dialoga intensamente com as principais tendências ideológicas e estéticas do final do século XX e início do XXI.

Apesar de suas especificidades, o quarto romance de Lygia Fagundes Telles não representa uma cisão com o que ela escrevera anteriormente. Na realidade, o que acontece é uma retomada intensa e complexa de estratégias, de temas, de personagens e de estruturas já habituais em sua escrita. Ao falar sobre o livro, a estudiosa Vera Maria Tietzmann Silva muito bem sintetiza a relação desse livro com os outros escritos lygianos.

> Semelhante na linguagem peculiar que torna os textos de Lygia inconfundíveis, semelhante também na reprise de personagens, temas e situações, uma das marcas de seu mitoestilo. Essa tendência à reiteração, contudo, ganha nesta obra um caráter superlativo, excedendo os limites observados em livros anteriores. No desenrolar da trama, o leitor familiarizado com as narrativas da autora pode vislumbrar alusões claras ou veladas a todos os romances e a dezenas de contos diferentes, cobrindo praticamente toda a produção de Lygia. Significativa, então, se revela a epígrafe de Drummond que abre o volume dizendo: 'De tudo fica um pouco, não muito'. (SILVA, 2009, p. 139)

Sem nenhuma dúvida, nesse romance, podemos identificar os lugares comuns tão caros à escrita da artista, porém pode-se perceber que muitos deles são apresentados de forma diversa, influenciados direta ou indiretamente pelas principais linhas de força da literatura daquele momento histórico.

Atenta às novas posturas e ideologias artísticas, além de totalmente fiel ao seu estilo único, Lygia Fagundes Telles traz para dentro de seu universo poético as mais atuais concepções e posicionamentos estéticos, engendrando uma ressignificação de muitos expedientes típicos de sua escrita, o que se vê é uma gradativa sofisticação no tratamento com a linguagem, com a forma e, acima de tudo, com o material humano ali tematizado. Dentre as constantes que são ali retomadas e ressignificadas em *As horas nuas*, buscamos analisar aqui aquela ligada à manifestação do sobrenatural, algo que muito frequentemente – e de forma generalizada – é chamado de universo fantástico.

O sobrenatural é um recurso insistentemente explorado por Lygia Fagundes Telles, não só essa insistência, mas, acima de tudo, a maestria com que esse expediente é trabalhado por ela fazem com que a paulistana seja considerada um dos mais representativos escritores do gênero, ao lado de outros como Murilo Rubião, J.J. Veiga e, atualmente, Marina Colasanti.

Na obra de Lygia, o sobrenatural tende a se manifestar especialmente em narrativas curtas, isto é, em contos, mas está presente também nos romances, mesmo que neles se manifeste de maneira mais tímida como acontece nos três primeiros. Um olhar panorâmico sobre a escrita lygiana nos mostraria que, apesar da recorrência constante, é possível identificar formas diferenciadas com que o insólito é trabalhado. A nosso ver, os contos de Lygia podem testemunhar as transformações ocorridas

no interior do gênero fantástico; mudanças que, alterando sentido e estrutura desse gênero, acabaram por engendrar uma evolução no interior dessa forma narrativa, o resultado de tal renovação interna vem sendo chamado de neofantástico, conforme proposto por Jaime Alazraki.

Sobre essa trajetória evolutiva testemunhada nos contos de lygianos, podemos dizer que, ao lado de narrativas notadamente tradicionais, inspiradas nos mestres Edgar Allan Poe e Machado de Assis, figuram outros bem diferenciados, seguindo as técnicas e concepções de grandes escritores do século XX, como Borges e Cortázar. Textos como "As formigas", "Natal na barca", "A mão no ombro" e "Noturno amarelo" são exemplos de contos escritos ainda sob a influência da estética propagada pelos escritores oitocentistas; por outro lado, "Lua crescente em Amsterdã", "Seminário dos ratos", "O crachá nos dentes" e "Anão de jardim" são textos que trazem em seu bojo traços pertencentes ao neofantástico, estética especificamente ligada ao século XX.

É a partir das perspectivas teóricas do neofantástico que percebemos o insólito no romance *As horas nuas*, isso porque tanto na composição da obra como no seu conteúdo, o livro apresenta mais distanciamentos do que aproximações em relação à tradicional narrativa fantástica do século XIX, estética que, como afirma Todorov, "teve vida relativamente breve", já que sua primeira aparição sistemática se deu no fim do século XVIII e, um século mais tarde, encontrou "nas novelas de Maupassant os últimos exemplos esteticamente satisfatórios do gênero" (TODOROV, 2004, p. 175).

O fundamento dessa tendência literária narrativa chamada de fantástica eram enredos com uma atmosfera específica, pois se tratava de ambientes e situações sombrios, muitas vezes, tenebrosos e amedrontadores, realidades facilmente encontradas nos textos de Poe, Hoffmann e Lovecraft, grandes representantes do gênero. Esse recurso estético foi amplamente explorado pelos escritores do final do século XVIII e aqueles de todo o século XIX.

No campo teórico e crítico, ele também foi estudado por renomados pesquisadores, olhares que, dentro de seus contextos históricos, foram influenciados por diferentes áreas do conhecimento. Sob a égide dessas diferentes visões teóricas, grandes e importantes estudos foram, aos poucos, explorando os lugares comuns do fantástico, tanto do ponto de vista estrutural como do ponto de vista de seu sentido e valor, o que permitiu delinear os contornos mais significativos do gênero. Grande parte dessa teorização, porém, tinha como objeto de análise os textos do passado, aqueles pertencentes ao fantástico tradicional, cuja morte se encontra sentenciada por Todorov (2004). Desde o início do século XX, tanto no Brasil como no exterior, era possível ser rastreada uma transformação no interior do gênero fantástico. Tais traços de inovação foram amplamente explorados e aperfeiçoados por escritores no decorrer de todo o século em questão, mas só na década de 1980 é que essas marcas foram sistematizadas por uma teoria e, juntas, constituíram a base do conceito estético de neofantástico, termo criado por Jaime Alazraki.

É partir da teoria defendida pelo pesquisador argentino que buscaremos promover uma leitura crítica do quarto romance lygiano, obra em que o metaempírico encontra-se trabalhado de modo diferenciado daquele presente em suas narrativas curtas. Vale dizer que, no enredo do livro, há duas manifestações de caráter sobrenatural bem distintas, cada uma delas promove um impacto diferenciado na composição e,

principalmente, no valor estético da obra. Elas pertencem a núcleos diferentes, possuindo poucos pontos de contato entre si.

O primeiro desses dois fenômenos está ligado à narração, apresentando o gato Rahul como narrador personagem de boa parte do livro, enquanto o segundo está centrado na psicóloga Ananta, ela mantém uma relação incomum com o vizinho que mora no apartamento acima do seu. Os fatos relacionados a essa relação, assim como a ideia que a moça tem do vizinho denunciam uma atmosfera de tom sobrenatural. Considerando a dimensão deste trabalho, torna-se impossível uma análise de ambos os contextos, por isso, nos deteremos especificamente ao estudo da construção do narrador felino, recurso que, a nosso ver, constitui uma das mais importantes marcas de originalidade nesta obra.

ALINHAVANDO VIDAS: O DISCURSO NEOFANTÁSTICO DE RAHUL

Como já foi dito acima, as narrativas romanescas de Lygia Fagundes Telles, de certa forma, trazem em suas tramas aspectos ou resquícios de uma estrutura ligada à tradicional narrativa fantástica, principalmente àquela vertente derivada da loucura ou do misticismo. Isso acontece de modo bastante discreto nos três primeiros romances da autora, mas somente em sua quarta narrativa longa, *As horas nuas*, é que o sobrenatural se realiza de forma mais intensa, se impondo do início ao fim do enredo e sendo de suma importância para a realização do processo narrativo. Percebe-se, no livro, como o projeto e a concepção estética da obra têm como fundamento esse expediente literário, mostrando-se soberana sua importância no tecido textual criado pela artista.

Nessa narrativa, poucos são os vínculos com o fantástico de outrora, aquele típico das narrativas oitocentistas. Em vez deles, laços bem mais fortes parecem vinculá-la ao neofantástico, termo cunhado por Jayme Alazraki (1980), para conceituar uma tendência literária característica do século XX, derivada da estética fantástica, mas que, em muitos pontos, altera valores e elementos estruturais imprescindíveis ao antigo gênero.

O primeiro capítulo de *As horas nuas* nos apresenta a protagonista e narradora Rosa Ambrósio, uma mulher que, no passado, foi uma atriz de grande fama, mas que, no presente, já velha, vivencia todo o drama de sua decadência física, psicológica e afetiva. Nessa primeira parte da obra, o leitor acredita estar diante de um livro cuja estrutura seria autobiográfica, tem-se a impressão de que *As horas nuas* seja um romance memorialístico sobre a vida de Rosa e, diante dessa possibilidade, não se cogita nenhuma irrupção de caráter insólito.

O segundo capítulo, entretanto, apresenta uma situação inusitada, percebe-se a aparição de uma nova voz narrativa cujo dono é, em si, um narrador muito incomum, isso porque ele é Rahul, o gato de estimação da atriz decadente. O fato de termos um animal como narrador, sendo o dono de uma voz e de uma consciência narrativa, faz com o romance assuma imediatamente marcas de ordem sobrenatural, um universo regido por leis e sentidos diferentes daqueles do cotidiano, cotidiano esse em que os animais não possuem capacidade de falar. Com a aparição desse gato narrador, logo no segundo capítulo do livro, é possível perceber uma primeira ruptura com o fantástico tradicional teorizado por Tzvetan Todorov (2004) em seu trabalho *Introdução à literatura fantástica*. O pesquisador, baseando-se no que fora exposto por Penzoldt, defende haver nesse gênero o que pode ser entendido como uma estrutura gradativa

segundo a qual o enredo parte de uma ambientação trivial para, aos poucos, alcançar seu ponto culminante, este representado pelo evento sobrenatural, promotor de uma desestabilização do cotidiano ordinário. Essa estrutura gradativa do fantástico pode ser facilmente identificada nas narrativas de Edgar Allan Poe, a quem coube o papel de grande escritor e de erudito teórico do gênero. É possível dizer que uma parte significativa dos escritores contemporâneos tem como influência toda a poética elaborada por esse inconfundível autor de contos fantásticos.

Assumindo o posto de narrador no início do livro e mantendo-o até fim da obra, Rahul engendra uma ruptura com a antiga organização estrutural fantástica. Em contrapartida, tal aspecto inovador vincula-se, de imediato, ao *modus operandi* da estética neofantástica. Jaime Alazraki (1990) explica que as narrativas contemporâneas trazem em si um elemento fantástico, entretanto este se diferencia daquele do passado por apresentar uma "visión", uma "intensión" e *um modus operandi* diferenciados. De acordo com o estudioso, no fantástico canônico, a "visión" parte da solidez de um mundo real e, em oposição a ele, insurgem os elementos sobrenaturais; dessa colisão é gerado um choque entre universos bem distintos e pouco conciliáveis. Enquanto isso, no neofantástico, a relação entre os acontecimentos e o mundo real é alterada já que "lo neofantástico assume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadeiro destinatario de la narración neofantástica" (ALAZRAKI, 1990, p.29). Para essa estética, o "real" seria uma mera "máscara" para uma realidade outra que se faz eclipsada e mais complexa. Sobre essa outra realidade estaria a tônica da narração neofantástica, isto é, sobre o que se mostra velado pela aparente realidade. Aqui não há oposição ou choque, os dois universos encontram-se simultâneos, um sofrendo a intervenção do outro sem se promover nenhum tipo de colisão ou hecatombe.

No discurso literário da estética neofantástica, mais do que uma intervenção de uma ordem na outra, ocorre um perfeito amálgama entre ambas. Não há contestação nem rachaduras, uma é tão coerente quanto a outra e, nessa simultaneidade, elas se complementam, tornando-se elementos comuns e contíguos. Essa relação entre as duas pode ser facilmente percebida na composição do tecido discursivo do livro de Lygia Fagundes Telles. O romance é dividido em dezoito capítulos, sete deles possuem Rosa como narradora enquanto outros seis são narrados por Rahul. Ainda que Rosa tenha como centro de suas memórias sua vida, a presença de Rahul nelas é constante, ora ele aparecendo como personagem coadjuvante nos eventos, ora atuando como ouvinte/companheiro, com quem a narradora conversa dividindo suas lembranças e confissões. O mesmo acontece no que é expresso pelo gato; ao relembrar suas vidas passadas, ele traz para seu discurso comentários, eventos ou reflexões relacionados à Rosa Ambrósio. Um pouco de cada um desses dois personagens/narradores é preenchido pelo discurso do outro, pelo testemunho desse outro. Fica evidente a total cumplicidade entre os dois, o que se evidencia inclusive nas falas de ambos: "Se pudesse, passava um telegrama para Diogo Torquato Nave Onde Ele Estiver: Rosa Ambrósio depende de você e eu dependo dela para viver. Ponto. Quer ter a bondade de aparecer? Assinado, Rahul" (TELLES, 2010, p. 68).

Outro ponto que pode ser usado para ratificar a convivência pacífica entre os dois universos explorados no discurso de cada um dos narradores é o próprio conteúdo. Em ambos os casos, temos narrativas memorialísticas marcadas pelos mesmos traços, são

narrações que tematizam a decadência sofrida pela atriz e pelo gato. Enquanto Rosa vê sua carreira e sua beleza sendo levadas pelo tempo, Rahul relembra um passado distante em que tinha uma forma humana e agora vivencia a humilhação de estar preso a um corpo animal privado de qualquer liberdade e, em especial, privado de fala. Na abordagem de suas angústias particulares, essas duas vozes – de Rosa e de Rahul – se entrecruzam, criando a sensação de uma ser a continuação da outra, trata-se de um fio condutor narrativo de pura unissonância.

Essa ausência de choque ou de conflito entre dois planos tão diferentes, de certa forma, também contribuiu para que outro traço fantástico assumisse novo valor no terreno da narrativa neofantástica. A *intención* que Alazraki defendia existir na estética fantástica estaria voltada para a promoção do sentimento de medo. Em seus ambientes, suas atmosferas e seus personagens sobrenaturais, o fantástico tinha como uma de suas constantes o jogo com o terror, sendo este considerado um dos pilares do gênero para muitos dos críticos e dos teóricos que sobre o gênero se debruçaram. Nas narrativas pós-oitocentistas – aquelas que foram escritas no decorrer do século XX, período em que foram testemunhadas duas grandes guerras mundiais –, o medo não tem sua origem em outra realidade senão naquela do cotidiano. Aliás, é preciso dizer que, em vez de terror, observamos as personagens experimentando outro impacto em relação às manifestações metaempíricas. Como explica Alazraki, tais manifestações

> [s]on, en su mayor parte, metáforas que buscan expressar atisbos, entrevisiones o interstícios de sirazón que escapan o se resisten al linguaje de la comunicación, que no caben en las cedillas construídas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diário. (ALAZRAKI, 1990, p.29)

O fato de Rahul ser um gato e poder contar histórias sobre suas vidas passadas não busca assustar ou amedrontar o leitor. Nem ao gato, que já fora um dia humano, soa estranho o fato de se perceber num corpo de animal, mantendo sua percepção e consciência humanas. O seu narrar flui sem contestação ou surpresas amedrontadoras, os eventos sucedem-se sem a promoção de nenhum espanto nem para o leitor nem para o narrador-personagem:

> Um rio pardacento. O menino mergulha nessas águas. Ouço com alegria o ruído vigoroso de minhas braçadas, estou nu na correnteza. O bosque. Entrei no rio menino e dele saio um jovem, mas esse prodígio não me abala, só me ocupa um pensamento, o que vem pela frente? (TELLES, 2010, p. 28).

Na realidade, os eventos causadores de comoção terrificante são aqueles que envolvem a vida de Gregório, ex-marido de Rosa Ambrósio. Ele foi vítima da ditadura, foi torturado a ponto de sofrer impactos profundos em sua personalidade. Além disso, a violência sofrida, mais do que lhe promover muita dor, fez com que o professor universitário desenvolvesse uma doença degenerativa, o Mal de Parkinson.

> O pobrezinho. Nunca mais foi mesmo. Saiu da prisão diferente, mais fechado, mais calado, ô! meu Pai, mas o que fizeram com ele!? Atingido no tinha de mais precioso, a cabeça, sentia dores. A mão tremendo tanto, disfarçava quando acendia o cachimbo, o que fizeram?! (...) (TELLES, 2010, p. 40).

Foi essa situação absurda que o levou a optar pelo suicídio. Percebe-se, com isso, que o princípio desestabilizante não deriva de uma realidade outra desconhecida e representada

num evento de ordem sobrenatural. Se há medo ou terror no neofantástico, ele deriva de eventos e de indivíduos pertencentes ao comum, ao cotidiano, por isso, tal expediente assume o valor de um testemunho. Com isso, entende-se que pode ser relacionada à estética neofantástica a função de expressar uma nova percepção do mundo; como um arauto, ela propaga um mal-estar na civilização contemporânea, sentimento de inquietação que não deriva do desconhecido, mas do comum tão reconhecido no cotidiano.

Nem mesmo as aparições fantasmagóricas – um dos lugares-comuns da tradição sobrenatural fantástica – constituem elementos promotores de medo. No interior do apartamento em que vive com Rosa Ambrósio, Rahul frequentemente se depara com a presença de espectros que por ali passeiam. O apartamento da atriz não recebe apenas a visita de estranhos, mais de uma vez Rahul vê Gregório andando pela sua antiga casa.

Os fantasmas de *As horas nuas* não retomam aqueles da tradição, eles não são figuras ameaçadoras ou horrendas, não possuem atitudes de contravenção, não almejam assustar ou se vingar dos vivos. Numa convivência pacífica, vivos e mortos dividem o mesmo espaço, mas o único a testemunhar essa realidade é o gato. Pelo prisma desse olhar animal, o valor dessas almas é ressignificado; distantes das antigas figuras promotoras de medo, elas assumem até mesmo auras benfazejas.

> A menina antiga está me vendo mas não faz o menor movimento, está apenas olhando. (...) Baixa o olhar inexpressivo para o pequeno bastidor com o bordado, por quem ela espera? Um fantasminha nem feliz nem infeliz. Calmo. O velho do chapéu-coco, a mulher do xale, Gregório com seu cachimbo – demostraram todos nas suas aparições que a alma ou corpo sutil, tenha isto o nome que tiver, vai se desfazendo antes ainda de se desfazer o corpo material (TELLES, 2010, p. 126).

Se nas narrativas fantásticas tradicionais havia uma hesitação assim como um constante sentimento de terror, isso ocorria porque esses dois expedientes eram usados como símbolos de uma concepção de mundo específica da cultura daquele período histórico, ou seja, eles representavam a condição frustrante do homem que confiou por completo nas certezas da ciência e que, diante das limitações dela, se viu ainda ameaçado por um mundo misterioso, repleto de lacunas. No neofantástico, por outro lado, o terror não se faz tão significativo. A descrença no conhecimento científico continua, mas agora intensificada. A ciência não só pode ser contestada como também é tratada com certo descrédito em alguns pontos, não podendo ser entendida como verdade absoluta, mas apenas como uma das muitas possibilidades usadas pelo homem para se relacionar com mundo. Essa postura cética pode ser identificada na seguinte fala de Rosa, quando ela se dirige a seu amante Diogo, depois de este fazer uma afirmação embasada em pesquisas: "– Ora, Diogo, você ainda acredita em pesquisas? Desde que o primeiro homem começou a envelhecer esses pesquisadores pesquisam a cura da velhice, a pior das doenças. Até o Diabo foi invocado mil vezes. Descobriram? Hein?!..." (TELLES, 2010, p. 31). Deve-se dizer, porém, que o descrédito do indivíduo contemporâneo não se volta apenas contra a ciência, mas contra todas as suas antigas e atuais formas de conhecimento, depois de ver todos os seus aportes falharem, o homem não acredita fielmente em mais nada, e isso o deixa a mercê de qualquer sorte, tornando-o livre para também acreditar em tudo. Diante disso, tornam-se altamente emblemáticas as palavras de Rahul:

> Eu disse a gente. Porque a ideia de ser de novo um bicho é tão dilacerante que continuo a me perguntar, no mesmo tom culposo da Rosona, o que fiz, o que?! para merecer esta forma. E não tenho fé, não acredito em nada. Um gato memorialista e agnóstico – existe? Memória que quase sempre é peçonha na qual me alimento. E me enveneno. Recuei. Saltei para o tapete. Agora tenho medo da liberdade (TELLES, 2010, p. 125-126).

O neofantástico é uma atualização do fantástico, entretanto, sobre as duas formas narrativas, ainda resta ser feita uma explicação, algo relativo ao plano estritamente estético. No gênero fantástico, em que há um comprometimento com o que se pode ver, encontramos um vínculo forte entre o texto e a realidade, ou seja, o fictício tem como base um plano real ao qual se vincula, buscando ser um reflexo dele. No neofantástico, os elos entre a realidade e a ficção se dissociam por completo. Estamos diante de uma criação, uma elaboração artística cuja coerência é interna e não externa, assim a fruição do texto neofantástico acontece de modo bem diferente. Italo Calvino (2015), ao falar sobre a nova relação do leitor com o texto de caráter sobrenatural, explica de que modo acontece essa apreciação.

> Sentimos que o fantástico diz coisas que se referem diretamente a nós, embora estejamos menos dispostos do que os leitores do século passado a nos deixarmos surpreender por aparições e fantasmagorias, ou melhor, estamos prontos a apreciá-las de outro modo, como elementos da cor da época. (CALVINO, 2015, p. 181)

Com o propósito de melhor tematizar as inquietações do indivíduo pertencente a um contexto tão secular, o neofantástico se humanizou intensamente, ele se nutriu de uma carga psicológica complexa, algo que Todorov não considerava comum ao fantástico tradicional, por isso o teórico não inseriu Kafka na lista de escritores fantásticos, vendo nele tais traços de psicologismo. Ao contrário de Todorov, Calvino reconhece e exalta o aspecto psicológico contido nas recentes manifestações do sobrenatural:

> Assim como o conto filosófico tinha sido a expressão paradoxal da Razão iluminista, o conto fantástico nasceu como um sonho de olhos abertos do idealismo filosófico, com a declarada intensão de representar a realidade do mundo interior, subjetivo, conferindo a ele uma dignidade igual ou maior à do mundo da objetividade e dos sentidos. Também ele é conto filosófico, pois, e continua sendo até hoje, mesmo atravessando todas as mudanças da paisagem intelectual (CALVINO, 2015, p. 202).

Se o conto fantástico do passado constituía uma maneira de repensar a realidade, no decorrer do século XX, o sobrenatural foi se refinando, tornando ainda mais complexa e filosófica essa reflexão sobre o real circundante. Presente nos mais variados gêneros, a manifestação sobrenatural perdeu sua aura de fenômeno, de acontecimento, para assumir ares de forma de conhecimento, modo de sabedoria, ligando-nos ao nosso íntimo existencial: "À nossa sensibilidade de hoje, o elemento sobrenatural que ocupa o centro desses enredos aparece sempre carregado de sentido, como uma irrupção do inconsciente, do reprimido, do que se distanciou de nossa atenção racional" (CALVINO, 2015, p. 181).

Conceder a um gato a função de narrador não deve nos causar estranhamento, é uma atitude que apenas cria a possibilidade de explorar e alcançar abismos humanos nele representados. Rahul não é somente um gato, ele é um gato humanizado, atravessado pelos mistérios e pelas lacunas da existência humana, ele é um arauto

de nossa condição. Liberto de nossos grilhões sociais e psicológicos, ele se encontra livre para explorar os mais recônditos e obscuros labirintos da nossa essência: "A única vantagem do bicho sobre o homem é a inconsciência da morte e da morte eu estou consciente. Resta-me o consolo da morte sem bagagem, deixo uma coleira antipulga. Duas vasilhas e uma almofada" (TELLES, 2010, p. 125).

Tzvetan Todorov, ao definir as funções essenciais do fantástico, defende que, à primeira vista, a principal delas seria de caráter tautológico. Assim, o gênero "permite descrever um universo fantástico, e este universo nem por isto tem qualquer realidade fora da linguagem; a descrição e o descrito não são de natureza diferente" (TODOROV, 2004. p.101). Acreditamos que, na literatura do século XX, esse caráter tautológico tenha se intensificado tanto, a ponto de poder ser considerado a pedra fundamental das narrativas neofantásticas. Dando continuidade à tautologia do fantástico, o neofantástico possibilita a descrição de um universo que só existe enquanto construção linguística neofantástica, não se fazendo necessárias nem obrigatórias as pontes com o mundo palpável. Nesse sentido, se justificam as palavras de Todorov quando diz que "a literatura do século XX é, num certo sentido, mais 'literatura' que qualquer outra" (TODOROV, 2004. p.177). Preso ainda a uma concepção de arte como projeção ou espelhamento da realidade, o sobrenatural presente nas narrativas oitocentistas era aquele comprometido com o que se podia ver, centrado naquele antigo e racional apego à materialidade empírica.

> É como se conto fantástico, mais que qualquer outro gênero narrativo, pretendesse "dar a ver", concretizando-se numa sequência de imagens e confiando sua força de comunicação ao poder de suscitar "figuras". O que conta não é tanto a mestria na manipulação da palavra ou na busca pelos lampejos de um pensamento abstrato, mas a evidência de uma cena complexa e insólita (CALVINO, 2002, p. 186).

Das palavras de Italo Calvino, podemos depreender que o compromisso da estética fantástica era mais concentrado no plano da arte plástica do que na elaboração discursiva literária. Voltando-se para construção de cenas, o discurso fantástico ainda tinha como referência uma realidade. Observamos, em *As horas nuas,* uma realização estética bem mais intensa, isso porque a manifestação sobrenatural se concretiza enquanto discurso e não enquanto imagem. Superado esse vínculo com a realidade, no livro de Lygia Fagundes Telles, encontramos um sobrenatural que não é oriundo de experiências visuais, ele se torna fruto de uma condição, um estado de contato com o mundo que, consubstanciado na imagem de um gato com consciência humana, sugere o tão sonhado e almejado estado original em que homem e natureza pertenceriam a uma única unidade, isto é, ao uno original.

Concedendo fala a um gato, o que Lygia Fagundes Telles engendra não é a criação de uma cena, mas de um discurso. Rahul não fala como os humanos nem mesmo com os humanos. Ainda que ele seja o interlocutor de Rosa, em vários momentos do livro, ele não é visto "falando" – se isso acontecesse, aí, sim, teríamos uma cena fantástica tradicional. Entretanto, ele fala consigo e nisso se faz projetada uma condição neofantástica, isso porque não se cria uma outra realidade, apenas concede-se expressividade a algo já existente e simultâneo, mas eclipsado pelo conhecido e trivial.

Se a apreciação do sobrenatural mudou, isso se deu porque os valores estéticos usados na sua composição, assim como seus objetivos, também se tornaram outros.

Todorov já chamava a atenção para a complexidade da literatura do século passado, se ela era mais literatura que as de outras épocas isso de se deu por esse caráter tautológico assumido pela arte contemporânea, algo que promoveu uma imersão profunda em seu próprio universo, debruçando-se sobre si mesma, num processo de autorreferenciação.

Ainda de acordo com o teórico búlgaro, o fantástico tinha como um de seus pilares a noção de causalidade, ou seja, os acontecimentos descritos não poderiam ser derivados do mero acaso ou da sorte, eles precisavam, no mínimo, apresentar uma relação generalizada entre si, algo que o pesquisador chamou de *pandeterminismo*. Em decorrência disso, surgem, nas narrativas, seres poderosos, superiores aos homens, suas ações extraordinárias justificam o que as leis da vida cotidiana não conseguem explicar. Eles se tornam a explicação para o que antes se fazia inexplicável.

Essa causalidade encontra-se bem ao gosto do cientificismo dos séculos XVIII e XIX, quando se necessitava de uma explicação para tudo, cabia à ciência explicar toda a realidade que cercava o homem, apresentar as certezas e indicar as verdades. Diante do fracasso dessa postura científica, outras concepções foram buscadas, as verdades e as certezas questionadas. O ceticismo do indivíduo contemporâneo não acredita em mais nada, mas também não duvida de tudo. O sobrenatural encontrado em *As horas nuas* é aquele despido de finalidade, não se encontra nele o compromisso de determinar a causalidade dos eventos, trata-se de um posicionamento que se apresenta intensamente fundamentado no caráter estético e muito pouco na vertiginosa postura racional.

A TÍTULO DE CONCLUSÃO

O século XX estabeleceu um contexto sociocultural responsável por um número sem igual de transformações ideológicas em todas as áreas do conhecimento. Na arte, não foi diferente, em especial na Literatura. Nesse momento histórico em que o homem e o mundo ao seu redor tornaram-se outros, as formas e as concepções literárias precisaram se modificar para melhor testemunharem as condições de um mundo diferente. A reelaboração de uma estrutura narrativa é consequência direta de outra compreensão de mundo, a forma literária apenas reflete os valores com que os indivíduos reorganizam sua relação com o circundante. Assim como a narrativa mítica num certo momento não conseguiu mais expressar e representar o universo do homem antigo, as narrativas fantásticas também sofreram o impacto de novas concepções, sendo exigidos valores e elementos outros para expressá-las.

Em sua escrita, Lygia Fagundes Telles demonstra quão ampla pode ser a exploração dos limites do expediente sobrenatural. Em contos e romances, de modos diferenciados e em diferentes intensidades, o metaempírico se faz presente concedendo ao tecido literário lygiano uma aura de discurso mítico, de universalidade e de ambiguidade, sem nunca abrir mão do compromisso com a elegância e com a profundidade. Nesse compromisso com os mistérios de nossa condição, a escrita lygiana não se assemelha ao discurso científico com suas respostas precisas e verificáveis , ela retoma muito mais o discurso oracular que, em vez de respostas, se pronunciava a partir de enigmas, sempre abertos a um número infinito de interpretações.

Em entrevista, a própria escritora evidencia sua paixão pelo indecifrável, traço que busca imprimir aos seus escritos: “O bonito na história é a ambiguidade, a indecisão, a

dúvida em relação à personagem. Esse tipo de literatura me apaixona e é isso que eu espero ter, em alguns contos, conseguido atingir" (MOURA, 1996, p.125). No intuito de assim escrever, o sobrenatural se faz uma ferramenta de suma importância para essa escritora, servindo de matéria prima de seu universo ficcional tão particular.

Recorrer ao sobrenatural é optar por uma vertente estética em que a relação entre a linguagem e o real se torna mínima, o que se narra não é imitação, cópia ou espelhamento. Aqui o discurso literário alcança seu valor máximo de literariedade, já que sua única referência é seu próprio sistema, com suas próprias regras e sentidos. Se há um compromisso bem definido, ele está centrado na busca por narrar mundos possíveis, não o mundo real.

O romance de Lygia Fagundes Telles é um bom exemplo das inovações estruturais e ideológicas sofridas no interior da narrativa sobrenatural. O livro *As horas nuas* representa um momento específico no trajeto evolutivo do gênero, evolução ainda em curso. Com o termo evolutivo, não almejamos promover um julgamento valorativo em que a forma atual se encontre mais valorizada do que a do passado, ou vice-versa, pois o entendemos apenas como uma maneira de perceber um processo dinâmico no interior da forma que, no decorrer do tempo e de mudanças culturais, sofreu variações que lhe alteraram elementos e sentidos que antes se faziam fundamentais na estrutura tradicional, tornando necessários outros que os substituíssem, vendo nesse processo talvez o mais importante de todos os traços da arte literária, a capacidade de sempre se fazer nova e inovadora.

REFERÊNCIAS

ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo fantástico?. In: *Mester*, vol. XIX, n. 2. 1990, p. 21-33.

CALVINO, Italo. *Mundo escrito e mundo não escrito*: artigos, conferências e entrevistas. Organização Mario Barenghi. Tradução Maurício Santana Dias. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MOURA, Sheila. Lygia Fagundes Telles: uma mulher de palavra. *Revista Desfile*. n. 318, São Paulo: 1996, p.124-125.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. *Dispersos & inéditos: estudos sobre Lygia Fagundes Telles*. Goiânia: Cânone Editorial, 2009.

TELLES, Lygia Fagundes. *As horas nuas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica.* Tradução de Maria Clara Correa Castello. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Debates; 98, dirigida por J. Guinsburg).

Submetido em 22 de março de 2018

Aceito em 17 de maio de 2018



A REPRESENTAÇÃO DO MILAGRE EM "NATAL NA BARCA" E "O DEFUNTO": DIFERENTES MANIFESTAÇÕES LITERÁRIAS DO INSÓLITO

THE REPRESENTATION OF THE MIRACLE IN "NATAL NA BARCA" AND "O DEFUNTO": DIFERENT LITERARY MANIFESTATIONS OF THE UNUSUAL

Ana Cristina Caminha Viana Lopes[1]

Ana Márcia Alves Siqueira[2]

Resumo: O presente artigo tem como objetivo realizar uma breve análise comparativa entre os contos "O Defunto" de Eça de Queirós e "Natal na barca" de Lygia Fagundes Telles, ambos marcados pela presença de fenômenos meta-empíricos. Tenciona-se abordar pontos divergentes e convergentes, no tocante às categorias narrativas e aos subgêneros relativos à literatura do insólito, como o fantástico e o maravilhoso cristão. Por fim, o trabalho visa destacar a relação entre vida, morte e fé, bem como, evidenciar a presença do "milagre" enquanto elemento propiciador do clímax em cada narrativa. Para este intento, será utilizada, principalmente, a contribuição teórica dos estudiosos David Roas, Felipe Furtado e Tzvetan Todorov.

Palavras-chave: Literatura fantástica. Maravilhoso cristão. Insólito. Milagre.

Abstract: The present article compares the short stories "O Defunto" 'The Deceased' by Eça de Queiroz and "Natal na barca" 'Christmas on the Boat' by Lygia Fagundes Telles. Both short stories are marked by the presence of meta-empirical phenomena. The article explores differences and similarities between narrative categories and subgenres pertaining to literature that deals with the unusual, such as the fantastic and the Marvelous Christian, as present in the literary works in question. Lastly, this article aims to emphasize the relationship between life, death and faith, as well as to highlight the presence of the "miracle" as the climax of each narrative. The analysis

1 Licenciatura em Letras pela UFC (2002). Mestrado em Literatura Brasileira pela UFC (2006). E-mail: anacaminha@ufc.br

2 Mestre em Estudos Literários pela UNESP (1998) e doutora em Literatura Portuguesa pela USP (2007). Professora associada do Departamento de Literatura e da Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará. E-mail: ana.siqueira@ufc.br

of the short stories is mainly based on the theoretical contributions of scholars David Roas, Felipe Furtado and Tzvetan Todorov.

Keywords: Fantastic literature. The marvelous Christian. The unusual. Miracle.

O EFEITO FANTÁSTICO E O INSÓLITO

Falar sobre "literatura fantástica" ou, de forma mais expansiva, sobre a literatura do "insólito" constitui sempre desafio inevitável e, no entanto, simultaneamente tentador àqueles que mergulham na leitura de tais narrativas, como mariposas atraídas pela luz. No caso em apreço, a atração seria mais pela eclosão de ***sombras misteriosas*** em meio à luz da nossa realidade. Este desafio reside na rica produção dessas modalidades literárias e, principalmente, nas diversas teorias que procuram, a custo, acompanhar tal produção.

No rastro dessa trilha, buscamos com o presente trabalho adentrar o universo particular de duas narrativas marcadas pela presença do insólito propiciado pela fé, isto é, o acontecimento milagroso: "Natal na Barca", de Lygia Fagundes Telles, e "O Defunto", de Eça de Queiroz. Os dois contos, distanciados no contexto cultural e temporal – o primeiro de 1958 e o segundo de 1895 –, apresentam essa temática de forma muito distinta graças aos recursos estilísticos empregados e às concepções estéticas ligadas à criação artística e ao recurso fantástico subjacente. Ao longo da análise objetivamos discutir essas questões, em especial a falta de consenso por parte da crítica entre a definição de fantástico enquanto gênero, ou subgênero (TODOROV, 1992), e gêneros (conceitos?) afins.

Em ***Introdução à literatura fantástica*** (1992), Todorov, ao mencionar a indicação convencional da leitura do começo ao fim, da esquerda à direita, enfatiza o quanto esta convenção é primordial em alguns gêneros, entre eles, o fantástico. Segundo o estudioso, nos textos fantásticos, é essencial que o leitor realize a leitura de forma contínua, sem saltos, para que haja o processo de identificação deste com as personagens e, consequentemente, o efeito fantástico. Outrossim, destaca a importância da primeira leitura do conto:

> "(...) a primeira e a segunda leitura de um conto fantástico provocam impressões muito diferentes (muito mais que em outros tipos de contos); em realidade, na segunda leitura, a
>
> identificação já não é possível, a leitura se converte indevidamente em metaleitura: o leitor vai assinalando os procedimentos do fantástico em lugar de deixar-se envolver por seus encantos." (TODOROV, 1992, p. 48).

Não se pode deixar de observar que Edgar Alan Poe, na segunda resenha sobre "Twice-told tales", de Nathanael Hawthorne, publicada em maio de 1842, defende a brevidade das narrativas para criar uma "unidade de efeito" que exerce certa impressão no leitor. Poe chega a defender o conto como uma forma superior ao romance por essa possibilidade:

> O conto oferece, em nossa opinião, o melhor campo para o exercício do mais nobre talento. É necessário apenas dizer a respeito disso que em quase todas as categorias de composição a unidade de efeito ou de impressão é um ponto da maior importância.

> Além do mais, está claro que esta unidade não pode ser totalmente preservada em produções cuja leitura não possa ser feita de uma assentada. (...) Referimo-nos à narrativa em prosa curta, que exige de meia hora até uma ou duas horas de leitura atenta. O romance comum tem suas objeções, devido à sua extensão, pelos motivos já citados em destaque. Como não pode ser lido numa assentada, perde, é claro, a imensa força derivada da totalidade. (...) No conto breve, no entanto, o autor pode levar a cabo a totalidade de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora de leitura, a alma do leitor está nas mãos do escritor. (POE, 2004, p. 4).

Consideramos que esse efeito no leitor, quando se trata do fantástico, é decorrente não somente da concisão, da identificação entre leitor e narrador ou da hesitação postuladas por Todorov, mas também de outros aspectos, como discutiremos adiante; no entanto, essa proposição de Poe exemplifica como a reflexão sobre esses recursos esteve presente no século XIX. Eça de Queirós (1958), por exemplo, também defende a brevidade e a sugestividade na escrita de contos e propõe a composição interativa entre elementos narrativos buscando a concisão na linguagem semanticamente intensificada que funciona como uma impressão, um sentido encoberto instaurado pela voz narrativa de maneira sutil, ou seja, a arquitetura narrativa funciona como arcabouço de sustentação do sentido implícito sempre presente.

Comecemos, pois, a análise pelo sucinto conto de Lygia F. Telles: uma barca, quatro personagens, uma atmosfera silenciosa, sombria e solitária. Eis a ambientação inicial. Na noite de Natal, um velho bêbado, uma jovem mãe, um bebê e a personagem narradora dividem uma pequena embarcação na travessia de um rio próximo à cidade de Lucena na Paraíba. A narrativa apresenta uma imagem desolada: "Ali estávamos os quatro, silenciosos como mortos num antigo barco de mortos deslizando na escuridão." (TELLES, 1981, p. 103). Inevitável não ocorrer à lembrança o barco de Caronte carregando as almas dos mortos pelo rio Estinge. Entretanto, como que para iniciar o desenrolar da narrativa e contrariar essa perspectiva fúnebre, a narradora pondera: "Contudo, estávamos vivos. E era Natal." (TELLES, 1981, p. 103). A escolha do número quatro, como se verá adiante, é significativa, pois segundo o ***Dictionnaire des symboles*** (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p.793), este "é o número da espera, de preparação, de teste ou de punição".[3] Quatro também são os pontos cardeais, quatro são as fases da lua e as estações do ano que simbolizam o ciclo de nascimento, maturidade, declínio e renascimento da natureza e também das fases de vida do homem: nascimento, infância, maturidade e velhice. E não se pode deixar de salientar que quatro são as pontas da cruz, cujo simbolismo relaciona-se ao sacrifício de Cristo, à morte e renascimento para uma nova vida.

Um comentário fortuito sobre a frieza da água serve como gatilho para o diálogo que se estabelece entre a mulher que segura a criança e a personagem narradora. Em pouco tempo, esta fica sabendo que o filho da jovem está doente e precisa ser levado ao médico, que ela perdera o primeiro filho em uma queda e também que fora abandonada pelo marido. A esta altura, a interlocutora admira a resignação da mãe, diante de tantas adversidades:

> Ia contando as sucessivas desgraças com tamanha calma, num tom de quem relata fatos sem ter realmente participado deles. Como se não bastasse a pobreza que espiava pelos remendos da sua roupa, perdera o filhinho, o marido, via pairar uma

3 "c´est le nombre de l´attente, de la préparation, de l´épreuve ou du châtiment". Tradução nossa.

> sombra sobre o segundo filho que ninava nos braços. E ali estava sem a menor revolta, confiante. Apatia? Não, não podiam ser de uma apática aqueles olhos vivíssimos, aquelas mãos enérgicas. Inconsciência? Uma certa irritação me fez andar.
>
> — A senhora é conformada.
>
> — Tenho fé, dona. Deus nunca me abandonou.
>
> — Deus — repeti vagamente.
>
> — A senhora não acredita em Deus?
>
> - Acredito — murmurei. E ao ouvir o som débil da minha afirmativa, sem saber por quê, perturbei-me. Agora entendia. Aí estava o segredo daquela segurança, daquela calma. Era a tal fé que removia montanhas… (TELLES, 1981, p. 106).

Esta fé havia sido reforçada quando, após a morte do primogênito, a jovem mãe – então desconsolada – tivera um sonho incomum. Depois de muito chorar e implorar que seu filho fizesse a mágica de lhe aparecer só mais uma vez, ela dorme no banco de um jardim, sonha com o filho brincando com o Menino Jesus e tem seu último encontro tão almejado. Acorda, assim, extremamente emocionada e feliz. Diante da convicção da mãe, em oposição à sua incerteza, a narradora fica sem saber o que dizer e levanta o xale para olhar a criança nos braços da jovem: "Deixei cair o xale novamente e voltei-me para o rio. O menino estava morto. Entrelacei as mãos para dominar o tremor que me sacudiu. Estava morto. A mãe continuava a niná-lo, apertando-o contra o peito. Mas ele estava morto." (TELLES, 1981, p. 107).

Após a fatídica constatação do falecimento do bebê, a narradora é tomada por tremenda angústia perante a horrível e eminente descoberta da fatalidade pela mãe da criança. Conforme, podemos perceber no trecho abaixo:

> Debrucei-me na grade da barca e respirei penosamente: era como se estivesse mergulhada até o pescoço naquela água. Senti que a mulher se agitou atrás de mim.
>
> - Estamos chegando — anunciou.
>
> Apanhei depressa minha pasta. O importante agora era sair, fugir antes que ela descobrisse, correr para longe daquele horror. Diminuindo a marcha, a barca fazia uma larga curva antes de atracar. O bilheteiro apareceu e pôs-se a sacudir o velho que dormia:
>
> - Chegamos!… Ei! Chegamos!
>
> Aproximei-me evitando encará-la.
>
> — Acho melhor nos despedirmos aqui — disse atropeladamente, estendendo a mão.
>
> Ela pareceu não notar meu gesto. Levantou-se e fez um movimento como se fosse apanhar a sacola. Ajudei-a, mas ao invés de apanhar a sacola que lhe estendi, antes mesmo que eu pudesse impedi-lo, afastou o xale que cobria a cabeça do filho.
>
> — Acordou o dorminhoco! E olha aí, deve estar agora sem nenhuma febre.

— Acordou?!

Ela sorriu:

— Veja…

Inclinei-me. A criança abrira os olhos — aqueles olhos que eu vira cerrados tão definitivamente. E bocejava, esfregando a mãozinha na face corada. Fiquei olhando sem conseguir falar. (TELLES, 1981, p. 107).

O que se seguiu, entretanto, surpreendeu a personagem narradora, bem como o leitor envolto pela narrativa insólita de Lygia F. Telles. Estava instalado o "efeito de estranhamento" próprio da literatura de que nos fala Chklovski (1970) e, sobretudo, estava instaurado o efeito fantástico, expressão utilizada por diferentes teóricos da literatura fantástica, entre os quais: Jean Bellemin-Noël (1972), Tzvetan Todorov (1992) e David Roas (2014). Não obstante as particularidades sutis de cada um pertinentes a este termo, o "efeito fantástico" concentra o sentido de provocar uma inquietação diante da eclosão de um fenômeno que não pertence à noção de realidade socialmente aceita e que, no entanto, ali está; como diz a personagem de Jorge Luis Borges, no conto "Livro de Areia", perante um livro de páginas infinitas: "Não pode ser, mas é." (BORGES, 2009, p. 102).

Todorov (1992), analisando principalmente narrativas fantásticas no século XIX, postulou a exigência de o fantástico ocorrer somente quando a hesitação sobre a ocorrência ou não ocorrência de um fato sobrenatural permanecer na perspectiva do personagem implicado na narração. Dessa forma, classificou em subgêneros circunvizinhos, estranho e maravilhoso, os textos em que há uma explicação para a transgressão das leis físicas. No primeiro, os relatos cuja explicação resolve-se por uma explicação lógica e racional, no segundo, quando o sobrenatural é aceito como natural em um mundo regido por outras leis.

Porém, essa transgressão não se apresenta mais como no século XIX, quando prevalecia uma compreensão positivista dos fenômenos e o fantástico provocava medo e terror por propiciar a insegurança diante do que se considerava concreto e certo. O desenvolvimento científico do século XX demonstrou a impossibilidade de se acreditar em uma realidade única e imutável, que passou a ser vista como indecifrável e incerta, por não haver mais uma maneira correta de compreendê-la. O mundo passou a ser relativo e incerto frente a inexistência de verdades gerais e absolutas; portanto, parece não mais haver um modo de transgredir essa incerteza. O fantástico segue esse movimento e passa a ser repensado por se caracterizar sempre por uma relação dialética com o real, acompanhando as mudanças estabelecidas na compreensão de realidade do senso comum. Para David Roas, em um cotidiano em que não há certezas absolutas, a tensão entre realidade concreta e fenômeno meta-empírico é colocada em outra perspectiva, porque o fantástico contemporâneo coloca:

> A irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade, o que também impressiona o leitor terrivelmente: descobrimos que nosso mundo não funciona tão bem quanto pensávamos (...) (ROAS, 2014, p. 67).

Essa perspectiva coaduna-se com a produção de Lygia F. Telles que, geralmente, é construída a partir da análise da personagem em relação ao seu entorno e sua vivência, rememorada ou não, com um final surpreendente. A ação é desenvolvida em favor da

interioridade das personagens e a utilização da sugestividade e do insólito possibilita que o leitor tire suas próprias conclusões, tendo em vista que o narrador não oferece respostas prontas. A escritora, em consonância com a escrita contemporânea, privilegia a sugestão, suas narrativas não são arquitetadas com objetividade óbvia; pelo contrário, exigem um leitor atento e crítico para deslindar os sentidos implícitos e chegar à compreensão mais profunda. O recurso estético utilizado é a "arte da alusão" ou "arte da elipse", isto é, a narrativa é construída pelo amálgama entre elementos ocultos e perceptíveis à trama que acabam por emergir e se revelar. Esta tensão entre o oculto e o explícito, beleza das narrativas lygianas, está ligado à proposta de Ricardo Piglia sobre o conto. De acordo com essa concepção, a forma do conto clássico é dupla, pois sempre conta duas histórias:

> A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário. O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície. (PIGLIA, 2004, p. 89).

Segundo explicita o teórico, o conto clássico utiliza estratégias que buscam criar o enredo implícito de maneira cifrada no primeiro. O fundamento da construção apoia-se na interseção entre os enredos. Por outro lado, Piglia considera que o conto moderno raramente apresenta um final surpreendente, porque procura trabalhar a "tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-la. A história secreta é contada de um modo cada vez mais elusivo". (PIGLIA, 2004, p. 91). No caso de Lygia, admiradora de Poe, contista considerado "clássico" pelo estudioso argentino, esta questão é mais complexa, o caráter evasivo da narrativa e a ambiguidade característica não impedem que os desfechos sejam surpreendentes, especialmente quando são contos pertencentes ao fantástico e suas variações.

Ressaltamos que o insólito na produção da escritora, e de muitos autores contemporâneos, não é necessariamente caracterizado por um acontecimento meta-empírico, como a técnica lygiana geralmente se constrói a partir de narrações em primeira pessoa, em que o narrador é ao mesmo tempo personagem, todo o enredo depende das certezas ou incertezas dessa perspectiva. Assim, a dúvida, a fragmentação e a interioridade do narrador diante das questões inquietantes ou cotidianas determinam as informações dadas ao leitor que, ao final, deve decifrar a leitura da história 2, aquela implícita construída nas entrelinhas da história 1 (PIGLIA, 2004), preenchendo as lacunas com suas deduções. No conto em questão, após o choque e estupefação diante do desfecho surpreendente, o leitor deve, auxiliado pelas "informações", isto é, pelos indícios e simbolismos presentes no texto literário, completar sua leitura e definir se a narradora presenciou, ou não, um milagre.

A literatura do insólito, nomenclatura mais recente criada para abranger vários subgêneros: o maravilhoso, o fantástico, o estranho, o gótico, o realismo-maravilhoso, dentre outros, sempre exerceu inquestionável atração no público leitor – seja por incitar um "medo" catártico, seja por atiçar a curiosidade diante do mistério, diante do que ultrapassa o "real" conhecido, ou ainda, diante das nossas concepções de realidade. Sobre o insólito, esclarece o professor Flávio Garcia:

> (...) os eventos insólitos seriam aqueles 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 dada e específica experienciação da realidade. (GARCIA, 2007, p. 19).

Em consonância com essa concepção, a narrativa lygiana prepara o terreno para a irrupção do insólito desde o início da narração com o mistério enunciado: "Não quero nem devo lembrar aqui por que me encontrava naquela barca. Só sei que em redor tudo era silêncio e treva. E me sentia bem naquela solidão." (TELLES, 1981, p.103). Ela não quer se lembrar do motivo de estar naquele lugar no dia de Natal, mas se sentia bem.

Conforme dissemos, o número quatro aponta para um sentido simbólico que é reafirmado, em seguida, pelas oposições apresentadas: quatro personagens "como mortos", mas "vivos"; o rio, ligado ao simbolismo da água, fonte da vida que flui, cuja temperatura, na noite escura, é fria segundo a narradora, mas é descrita como quente e verde pela jovem com a criança. Esse é o mote para a conversa entre as personagens que esclarece a fé inabalável da mãe e também coloca em pauta os mistérios sobrevindos. Graças a essa convicção, a jovem não havia sucumbido diante de tantos infortúnios vividos. Esta certeza também possibilitara a mescla entre sonho e realidade, pois, graças ao sonho com o filho primogênito brincando com Jesus, ela acredita ter vivenciado uma benção, a presença real do menino falecido.

O conto constitui uma narrativa breve; todavia, tal concisão de forma alguma apouca a riqueza de leituras e de interpretações possíveis do conto. O espaço e o tempo da narrativa estão desde logo explícitos no título, porém, constatamos a presença marcante de um subjetivismo espaço temporal remetendo a um tempo não cronológico. A barca, que na mitologia greco-latina também era o meio de transporte usado pela travessia dos mortos, agrega ao relato escrito no século XX essa carga semântica de "passagem". O próprio rio – cuja água era "escura e fria" de noite, porém, "'verde e quente" de dia – afigura-se como elemento de renovação. Há, contudo, referências espaciais relativas ao mundo objetivo: "– Mas a senhora mora aqui perto? – Em Lucena." (TELLES, 1981, p. 104). Essa mescla constrói a ocorrência de um "espaço híbrido", conforme terminologia de Felipe Furtado (1980), próprio da narrativa fantástica e formado por componentes "realistas" e "alucinantes". Em "Natal da barca", há um ambiente – ainda que pragmático – assaltado por expressões como "em redor tudo era silêncio e treva", "luz vacilante", "nuvens tumultuadas". O tempo da diegese, por um lado, encontra-se definido como sendo uma noite de Natal; por outro, não é possível inferir exatamente a duração da viagem que é feita pelos passageiros. Dessa maneira, percebemos no texto a marca da incerteza relativa às noções de tempo e espaço.

Outro aspecto a fortalecer essa incerteza é a narração em primeira pessoa. A partir da personagem narradora, são transmitidas as impressões, os receios e a inquietude perante os acontecimentos do relato; ou seja, não há certeza absoluta, mas uma perspectiva subjetiva não onisciente.

Vale considerar também que a experiência narrada pela mãe que perdera o primeiro filho constitui, por si só, uma micronarrativa dentro do conto e, simultaneamente, explica a procedência daquela fé inabalável. Para a jovem – que, naquele momento, assume temporariamente a voz narrativa – o encontro com seu filho não fora apenas um sonho, mas um episódio real. Tal incidente, que deixa a narradora (inicialmente) sem palavras, contrasta diretamente com o evento que se segue; ou seja, a constatação

da morte (***ou da suposta morte***) do segundo filho, nos braços da mãe, pela personagem narradora. Como já foi exposto anteriormente, após a infeliz descoberta, a narradora (assim como o leitor) passa por minutos angustiantes, era preciso fugir da dor inimaginável que a pobre mãe sofreria.

Estes acontecimentos preparam o leitor para o clímax da narrativa: o mundo sagrado, marcado claramente pelo título – Natal, nascimento do filho de Deus –, imiscui-se na realidade possibilitando que a narrativa harmonize a ocorrência do insólito no mundo cotidiano, isto é, do milagre ter acontecido. A viagem reafirma a demanda pelo sagrado na busca de cura para o caçula. A barca era conhecida por aquela mãe, outras vezes já a tomara, embora tenha sido surpreendida por precisar estar ali justamente no dia de Natal, tinha muita fé; portanto, a confiança certa de que Deus a abençoaria na necessidade, de que seu filho estava a salvo:

> – [...] Já tomei esta barca não sei quantas vezes, mas não esperava que justamente hoje... [...]
>
> – É. Esta doente, vou ao especialista, [...] Ainda ontem ele estava bem, mas de repente piorou. Uma febre, só febre... Levantou a cabeça com energia. O queixo agudo era altivo, mas o olhar tinha a expressão doce. – Só sei que Deus não vai me abandonar. (TELLES, 1981, p. 104).

Afinal, o inesperado acontece: a criança acorda, acorda? Estava apenas dormindo? Mas a narradora foi categórica, afirmou três vezes que o menino estava morto. Teria ele ressuscitado? Estava até "corado" e provavelmente curado... Será? O que de fato acontecera? É possível responder a essas questões? Na verdade, não. O conto encerra e a incerteza permanece. No entanto, a cor verde do rio e seu simbolismo, esclarecidos por Chevalier e Gheerbrant, suportam nossa leitura:

> Equidistante do azul celeste e do vermelho infernal, os dois absolutos e inacessíveis, o verde, valor médio, mediador entre quente e frio, alto e baixo, é uma cor reconfortante e refrescante, ***humana***. [...]
>
> O verde é a cor do reino vegetal se reafirmando, dessas águas regenerativas e lustradas, às quais o batismo deve todo o seu significado simbólico. O verde é o despertar das aguas primordiais, o verde é o despertar da vida." (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p.1002).[4]

A viagem iniciática pelo rio modifica o estado de espírito da narradora. O verde das águas, anunciado pela jovem, simboliza o renascimento reforçado pela data mais importante para os cristãos – o nascimento do salvador da humanidade. No início, a narradora estava pessimista, lúgubre e descrente; porém, após sentir a força da fé demonstrada pela mãe do menino e vê-lo acordar depois de considerá-lo morto, é afetada profundamente. A crença presenciada contagia seu interior e transforma a realidade em seu entorno, enchendo-a de esperança:

4 Équidistant du bleu céleste et du rouge infernal, tous deux absolus et inaccessibles, le vert, valeur moyenne, médiatrice entre le chaud er le froid, le haut er le bas, est une couleur rassurante, rafraichissante, humaine. [...] Vert est la couleur du régne végétal se réaffirmant, de ces eaux régénératrice et lustrales, auxquelles le baptême doit toute sa signification symbolique. Le vert est l'éveil des eaux primordiales, vert est l'éveil de vie. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p.1002). Tradução nossa e grifo dos autores.

> Fiquei olhando sem conseguir falar. [...] Encarei-a. Sob o manto preto, de pontas cruzadas e atiradas para trás, seu rosto resplandecia. Apertei-lhe a mão vigorosa. [...]
>
> Saí por último da barca. Duas vezes voltei-me ainda para ver o rio. E pude imaginá-lo como seria de manhã cedo: verde e quente. Verde e quente. (TELLES, 1981, p. 108).

A história 2, de transformação interior da personagem narradora, emerge sutilmente entremeada à história 1, a da mãe que viaja na barca para levar o filho doente ao médico. A certeza que transforma a realidade e promove a presença do insólito depende da visão interior de cada um – personagens e leitor. Para a modernidade, pensada aqui como um nome genérico para o modo de ver e sentir do homem contemporâneo, o que existe é o que se acredita. Se não há verdades absolutas, o que poderia ser, o impossível sonhado, instala-se no cotidiano pela força do desejo ou da crença. Assim, cada um pode perscrutar o conto de Lygia Fagundes Telles e dar sua própria explicação para a ocorrência ou não do insólito, apresentado de forma mais aberta e inclusiva que o milagre cristão, apesar da intertextualidade apontada. Não por acaso a pesquisadora Irène Bessière (2009) nomeia a literatura fantástica como a "poética da incerteza".

O MARAVILHOSO CRISTÃO TRADICIONAL E A PERSPECTIVA MODERNA

Assim como a narrativa analisada, o conto "O defunto", do português Eça de Queirós, tem como temática o milagre e está relacionado à questão do insólito, ainda que se diferencie daquele quanto ao subgênero e contexto inerente - como veremos mais adiante. Para adentrarmos a narrativa de Eça, faz-se necessário um recuo no tempo, mais precisamente para o ano de 1474. A história desenrola-se na cidade de Segóvia na Espanha e relaciona-se à vida (ou à morte) de quatro personagens: D. Alonso de Lara, D. Leonor (senhora de Lara), D. Rui de Cárdenas e um defunto enforcado; além destes, destaca-se ainda a figura de Nossa Senhora do Pilar – madrinha e interventora de D. Rui de Cárdenas. A referência a uma data específica e nomes da época, como Henrique IV, rei durante o final da Idade Média, cria, por um lado, uma ilusão de realidade histórica sobre a narrativa, por outro, traz à baila as crenças e mistérios que dividiam espaço com a realidade da época, conforme esclarece o historiador Jacques Le Goff (1994), a respeito da formação do imaginário cristão que foi consolidado aos poucos pela Igreja, a partir da mistura de diversas culturas pré-cristãs.[5]

Na primeira das cinco partes que compõem o conto, temos a caracterização das três personagens de um póstero triângulo, não exatamente amoroso. Próximo à Igreja de Nossa Senhora do Pilar, passou a morar o jovem cavaleiro, "de gentil parecer", D. Rui de Cárdenas, tendo como vizinhos o velho e rico fidalgo D. Alonso de Lara (extremamente ciumento) e sua jovem e bela esposa D. Leonor. Sendo afilhado e devoto de Maria, D. Rui frequentava diariamente a Igreja e foi inevitável que se deparasse certa manhã de domingo com a também fiel devota de Nossa Senhora, D. Leonor:

5 Os imaginários, segundo a perspectiva da História Nova, são formas próprias de os homens verem o mundo e a si mesmos, criam e mantêm grupos e despertam a consciência social. Segundo Franco Júnior (2003), ao expressar valores coletivos, propiciam aos homens a certeza de pertencerem ao seu momento e à história. Os imaginários, portanto, nascem, vivem e morrem segundo a necessidade de compreensão do mundo de uma dada sociedade e, por isso, não devem ser confundidos com a atividade psíquica pessoal da imaginação que é individual.

> (…) essa curta visita a Nossa Senhora do Pilar bastou para que D. Rui se enamorasse dela tresloucadamente, na manhã de Maio em que a viu de joelhos ante o altar, numa réstia de sol, aureolada pelos seus cabelos de ouro, com as compridas pestanas pendidas sobre o livro de Horas, o rosário caindo de entre os dedos finos, fina toda ela e macia, e branca, de uma brancura de lírio aberto na sombra, mais branca entre as rendas negras e os negros cetins que à volta do seu corpo cheio de graças se quebravam (...). Quando depois dum momento de enleio e de delicioso pasmo se ajoelhou, foi menos para a Virgem do Pilar, sua divina Madrinha, do que para aquela aparição mortal, de quem não sabia o nome nem a vida, e só que por ela daria vida e nome, se ela se rendesse por tão incerto preço. (QUEIRÓS, s.d., p. 804).

Entretanto, a paixão arrebatadora de D. Rui não era correspondida. D. Leonor nem percebia os olhares ardentes do jovem apaixonado. Assim, transcorridas semanas de sofrimento, D. Rui terminou por desistir daquele desejo inalcançável, solicitando, para ambos, a benção de sua santa madrinha.

Na segunda parte da história, a velha aia, "com olhos de coruja", que sempre acompanhava, ou melhor, ***escoltava*** D. Leonor – assim como mais dois lacaios – revelou a D. Alonso o ousado interesse do jovem vizinho pela senhora de Lara. Já desconfiado, o fidalgo furioso manda vigiar D. Rui e D. Leonor e a proíbe de ir à Igreja. Ante o descaso percebido no moço vigiado, o marido ciumento queda-se, na verdade, com mais suspeitas e decide ir para sua propriedade de Cabril. Lá obriga a esposa a escrever uma carta de amor endereçada ao rapaz com o fito de lhe preparar uma cilada fatal. Surpresa, amedrontada e ameaçada, a jovem obedece. Porém, percebendo a sinistra intenção do marido, lamenta a sorte do moço e roga proteção da Santa do Pilar.

A narrativa prossegue na terceira parte com D. Rui recebendo a carta, maravilhado, e dirigindo-se a Cabril, sem imaginar o plano funesto do marido. O trajeto revela-se sobremodo incomum. Inicialmente, um turbilhão de pensamentos e emoções passava no interior do moço enamorado que começou a sentir um "medo estranho", "o medo daquela felicidade (...) que lhe parecia sobrenatural. Era, pois, certo, que essa mulher de divina formosura, famosa em Castela, e mais inacessível que um astro, seria sua, toda sua (…)?" (QUEIRÓS, s.d., p. 813). Lamentava a efemeridade daquela ventura, mas estava cego de paixão: "Que importava! Viessem depois dores e zelos! Aquela noite era esplendidamente sua, o mundo todo uma aparência vã e a única realidade esse quarto de Cabril, mal alumiado, onde ela o esperaria, com os cabelos soltos!" (QUEIRÓS, s.d., p. 813).

No caminho, chegando próximo a um arco, um mendigo - a quem D. Rui dera uma esmola – traz-lhe a lembrança de Nossa Senhora, então, o devoto desce do cavalo para rezar em frente a uma imagem da Santa que havia próximo ao velho arco.[6] Retoma, pois, seu percurso e, após perder-se momentaneamente, recebe inesperada ajuda de uma velha que misteriosamente desaparece após lhe indicar o caminho correto.

Atingindo o "Cerro dos Enforcados" – local que servira como ponto de referência no itinerário até Cabril –, D. Rui depara-se com lúgubre visão e, neste ponto, a narrativa aproxima-se do gótico tanto pela atmosfera penumbrosa, quanto pelo surgimento da figura grotesca do enforcado:

6 Importa destacar a devoção religiosa recorrente na narrativa, os devotos estão sempre requisitando o auxílio de Nossa Senhora, conforme é possível observar também na sequência. Essa concepção é característica da tradição medieval, especialmente o culto às diferentes manifestações de Maria na Península Ibérica. O costume de chamar a mãe de Cristo como "Nossa Senhora" exemplifica a proximidade dos fiéis

> (...) lá se erguiam, negros, enormes, sobre a amarelidão do luar, os quatro pilares de granito semelhantes aos quatro cunhais duma casa desfeita. Sobre os pilares pousavam quatro grossas traves. Das traves pendiam quatro enforcados negros e rígidos, no ar parado e mudo. Tudo em torno parecia morto como eles.
>
> Gordas aves de rapina dormiam empoleiradas sobre os madeiros. Para além, rebrilhava lividamente a água morta da lagoa das Donas. E, no céu, a Lua ia grande e cheia.
>
> D. Rui murmurou o Padre-Nosso devido por todo o cristão àquelas almas culpadas. Depois impeliu o cavalo, e passava – quando, no imenso silêncio e na imensa solidão, se ergueu, ressoou uma voz, uma voz que o chamava, suplicante e lenta:
>
> – Cavaleiro, detende-vos, vinde cá!...(QUEIRÓS, s.d., p. 815).

Parando e divisando aquele cenário deserto, o jovem, inicialmente, desconfia de seus sentidos. Contudo, ouve novamente o chamado vindo de um dos enforcados e, através do discurso indireto livre, cogita:

> Restaria nalguns, por maravilhosa mercê de Deus, alento e vida? Ou seria que, por maior maravilha, uma dessas carcaças meio apodrecidas o detinha para lhe transmitir avisos de Além da Campa?... Mas que a voz rompesse dum peito vivo ou dum peito morto, grande covardia era abalar, espavoridamente, sem a atender e a ouvir. (QUEIRÓS, s.d., p. 815).

Assim, o destemido cavaleiro dirige-se aos corpos pendurados e trava diálogo com o enforcado que o chamara. A pedido deste, D. Rui corta a corda e visualiza mais de perto a face morta de seu interlocutor: "uma caveira com a pele muito colada, e mais amarela que a Lua que nela batia. Os olhos não tinham movimento nem brilho. Ambos os beiços se lhe arreganhavam num sorriso empedernido. De entre os dentes, muito brancos, surdia uma ponta de língua muito negra." (QUEIROZ, s.d., p. 816). Em seguida, o enforcado declara que precisa seguir D. Rui até Cabril, deixando o cavaleiro estupefato. Não obstante sua repulsa inicial, o protagonista termina por acatar a proposição como obra divina – depois que, cautelosamente, descarta possível ação demoníaca.

Observando a reação da personagem D. Rui, notamos que, apesar de perceber o caráter extraordinário do fenômeno, o nobre jovem não se desestabiliza. Aceita o fato de estar sendo acompanhado por um cadáver simplesmente por entender tudo isso como ordem de Deus, isto é, como um milagre divino. Essa reação está de acordo com o modo de ver e sentir o mundo do homem medieval, cujo imaginário aceita a presença de forças extraordinárias na realidade quotidiana.

O significado de "maravilhoso" é explicado por Le Goff (1994) a partir de sua origem latina. Ao termo empregado hoje corresponde, na Idade Média, o plural ***mirabilia***, cujo sentido fundamenta-se em imagens e metáforas relacionadas à visão, embora as "maravilhas" não estejam limitadas somente a imagens que fazem arregalar os olhos, que sejam de admirar e espantar, porque "é todo um imaginário que se pode ordenar em volta desse apelo a um sentido, o da vista, e de uma série de imagens e de metáforas visuais." (LE GOFF, 1994, p.46).

A experiência do maravilhoso é uma reação de espanto diante da incompreensibilidade do acontecimento, reflexo do deslumbramento causado pelo inexplicável

manifesto naquele mundo, estabelecendo simultaneamente uma relação de estranhamento e de cumplicidade, mas principalmente de aceitação de sua existência.

O historiador explica que essa aceitação do extraordinário, da presença do sobrenatural e do sagrado na vida humana está presente em diferentes culturas pré-cristãs, é uma herança cultural do Ocidente que a igreja católica tentou controlar, resultando em três subdivisões: ***Mirabilis***, ***Magicus*** e ***Miraculosus***. Houve a necessidade por parte da igreja de delimitar a influência das antigas religiões e tradições, separando o que era aceito como intervenção de Deus, o milagre, das consideradas superstições ou intervenções demoníacas. Assim o cristianismo oficial fez uma regulamentação do maravilhoso (***mirabilis)***, uma racionalização de um fenômeno que antes era múltiplo e imprevisível, e passou a ser controlado por um só Deus, que tem ajuda dos santos ou de Maria, segundo sua vontade. O que não pôde ser atribuído a Deus foi relegado à magia (***magicus***). No início da assimilação cristã, do sincretismo, ainda havia a repartição em magia branca (benigna) e magia negra (maligna), mas a ortodoxia acabou atribuindo ao demoníaco todo o sobrenatural não miraculoso. Por fim, o sobrenatural miraculoso é chamado de maravilhoso cristão (***miraculosus***).

O pesquisador francês também se refere à teorização de Todorov sobre o fantástico para explicar que o maravilhoso "tem a vantagem de ser um termo medieval cujo sentido e cuja história podem ser bem situados..." (LE GOFF, 1994, p. 32). Também destaca que o maravilhoso medieval difere do conceito de gênero literário por não necessitar de um leitor implícito. Nos textos medievais, literários ou não, o maravilhoso é apresentado de forma natural e impessoal.

Por sua vez, o poeta e crítico M. M. de Mello e Castro, na Introdução a ***Antologia do conto fantástico português***, explica que o fantástico tem contornos específicos em Portugal. O imaginário luso apresenta uma familiaridade com o sobrenatural, com suas possíveis interferências no mundo real, fruto da influência da religiosidade popular imiscuída de substratos pagãos anteriores ao cristianismo, como também da presença marcante do maravilhoso cristão. Assim, a ação do sobrenatural nos textos portugueses surge como um elemento harmonizador e corretivo:

> Mas talvez essa certeza da existência e presença da sobrenaturalidade e da possível relação com seres humanos, ou da interferência de diversos mundos, ou da não diferença absoluta (mas apenas relativa), venha diretamente da influência medieval católica, e da realidade admitida antropomorficamente de uma corte celeste e uma tribo infernal, mafarricos e diabretes, etc., etc., influenciando para o bem ou para o mal a vida real dos homens portugueses. (CASTRO, 1974, p. XXI-XXII).

O não estranhamento ou a convivência com seres de esferas distintas é um aspecto recorrente ao sobrenatural português. Fantasmas, demônios e outras entidades aliam-se aos humanos em busca de redenção ou em troca de favores mútuos, como ocorre, por exemplo, em "Fradinho de mão furada", de José da Silva, texto do início do século XVIII, filiado a uma tradição muito antiga.

Após discutir essas características próprias da cultura portuguesa medieval que Eça de Queirós buscou recriar em seu conto – a retomada do medievo com intuito crítico não constitui novidade na produção do escritor – voltamos ao enredo deste no momento em que cavaleiro e defunto prosseguem na viagem até a propriedade de Cabril, atuando o segundo tal como guia e escudeiro do primeiro.

Chegados à herdade do fidalgo, novo alvitre é lançado pelo enforcado: tomar o lugar de D. Rui e subir a escada que dava na direção da janela. Debalde o protagonista contesta ante tal disparate, rápido, o defunto lhe toma o sombreiro e a capa justificando-se: "– Não mo negueis, senhor, que se vos fizer grande serviço, ganharei grande mercê!" (QUEIRÓS, s.d., p.818). E assim, o enforcado avança firme e indiferente à perplexidade de D. Rui que via aquela figura tomar-lhe mesmo sua própria aparência:

> (…) – oh maravilha! – era ele, D. Rui, todo ele, na figura e no modo, aquele homem que, por entre os canteiros e o buxo curto, avançava, airoso e leve, com a mão na cintura, a face erguida risonhamente para a janela, a longa pluma escarlate do chapéu balançando em triunfo. O homem avançava no luar esplêndido. O quarto amoroso lá estava esperando, aberto e negro. E D. Rui olhava, com olhos que faiscavam, tremendo de pasmo e cólera. (...) – "Oh! lá sobe, o maldito!" – rugiu D. Rui. O enforcado subia. Já a alta figura, que era dele, D. Rui, estava a meio da escada, toda negra contra a parede branca. Parou!... Não! não parara: subia, chegava, (...) E eis que, de repente, do quarto negro surge um negro vulto, uma furiosa voz brada: – "vilão, vilão!" – e uma lâmina de adaga faísca, e cai, e outra vez se ergue, e rebrilha, e se abate, e ainda refulge, e ainda se embebe!... Como um fardo, do alto da escada, pesadamente, o enforcado cai sobre a terra mole. Vidraças, portadas do balcão logo se fecham com fragor. (...)
>
> Num relance D. Rui compreendera a traição, arrancara a espada, recuando para a escuridão da avenida – quando – oh milagre! correndo através do terraço, aparece o enforcado, que lhe agarra a manga e lhe grita:
>
> – A cavalo, senhor, e abalar, que o encontro não era de amor, mas de morte!.... (QUEIRÓS, s.d., p. 819).

Fogem então a cavalo, D. Rui e – para desespero deste – o defunto escudeiro atravessado pela adaga de D. Alonso. Retornando ao Cerro dos Enforcados, D. Rui, obediente à vontade divina, atende o último pedido singular de seu companheiro de enforcá-lo novamente. Em Segóvia, o cavaleiro dirige-se imediatamente à igreja de Nossa Senhora do Pilar para agradecer a intervenção de sua madrinha e solicitar que seu inusitado salvador receba a mercê desejada.

Na quarta parte do conto, deparamo-nos com o senhor de Lara atarantado por não encontrar o corpo de D. Rui e completamente atônito ao vê-lo vivo andando nas ruas de Segóvia. Logo em seguida, D. Alonso fica sabendo do escândalo em torno do Cerro dos Enforcados:

> Na véspera, de tarde, indo o corregedor visitar o cerro das forcas, pois se acercava a festa dos Santos Apóstolos, descobrira, com muito pasmo e muito escândalo, que um dos enforcados tinha uma adaga cravada no peito! Fora gracejo de um pícaro sinistro? Vingança que nem a morte saciara?... E para maior prodígio ainda, o corpo fora despendurado da forca, arrastado em horta ou jardim (pois que presas aos velhos farrapos se encontravam folhas tenras) e depois novamente enforcado e com corda nova!...(QUEIRÓS, s.d., p. 824).

O senhor de Lara parte então para o local a fim de verificar pessoalmente o caso e lá enxerga e constata, horrorizado, sua própria adaga cravada no enforcado. Perturbado, D. Alonso recolhe-se a Cabril e começa a definhar até um dia ser encontrado morto.

A quinta e última parte da narrativa, traz D. Leonor passando o período do luto no

palácio de Segóvia. A partir desse momento, a jovem viúva dirige seus olhos para o cavaleiro D. Rui (que "escapara miraculosamente à emboscada de Cabril"). E ante o altar de Nossa Senhora do Pilar, "foram eles casados pelo bispo de Segóvia, D. Martinho, no Outono do ano da Graça de 1475". (QUEIRÓS, s.d., p. 825).

Em "O defunto", verificamos uma diegese linear, realizada por um narrador externo e onisciente, imersa em um cenário medieval. Nas duas primeiras partes do texto, a ação desenvolve-se apresentando as personagens e suas correspondentes relações, nas quais estão presentes, entre outros, os temas do amor, da traição, do ciúme e da devoção. A partir da terceira parte da história, o evento sobrenatural instala-se e interfere categoricamente no desenrolar dos acontecimentos. Afinal, D. Rui só sobrevive à cilada mortal graças à ajuda providencial do enforcado enviado por Nossa Senhora do Pilar.

Pela atmosfera macabra e mesmo pela figura sinistra (e teoricamente ***impossível***) do defunto reanimado, o conto de Eça de Queirós aproxima-se do fantástico, sendo comumente assim classificado com a ressalva de que a cosmovisão presente é a do maravilhoso cristão temperada com doses do horrível gótico. Essa questão salienta como classificações ou subdivisões de narrativas ligadas ao fantástico, como propôs Todorov, são incompletas e permeadas por ressalvas. Daí a grande dificuldade de a crítica atual chegar a um consenso, visto que a arte é criativa e não se dobra a definições. Apesar dessa discussão conceitual que permeia o gênero fantástico, há um consenso entre a maioria dos estudiosos sobre a ocorrência de duas constantes essenciais na narrativa fantástica para que esta seja assim considerada: a primeira concerne ao surgimento de um evento aparentemente sobrenatural (ou de um fenômeno meta-empírico) em meio a nossa realidade empírica; a segunda, diretamente relacionada à primeira, diz respeito a uma inquietude, um estranhamento causado no leitor diante da incerteza do que seja real e possível, como salienta o estudioso David Roas, um dos efeitos do fantástico é "inquietar o leitor com a possibilidade do impossível." (ROAS, 2014, p. 158).

A filiação da narrativa portuguesa ao maravilhoso cristão, segundo a perspectiva literária, pode ser detalhada por Roas (2014, p. 37) como o "tipo de narração de corte lendário e origem popular em que os fenômenos sobrenaturais têm uma explicação religiosa (seu desenlace se deve a uma intervenção divina)". De fato, várias referências são feitas à Virgem Maria, tanto D. Rui, como D. Leonor são devotos da santa, não há dúvidas quanto aos episódios sobrenaturais e, para D. Rui, tudo de insólito que acontece naquela noite, no Cerro dos Enforcados e em Cabril, justifica-se por meio da intervenção de Nossa Senhora.

Este conto de Eça de Queirós filia-se à longa tradição do culto mariano. Maria tem muitos nomes e títulos delineando algumas de suas funções no imaginário popular, desde topônimos de onde surgiu ou até relacionados a outros significados, como Nossa Senhora do Pilar: caracterização ligada ao seu aparecimento sobre um pilar a São Tiago para que ele edificasse uma Igreja em seu nome após a conversão da Espanha. Esta denominação é a mais popular na Espanha por ser considerada o refugio dos pecadores, a consoladora dos aflitos. José Leite de Vasconcellos (1986), etnógrafo português, registra vinte e duas histórias que têm Maria como personagem principal na tradição popular portuguesa. Desta presença marcante e de seus milagres não há indicações na Bíblia. Salientamos também que as ***Cantigas de Santa Maria***, compostas em galego-português no século XIII, se relacionam à tradição dos milagres marianos, bastante

antiga na Península Ibérica, além de exemplificar a mescla entre popular e erudito, sagrado e profano. Dentre os milagres realizados pela Virgem Maria há a ajuda a uma abadessa que engravidara, a proteção a uma freira que fugira do convento por um cavaleiro, e outras questões ligadas ao pecado. A todos aqueles que lhe dedicam verdadeiro culto e fé, ela protege e auxilia (FARIA, 2009).

Por conta da questão religiosa, segundo afirma Roas: "Nesse tipo de narrativa, o aparentemente fantástico deixaria de ser percebido como tal uma vez que se refere a uma ordem já codificada (neste caso, o cristianismo), o que elimina toda possibilidade de transgressão" (ROAS, 2014, p. 37). E assim acontece na história de Eça, os acontecimentos são inusitados, extraordinários; contudo, possíveis dentro da crença católica. Não há confronto, o real não é posto em questão. Além disso, o conto também se coaduna a duas características comuns às narrativas do maravilhoso cristão, ainda conforme o estudioso espanhol: "a ambientação rural e a distância temporal dos fatos narrados" (ROAS, 2014, p. 38).

No artigo "A tensão entre o fantástico e o maravilhoso", a professora Marcia Romero Marçal também analisa este subgênero literário, conferindo-lhe outra denominação, embora discuta as características sobre a cultura portuguesa elencadas por Mello e Castro e citadas anteriormente:

> (...) é interessante observar que no Fantástico português esta ambigüidade, assentada sobre a irredutibilidade entre o real e o sobrenatural, sobre uma concepção de realidade que expulsa qualquer possibilidade de intromissão de fenômenos extranaturais, não está presente. Isto se deve à herança histórica de um catolicismo medieval, no qual o natural e o sobrenatural participam de uma cosmovisão em que estas esferas não são excludentes racionalmente. Racionalidade e sobrenatural não correspondem a duas ordens contrárias irredutíveis e inconciliáveis para o imaginário católico medieval. Na cosmovisão católica, o sobrenatural povoa a realidade prosaica do cotidiano, de certa forma, "naturalmente". Espíritos diabólicos, entidades de outro mundo, forças desconhecidas, do Além, fantasmas, monstros, assim como anjos, beatos, santos interferem na vida real ***sem que a razão, ainda que aterrada pelo medo, sinta-se desalojada de suas propriedades constitutivas***. Este tipo de narrativa sofre a classificação de **Fantástico religioso**. (MARÇAL, 2009, p. 5-6, grifos nossos).

Essa ausência de tensão entre a realidade e o fenômeno meta-empírico pode dificultar a inclusão do conto no fantástico; porém, não impede que ele seja conceituado como pertencente à literatura do insólito, tendo em vista que os acontecimentos inusitados – um defunto enforcado voltar à vida para tomar o lugar do cavaleiro e ser alvo de uma emboscada são aceitos, mas não deixam de ser percebidos como incomuns e extraordinários, frutos da intervenção divina. Embora o recuo no período medieval e o mergulho no maravilhoso cristão atenuem o efeito fantástico, a mescla de recursos ligados ao insólito delineia a maestria queirosiana: o espaço do Cerro dos enforcados, conforme dissemos, é caracterizado com laivos do gótico e macabro, assim como o defunto é descrito fisicamente de modo sinistro e horrível. Complementa essa questão o deslocamento da atenção, isto é, a ênfase do conto, seu título, destacar o fenômeno meta-empírico: o defunto.

Além disso, ressaltamos que essa crença não é comungada por todos os personagens da narrativa. O marido traído, o Senhor de Lara, não consegue compreender os acontecimentos daquela noite misteriosa, ele racionaliza, busca explicações e acaba

enlouquecendo por não imaginar a solução segundo a perspectiva religiosa do milagre. Para ele o impossível não poderia ter acontecido, por isso, acaba definhando e morrendo.

Ironicamente, na narrativa de Eça de Queirós, escritor considerado representante do estilo realista em Portugal, aquele que não tem fé, que não acredita no mistério por aceitar somente os fatos positivos, acaba perecendo. Assim, nesse conto a aceitação do milagre, a ruptura da coerência racional, converte-se em uma forma subversiva de experimentar a realidade humana e transcendê-la. Ou seja, nesta narrativa o insólito funciona como uma reação a um mundo em que a incerteza, o sobrenatural e a ambiguidade não têm mais espaço diante do racionalismo e do empirismo postulados pelas ciências. Por vir contra esta ordem estruturada, Eça de Queirós apresenta outra perspectiva – a religiosa – e uma indagação humana diante da complexidade da vida nunca totalmente apreendida pelo empirismo científico. A partir do pressuposto de que a perspectiva fantástica utilizada pelo autor serve como meio de se repensar o real, consideramos que, neste conto, o autor critica a elite portuguesa, mergulhada em seus próprios interesses, que se afastara da verdadeira fé, da religiosidade vivenciada de maneira mais íntima e devotada.

O MILAGRE NO TEXTO LITERÁRIO

Como dissemos no início do presente trabalho, a tentativa de acompanhar a produção literária marcada pelo insólito consiste em tarefa desafiadora, uma vez que – embora já se encontrem delimitados alguns parâmetros relativos aos conceitos do fantástico e demais variações literárias – deparamo-nos, por um lado, com uma teoria crítica, sobretudo, dinâmica focada sobre um território de incerteza e ambiguidade, delimitado por dicotomias que se imiscuem a despeito do conflito inerente: o real e o não real, o sólito e o insólito, o natural e o sobrenatural. Por outro lado, a singularidade própria do texto literário, fundamentado na vocação dialética de existir pela linguagem e "dizer mais do que diz a linguagem" (TODOROV, 1992, p.175), intensifica a questão levando-nos a concordar com o teórico búlgaro quando, ao discutir a impressão ambígua deixada pela literatura fantástica, define-a como "a quinta-essência da literatura, na medida em que o questionamento do limite entre real e irreal, característico de toda literatura, é seu centro explícito" (...) e também porque "combatendo a metafísica da linguagem cotidiana, ela lhe dá vida" (TODOROV, 1992, p.176).

Tais características obrigam o leitor a repensar o seu modo de ler/ver a realidade, denotando também a reflexão e o questionamento por parte do autor. O recurso ao fantástico constitui uma estratégia de questionamento dialético da realidade com vistas à reflexão que se abre a diversas possibilidades.

Por caminhar paralelo a este estudo crítico quase "movediço", é inevitável que – entre as possíveis certezas de nossas leituras e interpretações – estejam, acima de tudo, as incertezas e os questionamentos. Desse modo, temos um conto bem próximo do chamado maravilhoso cristão, porém, seria de todo equivocado não considerar a presença de um efeito fantástico em "O defunto"? A narrativa de Lygia com certeza não se "enquadra" na definição de fantástico formulada por Todorov, nem por Felipe Furtado, por exemplo; entretanto, texto sobremodo rico, condensa em poucas páginas uma leitura múltipla ligada à fé que "transporta montanhas", que transforma pessoas,

ao evento insólito imerso no cotidiano, à abertura interpretativa e à proximidade do fantástico, seja este um gênero, um modo, um conceito, ou um efeito. A análise comparativa entre os dois contos delineia a relação intrínseca entre a literatura fantástica e as concepções de realidade de cada contexto sócio temporal, assim como coloca em perspectivas essas modificações, relacionando-as segundo a compreensão da herança cultural religiosa profundamente imiscuída em nosso inconsciente. Ou seja, embora distintas quanto aos subgêneros literários (ainda não totalmente definitivos, se é que um dia o serão) e outros pontos acima já destacados, as narrativas "Natal na barca" e "O defunto", curiosamente, encerram alguns aspectos convergentes, em especial: a relação antinômica de "vida e morte", a questão da fé e, sobretudo, a manifestação do milagre, estando – em verdade – todos relacionados entre si.

Quando analisadas em conjunto, aspectos do imaginário cristão ocidental afloram favorecendo o entrecruzamento de possíveis leituras. A relação da vida e da morte apresenta-se nos dois contos de forma contundente: no conto queirosiano, seja pelo morto que vive de novo, ainda que temporariamente, seja por D. Leonor que, de certa forma, passa a viver de fato ao encontrar o amor verdadeiro, após a morte de D. Alonso, seja por este último que, procurando a morte de D. Rui, termina por encontrar a própria. Da mesma forma, no conto lygiano, essa relação é apresentada pela barca misteriosa transportando um velho (que já conversa com o invisível), uma mulher (que parece fugir da vida para depois dela se encantar novamente – voltando a viver a esperança), uma criança (cuja breve vida vacila) e uma mãe (que já sentira a alegria de, por duas vezes, carregar outra vida dentro de si, que havia sido flagelada pela morte de uma dessas vidas e que, agora, põe toda a sua fé na vida que carrega nos braços).

Por fim, as temáticas da vida e da morte também estão, sob ângulos diversos, relacionadas às noções de tempo no passado, presente e futuro.

Outrossim, observamos a presença da religiosidade em ambas as narrativas, mas, principalmente – verificamos a existência incontestável de uma fé verdadeira nos devotos de Nossa Senhora do Pilar e na pobre mãe de "olhos extraordinariamente brilhantes", cujo "longo manto escuro" externava "caráter e dignidade". Tanto D. Leonor, quanto D. Rui solicitaram ajuda à santa do Pilar, por meio de suas preces, e foram auxiliados. Assim também, a jovem mãe conseguiu o "encontro" com seu primeiro filho, após comovente súplica, e finalizou o trajeto da barca olhando para a face corada do segundo filho.

Reanimação de um cadáver, cura ou possível "ressuscitação" de um bebê (dependendo da leitura), o fato é que o tema do milagre (imbricado às noções de vida, morte e fé) encontra-se representado, de forma substancial, nos contos aqui explorados; além disso, a questão do milagre está essencialmente associada ao clímax dos dois enredos. Em "O defunto", o momento de maior intensidade da narrativa inicia-se com o surgimento do enforcado vivificado e atinge seu ápice justamente no momento crucial em que o defunto toma o lugar de D. Rui recebendo, por este, o golpe de adaga dado por D. Alonso. Já em "Natal na barca", o clímax tem início no segundo em que a personagem narradora percebe a "morte" da criança, intensifica-se com a expectativa de descoberta (***desta possível morte***) por parte da mãe e encerra-se no instante em que, para surpresa da narradora, a criança desperta.

A propósito das considerações acima, é interessante observarmos a colocação de

David Roas quando este – comparando o fantástico, o maravilhoso, o realismo-maravilhoso e o maravilhoso cristão – destaca precisamente uma similitude entre o primeiro e o último, afirma o estudioso: "o 'maravilhoso cristão' está construído em função desse momento de revelação final onde o milagre faz sua aparição (o que o aproxima da estrutura própria da narrativa fantástica 'pura')" (ROAS, 2014, p. 39). Ou seja, enquanto no maravilhoso e no realismo-maravilhoso os eventos insólitos, de certa forma, já fazem parte da realidade (ainda que sejam realidades distintas); no maravilhoso cristão e no fantástico, os fenômenos meta-empíricos revelam-se de maneira inesperada e, geralmente, estão ligados ao ápice da narrativa.

Ao confrontar duas narrativas por muitos aspectos divergentes e, ainda assim, ser-nos possível destacar, inclusive de maneira bastante profícua, semelhanças, leituras em comum e, mais do que tudo, conjecturar questionamentos, constatamos o quão rica pode ser a peculiaridade do texto literário. Assim sendo, ambas as narrativas cativam, envolvem e surpreendem o leitor, cada uma a seu modo. Mesmo porque são tempos, espaços, narradores, personagens e enredos diversos. A leitura em conjunto dos contos aqui analisados permite demonstrar a representação simultânea do milagre enquanto tema e alcance literário. É o insólito na literatura e da literatura em uma ação constante e contínua de fascinar e instigar cada vez mais o leitor fisgado.

REFERÊNCIAS

BELLEMIN-NOËL, Jean. Notes sur le fantastique: textes de Théophile Gautier. ***Littérature***, Paris, n.8, p.3-23, 1972. Disponível em: <https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1972_num_8_4_1051>. Acesso em: 21 jul. 2017.

BESSIÈRE, Irene. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. ***FronteiraZ.*** Nº. 03, jan/jun 2009, p.01-18.

BORGES, J. L. ***O Livro de areia.*** Tradução: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras. 2009.

CHLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, D. ***Teoria da literatura:*** formalistas russos. Porto Alegre: Globo S. A., 1970, p.39-56.

FARIA, R. M. V. C. T. de. O conto popular português. 2009. 467 f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Pós-Graduação em Letras: Universidade do Porto, Porto, 2009.

FRANCO JÚNIOR, H. O fogo de Prometeu e o escudo de Perseu. Reflexões sobre mentalidade e imaginário. ***Signum.*** São Paulo, n. 5, 2003, p.73-116.

FURTADO, F. ***A construção do fantástico na narrativa.*** Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GAMA-KHALIL, M. M.. A literatura fantástica: gênero ou modo?. ***Terra Roxa e Outras Terras***. Londrina, v. 26, nº. 1, p.18-31, dez. 2013.

GARCIA, F. O "insólito" na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In: ____. ***A banalização do insólito:*** questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007, p.10-22.

GARCIA, F.; FRANÇA, J.; PINTO, M. (orgs.). Introdução. In: ____. ***As arquiteturas do medo e o insólito ficcional***. Rio de Janeiro: Caetés, 2013, p.9-10.

LE GOFF, J. O maravilhoso no Ocidente medieval. In: ____. ***O imaginário medieval***. Lisboa: Estampa, 1994, p. 45-65.

MARÇAL, M. A tensão entre o fantástico e o maravilhoso. ***Revista FronteiraZ***, v. Eletrônico, n.3, p. 1-8, 2009. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12541/9111>. Acesso em: 12 jan. 2018.

PIGLIA, R. ***Formas breves.*** Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, E. A. Resenhas sobre Twice-Told Tales, de Nathaniel Hawthorne. Tradução de Charles Kiefer. ***Bestiario***, Porto Alegre, v.1, n.6, 2004. Disponível em: http://www.bestiario.com.br/6.html. Acesso em: 10 jan. 2018.

QUEIRÓS, E. O Defunto. In: ____ ***Obras de Eça de Queiroz.*** Porto: Lello & Irmão Editores, s.d., v.1, p.803-825.

____. Prefácio dos Azulejos do Conde de Arnoso. In: ____. ***Obra Completa***. Porto: Lello & Irmão Editores, 1958, vol. 2, p. 1430-1443.

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

TELLES, L. F. Natal na barca. In: ____ ***Mistérios.*** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p.101-108.

TODOROV, T. ***Introdução à literatura fantástica***. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

VASCONCELLOS, José Leite. ***Tradições populares de Portugal.*** Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.

Submetido em 21 de março de 2018

Aceito em 16 de julho de 2018



O HISTÓRICO E O FANTÁSTICO EM O MEZ DA GRIPPE

THE HISTORICAL AND THE FANTASY LITERATURE IN O MEZ DA GRIPPE

Naira de Ameida Nascimento[1]

Rogério Caetano de Almeida[2]

Resumo: O romance histórico e a literatura fantástica traçaram caminhos excludentes durante a segunda fase da modernidade, em pleno século XIX. Enquanto a primeira guiava-se pela margem segura dos documentos, o gênero fantástico denunciava a precária hegemonia daquela crença e apontava para a instabilidade do "real". O romance latino-americano, denominado romance do *boom*, favoreceu, entre outras experiências ficcionais, a aproximação do histórico e do fantástico, ao confrontar um discurso centrado na voz do colonizador e cego às culturas e às tradições das sociedades colonizadas. *O mez da grippe*, de autoria de Valêncio Xavier, compartilha esse estatuto ao lidar com o registro documental e concomitantemente estabelecer uma atmosfera fantasmagórica, mas, diferentemente do primeiro, ele constrói o insólito por meio de uma apresentação saturada dos registros documentais e pelas dissensões criadas entre eles.

Palavras-chave: Fantástico. Ficção histórica. *O mez da grippe*. Valêncio Xavier.

Abstract: During the second turn of Modernity, in the nineteenth century, the historical novel and fantasy fantastic literature have both outlined sundry and excluding pathways. While the former was guided by the safe orientation of records, the latter denounced the precarious hegemony of a warning and warned about belief in the instability of "reality" as a category. Latin American novels, during its booming period, favored, amongst other fictional experiences, the convergence of history and the fantastic fantasy, since it showed a colonizer-driven discourse, blind either to cultures or to traditions of colonized societies. *O Mez da Grippe*, by Valêncio Xavier, shares this kind of ideal, when coping with documented record and its corresponding creation of playfulness, since, unlike other works, it stresses a weird ambience by fiercely presenting documented records and by creating dissent.

Keywords: Fantasy literature. Historical fiction. *O mez da grippe*. Valêncio Xavier.

1 Professora Adjunta de Literaturas de Língua Portuguesa da UTFPR. Doutora em Estudos Literários pela UFPR. E-mail: naira.alm@gmail.com.

2 Professor Adjunto de Literaturas de Língua Portuguesa da UTFPR. Doutor em Estudos Comparados pela USP. E-mail: rogalmeida01@hotmail.com.

Data de 1949, aproximadamente, a incursão nos domínios do insólito de um sub-gênero narrativo até então insuspeito a essas latitudes. Referimo-nos ao romance histórico e, mais curioso ainda, é que o fato se deu pelas mãos de conhecido teórico, ligado ao real maravilhoso, o escritor Alejo Carpentier, com a publicação de *O reino desse mundo*.

Seguramente, Carpentier não foi o único escritor a cruzar tais barreiras narrativas, normalmente delimitadas e estranhas uma a outra. Foi, contudo, essa a versão construída por Seymour Menton ao cunhar o termo Novo Romance Histórico para identificar uma mudança de paradigma nos rumos do subgênero narrativo, estudado e descrito anteriormente pelo crítico marxista Gyorgy Lúkacs, em seu clássico *O Romance Histórico* (1955).

É de se destacar que a ocorrência que segue ao do romance de 1949 só se dá em 1962, com *O século das luzes*, novamente sob a responsabilidade do escritor cubano. A partir de então, uma longa listagem de títulos se verifica, cobrindo os países mais representativos da América Latina, como Colômbia, Argentina, México, Chile, Equador, Venezuela, Peru, Brasil, Cuba, Uruguai, Paraguai, Nicarágua, Guatemala, encerrando-se em 1992, data do término da pesquisa realizada por Menton.

A questão que se colocava então era: que características tornavam aquela produção, com uma localização privilegiada sobretudo na América Latina, tão distinta da outra, iniciada mais de cem anos antes com Walter Scott, nos planaltos escoceses? É verdade que muitos dos critérios elencados por Menton dizem respeito, não propriamente à tipologia histórica, mas se devem, em grande parte, às transformações sofridas pelo gênero romanesco, tais como a metaficção, a intertextualidade e a recorrência a procedimentos descritos por Bakhtin, como é o caso do dialogismo, da carnavalização, da heteroglosia. Poderíamos até mesmo concluir que o peso dessas ocorrências constitui marca relevante da produção contemporânea, conforme já anotado por Marilene Weinhardt (2006, p. 190).

Já outros quesitos, como o protagonismo de personagens históricos, antes tomados de forma secundária, a distorção consciente da história por meio de exageros, anacronismos e omissões, e a submissão do enredo a certas ideias filosóficas, de acordo com um modelo experimentado em Borges, nos colocam no encalço de uma composição que rompia com os paradigmas do subgênero. Segundo Menton, tais ideias filosóficas, inspiradas no escritor argentino, apontam para a impossibilidade de se conhecer a verdade histórica ou a realidade, além de sinalizar para o caráter cíclico e, paradoxalmente, imprevisível da história (MENTON, 1993, p. 42).

Isto porque o que parecia apartar sobremaneira a ficção insólita da produção histórica era justamente o pacto referencial. Enquanto o romance histórico primava pelo respeito às balizas documentais, tentando se dirigir por ele, ao fantástico impunha-se diluir a certeza das ações explicadas cientificamente. A "realidade", entendida ainda como algo verificável de forma universalista, construía os modelos de leitores, ou leitores implícitos conforme Umberto Eco, demandados por cada subgênero ficcional. O rigor às fontes, a segurança de se ler o passado, ainda que estimulada a recorrência à imaginação criadora na composição de personagens, enredos e situações, opunha-se ao terror gerado por narrativa que desafiavam os princípios de um mundo fundado então pelo empirismo.

Herdeiras do pacto referencial, literatura fantástica e romance histórico são por isso mesmo filhos da Modernidade, um ambiente que promete aventuras, mas que também aterroriza, pelo medo da perda, os homens do século XIX (BERMAN, 1986, p. 15). Segundo o teórico da Modernidade, em relação ao novo espaço social:

> Trata-se de uma paisagem de engenhos a vapor, fábricas automatizadas, ferrovias, amplas novas zonas industriais; prolíficas cidades que cresceram do dia para a noite, quase sempre com aterradoras consequências para o ser humano; jornais diários, telégrafos, telefones e outros instrumentos de *media*, que se comunicam em escala cada vez maior; Estados nacionais cada vez mais fortes e conglomerados multinacionais de capital; movimentos sociais de massa, que lutam contra essas modernizações de cima para baixo, contando só com seus próprios meios de modernização de baixo para cima; um mercado mundial que a tudo abarca, em crescente expansão, capaz de um estarrecedor desperdício e devastação, capaz de tudo exceto solidez e estabilidade. (BERMAN, 1986, p. 18).

Descobertas científicas importantes, modernização técnica acelerada, explosão demográfica e intensa industrialização da produção (BERMAN, 1986, p. 16), são os fatores que, combinados, concorreram para uma nova sensibilidade em que as tentativas de apreensão através de ferramentas de mensuração, pensadas como universais, se fazia visível. Tempo e espaço participaram ativamente desse processo.

Cidades organizadas, espaços racionalizados, como previu a política de Napoleão III, continuada pelo Barão de Hausmann, na Paris de meados do séc. XIX, enquanto com Tony Garnier aprendemos sobre a setorização do corpo/cidade: trabalho, habitação, lazer e tráfego: "A zona industrial encontra-se isolada por um cinturão verde; os bairros cumprem um papel exclusivamente residencial; na zona central concentram-se os serviços públicos; um local específico é reservado ao lazer (piscinas, quadras etc.)." (ORTIZ, 1998, p. 210). Também, além dos muros da cidade, a percepção sobre o espaço muda radicalmente: "A diligência e o cavalo os havia habituado [aos homens] a contemplar de perto a natureza envolvente. O trem quebra esta percepção de continuidade, os espaços locais tornam-se elementos descontínuos, pontilhados ao longo da viagem." (ORTIZ, 1998, p. 222).

Quanto ao tempo, imprime-se o ritmo de Cronos. "O 'preço do tempo' altera o passo das pessoas, elas transitam mais rápido do que 'antigamente'" (ORTIZ, 1998, p. 224). O tempo da indústria, da produção requer disciplina e regularidade. Novamente os caminhos do trem sujeitam a sociedade a uma sincronia antes desnecessária; os relógios ajustam-se para dar corpo à civilização.

> A modernidade constitui um sistema no qual as partes estão interligadas entre si. Para que o fluxo no seu interior se faça de maneira ordenada, a regência do tempo é essencial. Os movimentos devem ser orquestrados para se evitar situação caótica. Os atrasos, as rupturas, não são portanto simples ressonâncias do passado, mas um obstáculo para o andamento do todo. Tempo função, sempre avaliado em referência à realização de uma ação específica (produção de um objeto, deslocamento na cidade etc.). (ORTIZ, 1998, p. 242).

Sintonizado ao movimento que impulsiona a vivência moderna, o romance histórico pactua com a euforia da marcha da história, encontrando aí sua própria razão de ser, de acordo com seu teórico mais eminente. A retratação do passado não se justifica

pela fuga ao presente, mas, ao contrário, serve como estímulo para o engajamento do homem no seu tempo.

> Se a essa experiência vem unir-se o reconhecimento de que tais revoluções ocorrem no mundo inteiro, fortalece-se extraordinariamente o sentimento de que existe uma história, de que essa história é um processo ininterrupto de mudanças e, por fim, de que ela interfere diretamente na vida de cada indivíduo. (LUKÁCS, 2011, p. 38).

Ou ainda, em relação ao paradigma por excelência do romance histórico:

> É raro que Walter Scott fale do presente. Em seus romances, não aborda as questões sociais do presente inglês, como o acirramento incipiente e incisivo da luta de classes entre a burguesia e o proletariado. Na medida em que ele pode responder por si mesmo a essas questões, ele o faz pelo viés da figuração ficcional das etapas mais importantes da história inteira da Inglaterra. (LUKÁCS, 2011, p. 49).

O romance fantástico, por sua vez, parece tecer o diálogo com a Modernidade sob o signo da suspeição, não mais a partir da visada otimista, dominante naquela ficção histórica. Insinuar a ambiguidade que prevalece nas situações narradas lança não apenas o mistério, mas esconjura, a seu modo, o espírito do homem científico. A dúvida e a impressão de desconforto causadas no leitor permanecem e tornam-se os elementos vitais no que se convencionou chamar de modo fantástico, modo este que, conforme Remo Ceserani (2006, p. 12), permeia gêneros e subgêneros diversos. Ele desconfia do "real". "O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural." (TODOROV, 1975, p. 31).

Enquanto o romance histórico endossa o modelo de leitura da história proposto pelo séc. XIX, a literatura fantástica rebela-se em relação ao cientificismo. Não deixa de ser curioso, contudo, que grande parte dos autores realistas tenha assinado narrativas mais curtas que incursionam pelo fantástico. Vale lembrar também que Edgar Allan Poe protagonizou dois gêneros que se dividiam na querela cientificista: o fantástico e o policial. Juntamente ao histórico, teríamos um florescimento literário que contempla antes de tudo o pacto referencial, ou o real, em linhas simplistas, com o aparato do discurso científico, hegemônico nessa altura.

É Ronaldo Lima Lins quem melhor sintetiza o lugar do fantástico na era da Modernidade:

> Assim, por um lado temos uma realidade pragmática, inexoravelmente em expansão, feita de cálculo e objetividade, erguida sobre a eficiência e o progresso, uma realidade que acentua a intensidade da crise como se dependesse desta para permanecer e desenvolver-se. Por outro lado, da representação da realidade o retrato que se desenha fala sobre a angústia, sobre a fragmentação e sobre o desencanto, em pinceladas que se banham no imaginário, no absurdo e no fantástico, regiões onde não há limites marcados, nem ordem, nem relógio. O artista europeu brinca com as palavras, preso a regras de instituições que já o preveem, amparado pelo seguro social, como um louco entre a lucidez e o delírio, que percebe pouca ou nenhuma possibilidade de transformar o mundo. Sua inquietação se reflete na exacerbação do espírito lúdico, elevado à categoria máxima da existência, para o qual *a forma é a mensagem*, numa homologia evidente à prática quotidiana do quadro social. É o caso em que o fantástico, resposta literária ao mito da Razão, passa pelo absurdo e veste,

> enfim, a máscara da horrível alma do outro mundo da vida moderna, que é *a coisa*. (LINS, 1990, p. 44).

Essa dualidade, presente na oposição entre o histórico e o fantástico, sofre modificação substancial em meados do século XX. A produção que se tornou conhecida no *boom* latino-americano, pelo impacto que assistiu na prosa literária, impôs uma nova discussão nos domínios teóricos. "Real maravilhoso" e "realismo mágico" tornaram-se expressões que buscavam definir o estatuto do insólito praticado na América Latina. Em que pese a herança surrealista no processo, o certo é que a reivindicação partia de uma condição existencialista, possibilitada pelas latitudes, por sua herança cultural e por um histórico comum de luta contra o colonizador.

Se a novidade gerou polêmicas relevantes no âmbito do insólito, o que dizer dos desdobramentos no campo da ficção histórica? De baluarte do discurso racional, fundado na segurança documental, o romance de Alejo Carpentier implodia as regras do subgênero em seu elemento mais basilar. Em *O reino desse mundo*, ao evocar os antecedentes da independência do Haiti, no início do século XVIII, o narrador não apenas se coloca claramente ao lado da perspectiva do escravo, mas também a narrativa dá forma aos sonhos mágicos dos personagens oprimidos, rompendo com a lógica cartesiana do romance histórico tradicional. Inaugura-se, assim, uma nova linhagem do romance histórico, aliando os elementos do insólito, antes expurgados pelo gênero, ao documental.

O MEZ DA GRIPPE

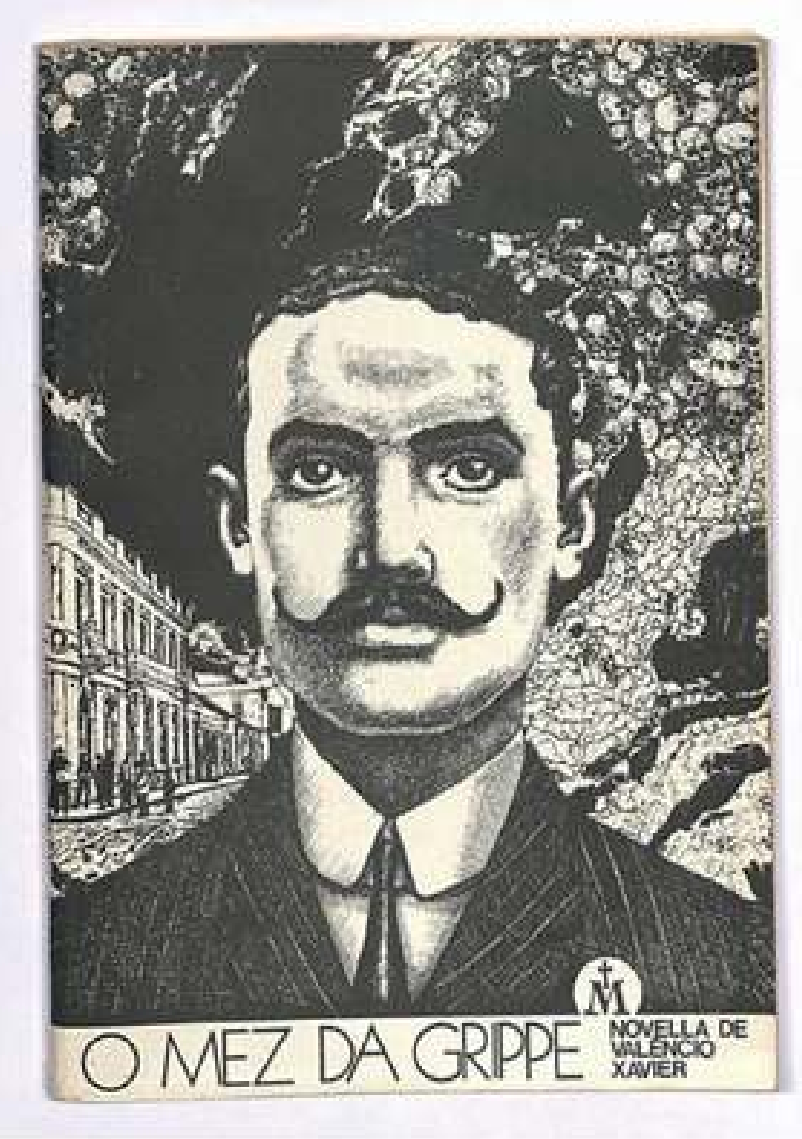
Lido enquanto ficção histórica por tematizar a epidemia da gripe espanhola em Curitiba no ano de 1918, *O Mez da grippe* levanta até hoje questões acerca de pertencimentos, considerando a sua radicalidade enquanto experiência literária. Transcendendo as diferenças entre os gêneros textuais utilizados, o livro de Valêncio Xavier se constitui no uso de diferentes linguagens, às quais se afirmam, se negam e se renegam; constroem uma tese, uma síntese e uma anti-síntese; coadunam-se na diferença e negam-se sem se refutar completamente na discussão do tema geral da obra que é o período em que a capital paranaense foi assolada pela gripe espanhola. Tal construção se viabiliza através do uso indiscriminado de categorias ligadas à sátira - a paródia, o pastiche e a ironia - concatenadas com o que se convencionou chamar de intermidialidade. O experimentalismo é inclusive assumido pelo autor em entrevista:

> Imaginava que o *Mez da Grippe* ia fazer certo sucesso entre meu público costumeiro, mais de ambiente universitário ou especializado. Mas pegou também o público geral, que se diverte e não se chateia com minhas histórias. Há muitos nesse Brasil afora, considerados malditos, que fazem uma literatura experimental sem querer cagar regras, ou meter sapiência, ideologias e mágoas em seus textos, ou imitando esse e aquele – escrevem só pelo prazer de escrever. (KUBOTA, 2008).

O sofisticado jogo entre diferentes linguagens (verbal e não-verbal) e diferentes gêneros textuais fez com que sua obra chamasse a atenção de críticos como Boris Schnaidermann, Décio Pignatari e Flora Sussekind que, além de reconhecerem o trabalho inventivo do artista conhecido até então apenas regionalmente, apoiaram a

reedição de *O mez da grippe* pela Companhia das Letras em 1998. O livro, publicado inicialmente em 1981 pela Fundação Cultura de Curitiba, trata, nesse amálgama de linguagens, do surto do vírus Influenza H1N1, mais popularmente conhecido à época como gripe espanhola, que acometeu a cidade de Curitiba entre outubro e dezembro de 1918. Se em geral os textos sobre esta obra incidem sobre uma crítica aos jornais e ao discurso oficial, aqui verificaremos como essas diferentes linguagens e diferentes gêneros textuais se entrecruzam ao longo do texto construindo uma atmosfera fantasmagórica. Esse efeito é particularmente curioso, visto que a composição do texto se dá quase que exclusivamente por registros documentais, tais como notícias de jornais, anúncios publicitários, depoimentos, relatórios médicos, fotos. Ou seja, cabe ao recorte e à acomodação dos registros díspares, porém factuais, uma impressão de irrealidade que impera no romance.

A primeira imagem que escolhemos para demonstrar como há um esforço para registrar os paradoxos daquela sociedade à época por meio do fantástico, ou do insólito, a depender da perspectiva adotada para interpretar tal figura, é a imagem que aparece na contracapa do livro organizado em 1999 e figura como capa da 1ª edição:



A imagem, desenvolvida pelo próprio Valêncio Xavier, carrega uma plurissignificação vinculada à morte e ao enredo do livro. Apesar de na simbologia de língua portuguesa a morte ser identificada como uma figura feminina, em geral, ela se identifica também com o gênero masculino. Seu ar circunspecto com o bigode não nos indica muita coisa, mas a ocupação do espaço central sugere que há alguma relação desse homem com terno de risca de giz com as mortes ocorridas na cidade: do lado esquerdo, os casarões que, em alguns casos, resistiram à especulação imobiliária e sobrevivem até hoje nas avenidas centrais da cidade são circundados por pessoas e por paralelepípedos que, quando do lado direito da imagem, desaparecem e dão lugar a traços que, sem um limite muito claro, transformam-se em caveiras. Estas formam uma espécie de pinça que engolfam o homem e a cidade, afinal todo o restante do céu está enegrecido. Também chama a atenção a lapela com um símbolo que parece representar uma empresa funerária, mas nunca é aproximada do anúncio de uma dessas empresas ao longo de todo o livro. Tal imagem, um crucifixo com a letra "m" abaixo, aparece em outras ocasiões do livro anunciando a morte da população e duas chamadas para missas em homenagem aos mortos, além de encerrar o livro. Tudo se acaba quando o homem e sua lapela aparecem ao longo da narrativa.

Apesar de a morte ser um signo ambivalente, em *O mez da grippe*, ela ganha apenas a acepção de "aspecto perecível e destrutível da existência" (CHEVALIER, 2001, p. 621). O homem, representação da morte, aparece em mais três imagens ao longo da narrativa. A primeira aparição ocorre na segunda página do livro; na primeira página, aparece o calendário de outubro de 1918 e, abaixo, a frase "alguma coisa". A ocorrência de "alguma coisa" na obra se manifesta justamente a partir da segunda página.

Num processo de colagem, há a informação de que o presidente norte americano W. Wilson "não trata com um governo que continua a cometer toda a sorte de crimes" (XAVIER, 1998, p. 13). Independente de sabermos se essa informação está relacionada à interferência americana na Revolução Mexicana ou à entrada dos EUA na Primeira Guerra Mundial, pelo fato de não estar datada, esta, através do recorrente uso do pastiche, contribui para estender o sentido das informações coladas abaixo através de noticiários que o próprio Valêncio Xavier colou e bricolou ao longo de todo o texto, sejam elas criadas por ele ou retiradas de anúncios da época. As informações abaixo dizem respeito à chegada da gripe a Curitiba. Antes de citá-las, mencionamos um esforço do texto em ser permeado constantemente pela ironia. De tal maneira, o pastiche realizado pelo autor no uso do texto original muda de sentido quando colocado em contato com outros textos. Não seria a frase sobre o presidente Wilson a destilação de uma ironia que critica o estado por não adotar medidas profiláticas à época? É desta forma que o romance histórico é permeado pelo insólito e pelo fantástico: enquanto o estado não toma as atitudes necessárias para evitar um problema epidemiológico na região, há um homem-morte que caminha pelo espaço citadino. Há culpados na disseminação da gripe? Enquanto o mundo se esfacela na guerra de trincheiras, Curitiba vive uma guerra outra – a disseminação e a tentativa de controle da gripe espanhola.

Neste sentido, o homem-morte é também uma metonímia e/ou uma personificação da gripe, mas pode ser um caminhante qualquer que resolveu desafiar o controle da doença circulando pelo espaço público. O texto não se fecha em uma única interpretação, mas sugere que o homem-morte circulou de maneira insistente por Curitiba por

descuido dos agentes responsáveis. Na mesma página do texto, uma colagem de um texto do responsável pelo diretor do serviço sanitário, Trajano Reis:

> Em Paranaguá, n'aquella epocha, ia effectuar-se o casamento de uma filha do syrio Barbosa. Do Rio de Janeiro vieram assistir ás bodas alguns syrios, que estavam com o mal incubado.
>
> De Antonina e Morretes seguiram para aquella cidade, com o mesmo fim dos do Rio, alguns patricios do Sr. Barbosa. Folgaram juntos e cada um dos residentes em Antonina e Morretes trouxe comsigo o gérmen do mal, que se disseminou com rapidez entre as populações das referidas cidades. Em Paranaguá, por sua vez, os hospedes fluminenses não só padeceram da molestia, como também a transmitiram aos patricios e á população. (XAVIER, 1998, p. 13).

A explicação científica dada pela autoridade científica, corroborando uma perspectiva que possibilita compreender a obra com indícios muito fortes de um romance histórico, é desconstruída na parte final da página, que possui a presença do homem sorumbático já referido anteriormente e, ao lado, apresenta o seguinte poema:

> Um homem eu caminho sozinho
>
> nesta cidade sem gente
>
> as gentes estão nas casas
>
> a grippe (XAVIER, 1998, p. 13)

Este poema sugere que o homem é simplesmente um indivíduo que circula pelas ruas. Através da fragmentação do discurso, construída de muitas formas, mas mais intensamente provocativa na presença desse homem, a obra se abre para múltiplas interpretações, impossibilitando a conclusão de que houve efetivamente um erro das autoridades sanitárias. No primeiro verso do poema, é notória uma estratégia discursiva de identificar o eu no outro que se amplia quando isolamos as pessoas do discurso sem utilizar a coletividade pressuposta pelo substantivo "gente": "Um homem eu caminho sozinho [a grippe]." O poema contribui para complementar a interpretação que se faz da imagem do homem – ele é a morte, a gripe e um indivíduo que circula sozinho pela cidade à mercê da gripe (ele mesmo), enquanto as pessoas se escondem em suas casas.

A personificação da morte e da gripe possibilita um entendimento de que há uma força superior à humana circulando pela capital paranaense, concatenando, por exemplo, com a capa do livro que possui um céu absolutamente obscuro: entre caveiras, uma tinta negra cobre o espaço. Entre a realidade histórica explicada cientificamente e a inquietação de não se justificar empiricamente a presença macabra da morte, a obra escolhe ambas as possibilidades. Antes da segunda aparição da imagem do homem no texto, alguns outros indícios de sua presença-ausência se manifestam de maneira intermidiática. A notícia de primeira página no Diário da Tarde sobre "A Influenza" está em branco.

A notícia não é noticiada. O título basta. Os leitores sabem da presença da gripe na cidade ao passo que, ironicamente, fica evidente uma tentativa das autoridades de censurar o acesso à informação em um tempo em que a mídia noticiava sem tantos

interesses obscuros. Essa presença, ausente no texto, se torna ausência presente em dois poemas (ou seria um só?) que aparecem entre uma foto de uma rua da cidade absolutamente deserta:

Entro na casa **a porta sem chavear** **alguém que saiu para voltar** **e não mais voltou** **entrou para sair** **e não mais saiu**	**Não sei porque** **entro entrei** **nesta casa onde nunca entrei** **Pássaro em água estranha** **Vagueio pela penumbra do corredor** **pela porta entreaberta vejo (XAVIER, 1998, p. 18)**

O primeiro poema (primeira estrofe?) indica que alguém que saiu para buscar ajuda para um doente, dentro da casa, não voltou mais. Teria esta pessoa fugido? Ou no meio de sua fuga encontrou a morte? Deparar-se com a morte ganha um colorido especial se pensarmos que o eu lírico de ambos os poemas é o homem que personifica a gripe e a morte, enfim a força inquietante sobre a qual é inevitável lutar. Tal perspectiva se torna pertinente no segundo poema (segunda estrofe?), pois o eu lírico adentra um espaço que não conhecia e complementa a informação do primeiro poema: a pessoa que ficou na casa morreu, pois encontrou esse ser lúgubre. No contexto de horror imposto à sociedade, a gripe e a morte visitavam essas pessoas com frequência, o que torna desnecessário algum tipo de controle sobre o que está acontecendo. A poesia, mesmo sem fabulação ou com uma fabulação conjecturada na sua relação com a imagem, carrega um valor alegórico importante àquele contexto social: a morte e a gripe estavam presentes em todos os lugares, inclusive dentro das casas, mas nos jornais não.

Assim, há uma possibilidade de se ler a história através da literatura, através do poema concatenado com a imagem, através do que as pessoas consideram estranho, inquietante e inexplicável. Na sequência dessa narrativa estilhaçada, mais especificamente no dia 24 de outubro, há uma informação jornalística da qual não sabemos a fonte, pois há dois jornais disputando o espaço da verdade na narrativa, indicando em caixa alta que "NÃO MORREU NINGUÉM" (XAVIER, 1998, p. 20) na cidade. Apesar de ser o começo do surto e oficialmente ninguém ter efetivamente morrido, não há um relatório a respeito do referido mês na obra, a morte e a gripe já chegaram.

Se oficialmente a morte não chegou, o poeta "José da Gaita", com um nome paródico que lhe retira toda a seriedade da circunstância e da possibilidade de dizer a verdade, anuncia: "De manhã abro as gazetas/ nenhuma nota - que bola!/ Limpo e relimpo as lunetas/ Nada, nada de hespanhola.../ A policia nos socorre/ Toda noticia degola/ -Aqui de vez, ninguém morre,/ Foi p'ro xadrez, a hespanhola." (XAVIER, 1998, p. 25).

O poema, denominado "A HESPANHOLA", escrito em caixa alta, indica que nenhuma informação é dada pela imprensa. Ao mesmo tempo, o mercado da morte se aproveita da situação para lucrar. Abaixo do poema, temos a propaganda de "Bromil – cura todas as doenças do peito, pulmões e garganta". Ainda que um salto na análise da narrativa seja necessário por conta da limitação espacial, já é possível estabelecer algumas comparações entre os fatos noticiados e as manifestações individuais, que contrariam aquele espaço público de informação.

No mês de novembro, muitas referências à Primeira Guerra, experiência

violentíssima para a humanidade por ter inaugurado a chamada guerra de trincheiras, são localizadas nas páginas 01, 06, 08, 11, 12,13, 20, 25, 29 e 30. Há ainda de se considerar o indício de uma guerra se aproximando do Brasil: no dia 27, o jornal anunciou a eminência de uma guerra entre Chile e Peru, provável desdobramento da chamada Guerra do Pacífico. Todavia, o que realmente se noticiou ao longo do mês foi o problema da gripe. Ela possibilitou a abertura de boticários no final de semana, fechou os cinemas e as igrejas temporariamente, fez com que faltasse madeira para fazer caixão, enfim, a guerra em Curitiba era outra. Se, de uma maneira geral as notícias sobre a guerra superavam seu período mais crítico, a gripe espanhola na cidade não cedia.

Na entrada referente ao mês de novembro, as imagens têm uma variedade enorme de temas: placas de luto, imagens de tumbas, corpos chaguentos, propagandas de remédio com um espaço muito maior na página, fotos de pessoas falecidas, anúncio de emprego em funerária, fotos de cortejos fúnebres, esclarecimento de empresa funerária que não possui funcionário para trabalhar por motivo de doença, e, entre outras imagens, duas fotos do homem-morte sem a lapela à vista.

A segunda aparição dessa figura alegórica ocorre no dia 19 de novembro. No alto da página, a imagem da lapela vem acompanhada com os seguintes dizeres, também em caixa alta: "os óbitos de hontem" (XAVIER, 1998, p. 56). A seguir, a mensagem de que não houve nem diminuição, nem aumento. E na parte baixa da página, um poema com uma mensagem enigmática: "Ela geme baixinho, não mais de febre/ agora de gôzo?/ Gózo e no auge do gôzo tento/ abraçar todo seu corpo que se/ me escapa e tenho nas mãos/ como um pássaro peixe" (XAVIER, 1998, p. 56). Se trabalharmos com o fato de que o eu lírico do poema é o homem-morte, subentende-se, neste poema e em outros textos do livro, que ele se aproveita, também, das ruas vazias para invadir casas e, possivelmente, estuprar mulheres que estão sozinhas e doentes.

Então, o horror da população feminina se amplia diante do fenômeno (des)conhecido que assola a cidade. Enquanto isso, o itinerário de horror na vida cotidiana se amplia: a guerra está praticamente acabada, mas no dia seguinte, 20 de novembro, o livro noticia na mesma página que "A EPIDEMIA SO DECLINA PARA A SCIENCIA OFICIAL" (XAVIER, 1998, p. 57), enquanto que entremeada por outras notícias como uma greve que estoura na capital e será controlada pelo governo, ou a chegada das tropas americanas no Rio Reno, a página se encerra com a notícia de que "EM 13 OBITTOS, 10 SÃO DE CREANÇAS!" (XAVIER, 1998, p. 57). Diante de tantas notícias catastróficas, a experiência da modernidade não pode ser racional. O cenário é de desolação diante de uma cidade-fantasma. A ciência, percebida como panaceia da modernidade para muitos segmentos, mostra-se impotente, ineficaz.

Findo o ciclo da gripe, ou não, no dia 30 de novembro temos a última aparição da figura do homem que fragmenta o livro e se impõe como um mistério insolúvel, tal qual a morte, a gripe, um estuprador, um poeta, o homem moderno. Na parte superior da página, quando tudo parece retomar o caminho da normalidade, surge a notícia de que o "KAYSER ESTÁ COM HESPANHOLA". Diante da ruína e do sinistro, o homem que liderava o outro lado da guerra pode morrer, ironicamente, de gripe espanhola. Seguindo a ela, a nota de que o tráfego de bondes normalizaria no dia seguinte. O mundo se reorganiza, a paz reina, mas o homem e seu olhar indecifrável ali permanecem. Testando o equilíbrio do mundo, o tom lírico do poema escamoteia a violência do ato que encobre:

"Mas sempre terei diante de mim/ a visão de eu abrindo a porta/ a casa vasia, seu corpo de loura plumagem/ Sem me voltar, sem voltar/ diante de mim a cidade vazia, silenciosa/ nestes dias da grippe/ ninguém me viu nem me verá" (XAVIER, 1998, p. 66). Nele, aquele homem sinistro que iniciou o livro volta na figuração da morte, da gripe, ou um estuprador em potencial, entre outras histórias paralelas que se constroem nesse livro múltiplo.

Em dezembro, finalmente, outras atmosferas lúgubres são construídas pelas notícias e pela narrativa. Há outros horrores a serem afirmados, negados, renegados e reafirmados; há a presença da morte, combatida e esquecida; há outra história a ser contada, sem inflexão, sem reflexão, tese, síntese e anti-síntese; e a perspectiva adotada para aquele homem alegórico, para qualquer homem que pertença à modernidade não é só o da experiência do terrífico e do terror, afinal ele faz parte dessa modernidade, apensar de ser diferente dela e às vezes negá-la.

Neste sentido, a epígrafe de Marquês de Sade escolhida pelo autor completa o seu sentido:

> Vê-se um sepulcro cheio de cadáveres, sobre os quais se podem observar todos os diferentes estados da dissolução, desde o instante da morte até a destruição total do indivíduo. Esta macabra execução é de cera, colorida com tanta naturalidade que a natureza não poderia ser, nem mais expressiva, nem mais verdadeira. (XAVIER, 1998, p. 9).

O homem e toda a sua humanidade foram aniquilados pelas forças da história que, em alguns momentos, nos parece inexplicável, intangível, insólita ou fantástica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O nome de Valêncio Xavier não está comumente associado ao romance histórico no Brasil. Provavelmente nem houve aqui a intenção deliberada de fazer um romance histórico, mas seu autor escreveu, *malgré lui-même*, uma ficção histórica. Não um exemplar obediente aos preceitos clássicos do gênero e sim uma desmontagem dele. Valendo-se, a todo o momento, dos registros do passado, sejam eles os da gripe espanhola ou da primeira guerra mundial, o livro privilegia o mistério insondável que escapa ao olhar da câmera ou ao cronista histórico; o fato, intraduzível por imagens ou palavras, que se oculta nos intratextos, sugerindo ao leitor a insuficiência de uma narrativa que o apazigue.

Assim como no Novo romance histórico, ou, ainda se quisermos, na metaficção historiográfica[3], não há verdades a revelar, pois só acedemos aos relatos do passado, aos seus vestígios. Toda narrativa histórica será uma construção, mais ou menos interessada, mas nunca imparcial. Novo romance histórico ou metaficção historiográfica desnudam o que calaram as histórias oficiais, as outras vozes, o que ficou de fora do inventário civilizacional.

3 Termo sugerido por Linda Hutcheon para denominar uma produção contemporânea altamente reflexiva que se vale de temáticas históricas. (HUTCHEON, 1991).

É por meio de uma memória, social em grande medida, que se reativa esses conhecimentos, como acontece na recorrência aos depoimentos. A temática histórica parece nascer dessa forte impregnação memorialística, dominante na arte de Valêncio Xavier e evidente na condição do colecionador; colecionador de imagens, de narrativas, enfim, de um farto arquivo do passado.

Em meio a esses arquivos, desponta a cidade de Curitiba, enquanto tópico de tais figurações: "A dimensão memorialista das narrativas literárias e fílmicas de Valêncio Xavier é uma tônica bastante notável dessas memórias, Curitiba e Poe parecem ser centrais." (VITORIANO, 2017, p. 119). *O mez da grippe*, ao tecer um panorama da Curitiba da época, evoca, guardadas as devidas proporções, as *Passagens*, de Walter Benjamin, apontando para os estilhaços da percepção que se tinha da Paris no século XIX.

Também Edgar Allan Poe não deve ser subestimado nessa equação, como lembra Vitoriano. O filme de 1983, que relê o emblemático poema do autor inglês, *O corvo*, testemunha o fascínio do escritor curitibano por adoção pelas tramas que se insinuam no tecido urbano, pelas faces relegadas no processo histórico, pelos dramas vividos por seus atores. Expressão que ganha as cores do lúgubre, do macabro, favorecendo a criação de uma atmosfera sinistra.

Ao contemplar a fatia esquecida, os gestos e os desejos que se perdem no burburinho da modernidade, a ficção de Valêncio Xavier torna-se também histórica, ou talvez histórico-fantástica, porque atualiza os sentidos do fato histórico no tempo em que escreve na mesma proporção em que dá voz aos verdadeiros personagens da história, homens assustados que, diante de fenômenos inquietantes, experienciam uma história tão-somente sinistra, nefasta, lúgubre, fantástica.

Ao fazê-lo, diante dos ecos da barbárie, seja no distante solo europeu com os estertores da Primeira Guerra, seja na cidade de Curitiba, avassalada e rendida aos horrores da gripe espanhola, só encontra meios de expressão pela via do insólito, pois, ousando repetir as palavras de Ronaldo Lima Lins: "É o caso em que o fantástico, resposta literária ao mito da Razão, passa pelo absurdo e veste, enfim, a máscara da horrível alma do outro mundo da vida moderna, que é *a coisa*. (LINS, 1990, p. 44).

REFERÊNCIAS

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar:* a aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

CESERANI, Remo. *O fantástico.* Trad. Nilton Cezar Tripadalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção, Rio de Janeiro, Imago, 1991.

KUBOTA, Marília. Entrevista com Valêncio Xavier. Disponível em: https://mariliakubota.wordpress.com/2008/12/08/o-fantastico-mundo-de-valencio-xavier-3/. Acesso em 16/03/2018.

LINS, Ronaldo Lima. O fantástico: a modernidade exorcizada. *Revista Tempo Brasileiro* – Passagens da modernidade, Rio de Janeiro, n. 69, 1984, p. 40-51.

LUKÁCS, Gyorgy. *O romance histórico.* São Paulo: Boitempo, 2011.

MENTON, Seymour. *La Nueva Novela Histórica de la América Latina*, 1979-1992. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

ORTIZ, Renato. *Cultura e modernidade*: a França no século XIX. São Paulo: Brasiliense, 1998.

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

VITORIANO, Helciclever Barros da Silva. "O corvo" (1983) curitibano de Valêncio Xavier: uma leitura poético-documental. Policromias. Rio de Janeiro, n. 4, jul/dez 2017, p. 116-141.

WEINHARDT, Marilene. Uma leitura de *La Nueva Novela Histórica de la América Latina*, 1979-1992. In: VELLOSO, Luiz Roberto & MOREIRA, Maria Eunice. (Orgs). *Questões de crítica e de historiografia literária*. Porto Alegre: Nova Prova, 2006.

XAVIER, Valêncio. *O mez da grippe e outros livros.* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Submetido em 21 de março de 2018

Aceito em 16 de julho de 2018



INVENTÁRIO DA AUSÊNCIA EM "O ROSTO", DE AMILCAR BETTEGA BARBOSA

INVENTORY OF ABSENCE IN "O ROSTO", BY AMILCAR BETTEGA BARBOSA

Raul da Rocha Colaço[1]

Brenda Carlos de Andrade[2]

Resumo: Neste trabalho, buscamos investigar o tema da ausência no conto "O rosto", de Amilcar Bettega Barbosa (2002). Em outros termos, apreciamos a condição de ausência em seus distintos níveis, considerando-a como um fator essencial para o desequilíbrio do protagonista da narrativa, que, devido à privação de convívio humano e por sua ociosidade, concentra todos os seus esforços na captura de um rosto sem corpo que irrompe em sua residência. Para auxiliar essa análise, são úteis os mananciais de Remo Ceserani (2006), pela apresentação dos sistemas temáticos recorrentes na literatura fantástica; de Louis Vax (1965), por designar as partes separadas do corpo humano como um dos temas da literatura fantástica; de David Roas (2014), por discutir as diferenças entre o fantástico e o grotesco; e de Rosalba Campra (2016), por debater a questão da ausência, do silêncio, do não dito e dos vazios da obra fantástica. Como resultado, constatamos que essa experiência insólita, em vez de trazer conforto ao protagonista, instaura o desamparo, pois esse personagem finda perdendo, com a evasão do rosto, não só o contato com o diferente (o Outro), mas também a própria identidade, tornando-se um ser ausente de si mesmo.

Palavras–chave: Ausência. Forma do nada. Amilcar Bettega Barbosa. Fantástico.

Abstract: In this paper, we aim to investigate the theme of absence in the short story "O rosto", by Amilcar Bettega Barbosa (2002). In other terms, we examine the condition of absence in its different levels, considering it as an essential factor of the unbalance of the narrative protagonist, who, due to deprivation of human conviviality and his idleness, concentrates all of his efforts on the capture of a face without a body bursting into his residence. To support this analysis, the profitable work of Remo Ceserani (2006) will be useful for presenting the recurrent thematic systems in fantastic literature;

1 Mestrando em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), onde realiza a pesquisa "As ruínas circulares de Amilcar Bettega Barbosa e de Murilo Rubião". E-mail: rauldarochacolaco@gmail.com.

2 Professora Adjunta de Literatura de Língua Espanhola na Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE) e Professora Colaboradora no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). E-mail: brenda.carlosdeandrade@gmail.com.

as well as work of Louis Vax (1965), for designating the separate parts of the human body as one of the themes of fantastic literature; also the work of David Roas (2014), for discussing the differences between the fantastic and the grotesque; and the work of Rosalba Campra (2016), for debating the question of absence, silence, unsaid and voids in fantastic literature. As a result, we founded that this uncommon experience, instead of bringing comfort to the protagonist, establishes abandonment, since this character ends up losing, with the avoidance of the face, not only the contact with the different (the Other), but also his own identity, becoming a self-missing being.

Keywords: Absence. Shape of nothingness. Amilcar Bettega Barbosa. Fantastic.

> – Croyez-vous aux fantômes?
>
> – Non, mais j'en ai peur.
>
> Mme Du Deffand à son ami Horace Walpole.[3]

A leitura da epígrafe nos apresenta um problema cabal: como pode uma pessoa temer algo que acredita não existir? Essa pergunta, que fundamenta a obra *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*, do norte-americano Nöell Carroll (1999), por mais que seja realizada com vistas ao estudo do horror e dos seus efeitos em produções ficcionais, também pode ser estendida ao exame de uma criatura de difícil classificação como o fantasma.

Temer a possibilidade de irrupção de um ser imaterial dentro de um mundo que se pauta em matéria é, certamente, mais duro e mais assustador do que a concretude imagética de uma presença incorpórea em nossa realidade. Em outras palavras, não são os espectros em si que nos assustam, mas a contingência de constatar o nosso evidente fracasso em entender e em dominar inteiramente o planeta que habitamos, deparando, então, com a fragilidade de nossas leis científicas e racionais.

É nessa esteira que se debruça a categoria estética do fantástico, revelando, segundo elucida o teórico espanhol David Roas, "a complexidade do real e a nossa incapacidade para compreendê-lo e explicá-lo" (ROAS, 2014, p. 104). Nesse contexto, podemos salientar que o escritor gaúcho Amilcar Bettega Barbosa, autor da narrativa a ser apreciada neste artigo, buscará despedaçar nossas certezas tanto em relação à intrusão súbita de um elemento sobrenatural num mundo idêntico ao real (leia-se: um espaço semelhante ao que experimentamos no dia a dia, àquilo que consideramos ser plausível no cotidiano), quanto à condição impalpável de uma assombração.[4]

---

3 – *A senhora acredita em fantasmas? – Não, mas tenho medo.* Senhora Du Deffand a seu amigo Horace Walpole (tradução nossa).

4 Nas linhas iniciais do primeiro capítulo de *Territórios da ficção fantástica*, Rosalba Campra (2016) discute uma pequena história em que o sumiço de um ser em determinado local torna-se a prova da sua condição fantasmática. Na narrativa curta de Bettega Barbosa, temos um duplo jogo: o vidro quebrado da janela funciona como vestígio da aparição do rosto na residência do protagonista (ou seja, a visagem, diferentemente do que esperaríamos, é feita "de carne e osso"); e a ausência desse rosto na casa, logo após sua fuga, é mais potente, em efeitos aterrorizadores, do que a sua presença.

Assim sendo, partimos para a análise do conto intitulado "O rosto", presente na obra *Deixe o quarto como está* (2002), e topamos, já na frase inaugural do texto, com a situação insólita central enfrentada pelo narrador autodiegético: a presença de um rosto sem corpo a vagar pelos corredores da sua casa. Em outros termos, o narrador inicia seu relato a partir do momento em que ocorre a violação da sua "intimidade protegida" (BACHELARD, 1993, p. 199), ou seja, da aparição inesperada de um ser indesejado em seu espaço de segurança e de conforto, conforme podemos ver a seguir:

> Sempre morei na casa, mas só há pouco dei para vê-lo por aí, esquivando-se num vão de porta ou escapando por algum corredor. Não sei quanto tempo ele esteve me observando ou mesmo me perseguindo pela casa. No fundo ele se aproveitou da minha ingenuidade, dessa maneira um pouco irresponsável de pensar que dentro da casa eu estaria livre de qualquer ameaça. Só que agora inverti o jogo. Sou eu quem o persegue, e não estou para brincadeiras. Ele deve ter percebido, tenho certeza de que está com medo (BARBOSA, 2002, p. 71).

Nesse sentido, já nos é válido ressaltar que o protagonista da narrativa fantástica é, quase sempre, "[...] um homem comum, que não apresenta características do herói, ao contrário, é singularmente vazio em relação a seus caracteres" (CAMARANI, 2014, p. 120). Dito de outro modo, no trecho acima (e, por extensão, em todo o texto), o personagem principal não descreve a si mesmo, isto é, a sua representação física é definida justamente pela sua ausência, permitindo, assim, que qualquer leitor se reconheça por meio dos seus dilemas. Inclusive, sequer sabemos o nome do protagonista, que não se identifica em nenhum momento, o que caracteriza mais uma ausência.

Por outro lado, em relação às caraterísticas psíquicas, o narrador nos deixa pistas para que, após montarmos todo o quebra-cabeça, consigamos esboçar seus traços mentais. Noutras palavras, é através de seus atos que nos é possível mapear seus contornos psicológicos, ou seja, é quando passa a perseguir a assombração que percebemos que o protagonista pode ser compreendido como uma entidade tão absurda quanto o rosto que ronda a casa, na medida em que o homem altera a lógica esperada pelo leitor: ele não é atemorizado pela aparição, mas sim quem a caça[5].

Além disso, ainda podemos destacar a solidão vivenciada pelo protagonista no que diz respeito ao confronto com objeto insólito: o homem segue no encalço do rosto sem qualquer companhia ou ajuda de outrem, dependendo exclusivamente dos seus esforços para restaurar a ordem do seu lar. Nesse sentido, é relevante apontarmos que "a aventura fantástica é quase sempre uma aventura solitária. A solidão fantástica não se refere apenas a um isolamento objetivo: é a negação da comunidade humana" (CAMARANI, 2014, p. 52).

Dito de outra forma: o personagem principal é o único morador da casa (pelo menos até a chegada do rosto), aproveitando-se dessa condição para, assim, isolar-se do convívio com outros humanos. Então, por ser naturalmente um solitário, dedica-se com afinco na caçada ao elemento invasor, o que repercute em duas frentes: por não ter compromissos sociais, o narrador dedica-se inteiramente à perseguição do rosto,

5 Aqui, desembocamos em outro traço comum aos protagonistas de narrativas fantásticas também sinalizado por Camarani (2014): a prática da presunção e da soberba, visto que ele se julga capaz de amedrontar uma assombração.

tornando essa aventura o objetivo de sua vida; e, por dedicar-se integralmente a essa empreitada (e, possivelmente, por sentir-se só), finda se acostumando com a presença da figura insólita em sua residência, criando, de certo modo, um apego em relação a ela.[6]

Conforme elucida Remo Ceserani, na sua obra intitulada *O fantástico* (2006), *a aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível* é um dos sistemas temáticos recorrentes na literatura fantástica. Ainda segundo o autor italiano, "a cena da aparição repentina e inesperada de um estrangeiro no espaço doméstico de uma casa é quase um estereótipo [...]" (CESERANI, 2006, p. 84). Nesse fluxo, e, ao mesmo tempo, em contraposição ao que poderia ser classificado como lugar-comum dos textos fantásticos, o narrador nos anuncia um novo desdobramento possivelmente afiliado à presença do elemento estrangeiro no ambiente domiciliar: a constante mutação dos aposentos da casa. Nas suas palavras:

> Não sei quanto tempo disporei dessa sala. Assim como alguns cômodos brotam da noite para o dia, outros desaparecem sem explicação nenhuma, numa espécie de balanceamento que a casa faz, como que possuída por um rigor matemático. Já pensei em encarcerar o rosto em uma das peças que estão condenadas ao desaparecimento. Mas como descobrir quais são essas peças? Tenho intuições, mas não basta (BARBOSA, 2002, p. 73).

Após algum tempo dedicando-se a capturar o rosto sem qualquer sucesso, o protagonista encara uma nova adversidade: a alteração constante dos cômodos de sua residência. Nessa perspectiva, a casa, que deveria ser um local familiar ao seu dono, torna-se um ambiente hostil na medida em que se transmuta constantemente, fator que não permite a memorização das suas divisões. Em outros termos, ao atualizar-se com recorrência, a casa transforma-se num espaço desconhecido ao personagem principal, isto é, torna-o estrangeiro num ambiente que lhe deveria ser de intimidade, de conforto. E, retomando os apontamentos de Remo Ceserani,

> A súbita intrusão de um personagem que possui as características culturais de um estrangeiro, dentro do espaço reservado e protegido que pertence a uma família e a uma comunidade restrita, torna-se pleno de aspectos inquietantes, suscita reações de profunda perturbação psicológica e não tem como consequência a simples exclusão do elemento estranho (CESERANI, 2006, p. 84).

Ou seja, é a partir da invasão do rosto no espaço doméstico que a casa abandona sua fixidez arquitetônica para se constituir através de movimentos incessantes. Em suma: é a chegada do estrangeiro que modifica a dinâmica da casa na medida em que transforma o espaço e o protagonista em instâncias estranhas entre si, destroçando, assim, a relação de familiaridade outrora existente; e, uma vez arruinado esse vínculo íntimo e afetivo, é praticamente impossível restaurá-lo.

Portanto, será nesse ambiente em constante mutação que o protagonista perseguirá

6 Dentre as várias classificações de aparição oferecidas por Valter da Rosa Borges (2001) em seu livro intitulado *Fenomenologia das aparições*, uma nos é sobressalente: a que é percebida por apenas uma pessoa. Como só existe um único ser humano que entrou em contato com aquele espectro, temos uma certa desconfiança para atribuir um valor de verdade a essa experiência. Sendo assim, estamos no território do fantástico, pois: oscilamos entre a presença real do insólito na diegese e a loucura do personagem que pode ter inventado essa fantasia para se ocupar; há uma crise entre o que é ou não possível de acontecer tanto na narrativa quando no mundo em que vivemos; há uma fissura no nosso conceito de realidade.

o rosto que deveria assombrá-lo, elemento que se converte em mais uma dificuldade para a realização de sua incansável tarefa. Numa dessas tentativas de capturar a aparição, o homem a encurrala num corredor desconhecido:

> Quase consegui, há poucos dias, quando o acossei através de um longo corredor. Era um corredor por onde eu nunca havia passado. De repente, lá estava ele à minha frente: aquele ponto negro no ar, seus cabelos voando, indo de uma parede à outra do corredor à procura de uma porta aberta por onde escapar. A intervalos ele olhava para trás, girando a cabeça como se tivesse um pescoço que a sustentasse e um obro sobre o qual girar. Pude ver o terror nos seus olhos, a boca entreaberta pelo esforço e pelo medo (BARBOSA, 2002, p. 73-74).

Nesse excerto, o personagem principal se defronta, pela primeira vez, com a possibilidade de contemplar o rosto que invadiu sua casa. E, apesar de a assombração ser caraterizada com traços anômalos (ser formada por apenas um ponto negro, girando sobre um eixo inexistente), o homem parece não se perturbar com essa visão.[7] De forma inversa ao esperado pelo leitor, é a figura invasora quem se assusta com os atos de coragem do protagonista.

Mas, apesar da situação ser propícia à captura do rosto, ocorre uma reviravolta:

> Ele buscava uma saída qualquer, e aquele ziguezaguear entre as paredes do corredor me lembrou uma mosca desatinada numa tarde abafada de verão. Foi o que o salvou, daquela vez. Não suportei a comicidade de minha associação. Ora, onde eu fora buscar aquela imagem de mosca atordoada se o rosto era tão maior e tão mais perigoso? Comecei a rir e não consegui continuar a perseguição. Fui obrigado a sentar no chão e me encostar na parede e assim, sentado, gargalhando, deitando lágrimas de tanto rir, ainda vi o último olhar que ele me lançou antes de sumir por uma porta à esquerda. Foi quando consegui parar de rir. E meu corpo tremia inteiro e os dentes rangiam como se tivessem lixas nas pontas (BARBOSA, 2002, p. 74).

Após inúmeras tentativas sem sucesso, o protagonista, enfim, conseguiu cercar o invasor de modo a deixá-lo sem possibilidade de fuga. No entanto, os movimentos desajeitados e desesperados do rosto, ao serem associados às agitações de uma mosca, desencadearam uma crise de riso no homem, ato desgovernado que o impediu de concretizar seu tão almejado objetivo. Nessa perspectiva, podemos salientar que há aqui uma apropriação do grotesco na medida em que "o grotesco, por sua vez, é uma categoria estética baseada na combinação do humorístico com o terrível" (ROAS, 2014, p. 190).

Isso implica dizer que o riso excessivo do personagem principal é fundamental para demarcar sua tentativa de diminuir o impacto da visão estranha com que se confronta, de torná-la ridícula e insignificante aos seus olhos; por outro lado, esse rir desenfreado também está associado à tensão da situação, isto é, o riso se origina do nervosismo e do

7 Jean-Paul Sartre, em "*Aminadab*, ou o fantástico considerado como linguagem" (2005), ao confrontar os protagonistas de O castelo, de Franz Kafka, e *Aminadab*, de Maurice Blanchot, indica que ambos nunca se espantam com nenhum evento, tudo lhes parece natural, argumento que findou se estabelecendo como espanto congelado. Essa postura está também presente no protagonista de Amilcar Bettega Barbosa do conto ora analisado. Nessa senda, "eis-nos coagidos, pelas próprias leis do romance [ou do conto], a adotar um ponto de vista que não é o nosso, a condenar sem compreender e a contemplar sem surpresa o que nos deixa pasmos" (SARTRE, 2005, p.144).

descontrole frente ao inesperado, frente à incapacidade do personagem de agir racionalmente diante da situação insólita vivenciada.

Ainda na esteira de David Roas, é importante destacarmos que "essa sensação [de tomar consciência da nossa superioridade e rir] dura muito pouco, o tempo que demoramos em perceber que na verdade esses *outros* somos nós, que esse *outro* mundo não passa de um reflexo deformado do nosso [...]" (ROAS, 2014, p. 203, *grifos do autor*). Ou seja: o estado físico e psicológico em que se encontra o protagonista após a evasão do rosto nos revela a incongruência de rir das próprias limitações e incompetências, a funesta comicidade de rir da própria desgraça.

Em adição a isso, se quisermos expandir nossa leitura para outras significações, cabe recorrer a Louis Vax, no momento em que esclarece que "la mano, el ojo, el cerebro, constituyen precisamente las partes nobles del cuerpo humano; son los órganos que permiten al hombre actuar, ver, organizar; y son justamente los que producen inquietud cuando se perturba su normal funcionamiento"[8] (VAX, 1965, p. 28). Em outras palavras, o fato de a assombração ser um rosto deslocado de suas funções comuns e, mais além, de um corpo junto ao qual deveria estar interligado, incomoda o personagem principal ao passo que essa presença insólita pode funcionar como profecia para sua futura condição, ou seja, ao visualizar um rosto vagando sozinho pelos corredores de sua residência, o protagonista, mesmo a contrapelo, poderá cogitar um destino semelhante para si.

Algum tempo depois dessa tentativa frustrada de captura do rosto, o protagonista, enfim, consegue aprisioná-lo numa gaiola. É a partir desse instante que o homem passa a demonstrar uma certa afeição para com o encarcerado, tratando-o, de certo modo, como um animal de estimação, ou seja, passando dias e noites a contemplá-lo e a dedicar-lhe cuidados. Num desses momentos, o narrador autodiegético

> estava pousando a tigela cheia de leite dentro da gaiola quando sua voz me pegou inteiramente de surpresa. Era a primeira vez que ele falava alguma coisa e, além disso, me olhava duramente nos olhos. Era uma voz fina e meiga, mas incisiva.
>
> – Você pode trazer uma toalha para enxugar minha boca?
>
> Minha mão tremeu e deixei entornar um pouco de leite no assoalho da gaiola. Olhei para ele sem saber o que dizer, e fui buscar a toalha imediatamente (BARBOSA, 2002, p. 79).

Nesse excerto, podemos salientar que o rosto, mesmo estando engaiolado, é quem tem autoridade sobre o homem. Sendo assim, se recuperarmos toda a trajetória que foi percorrida pelo protagonista até agora, percebemos, rapidamente, que o homem tornou-se escravo do seu desejo de capturar o forasteiro que invadiu sua casa, abdicando de todas as outras atividades que provavelmente dispunha. Nessa senda, a própria ausência de resposta verbal ao pedido do rosto reforça o caráter dominador do invasor: o homem, psicologicamente abalado, obedece seu pedido imediatamente.

8 "A mão, o olho, o cérebro constituem precisamente as partes nobres do corpo humano; são os órgãos que permitem ao homem agir, ver, organizar; e são justamente os que produzem inquietude quando se perturba seu normal funcionamento" (tradução nossa).

Em acréscimo, é pela ausência que o rosto manipula o protagonista, ou melhor: é quando o protagonista vai buscar o ausente que sua vida entra em ruína. Ao tentar atender o pedido do rosto sem raciocinar sobre as possíveis consequências desse ato, o homem acaba por oferecer a oportunidade de fuga tão esperada pelo prisioneiro:

> Quando estava no meio do corredor ao lado da saleta foi que me dei conta da sua jogada de esperteza. Quase ao mesmo tempo, ouvi o estouro do vidro. Voltei correndo, mas era tarde demais. Lá estava a gaiola com a porta aberta, a porta que, na minha atrapalhação, eu esquecera de fechar. E o vidro da janela com um buraco redondo no meio.
>
> Aquela imagem da gaiola vazia, com a portinhola escancarada, ao lado do vidro quebrado da janela e os cacos espalhados sobre a mesa, aquela imagem se grudou à minha mente como uma pele, uma membrana viscosa e quente que até hoje está em mim. De imediato, a imagem me transmitiu tristeza. A combinação dos cacos de vidro com a portinhola aberta e a gaiola de arame vazia, tudo me encheu de uma tristeza gorda e sincera, que me deixou estagnado.
>
> Depois o sentimento foi se transformando em incerteza, apreensão e, finalmente, medo (BARBOSA, 2002, p. 79).

O vazio deixado pela ausência do rosto dentro da gaiola e, por extensão, dentro da casa, gera um abalo na alma do personagem principal, que passará a sentir-se só como nunca. Esse sentimento de abandono ou de solidão é algo comum a qualquer protagonista de narrativas fantásticas, pois esse tipo de personagem costuma ser "solitário [...] entre dois mundos – o do fenômeno e o do real diegético" (CAMARANI, 2014, p. 120).

Dito de outra maneira, o homem encontra-se exilado numa espécie de entre-lugar, pois não pertence ao mundo insólito da aparição que surgiu em seu lar (ou seja, é simplesmente um homem comum frente a um ser extraordinário), mas também não se integra ao mundo real, ao convívio com outros homens. Em resumo: o protagonista sofre com a ausência do fenômeno que o ocupou por vários dias, assim como sofrerá pela falta de proximidade com seus semelhantes.

Nesse curso, "a aparição do fenômeno teria por função revelar ao personagem seus próprios limites; daí em diante, sozinho diante do fenômeno, tenta voltar-se para os outros, mas sem poder sair da situação inicial de solidão, choca-se com a incompreensão e vê-se excluído ou rejeitado" (CAMARANI, 2014, p. 120). É dizer: o ato de contar sua história é o meio que o narrador encontra para procurar ajuda (que nunca chegará) e para aproximar-se do(s) outro(s) e sentir-se menos solitário. Entretanto, qualquer ação que empreenda sempre tende à ausência, à solidão infinita, o que resulta num rechaço até da assombração, que o abandona.

Nessa vereda, recorremos, novamente, a Gaston Bachelard, quando elucida que "em nossas casas grudadas umas às outras, temos menos medo. A tempestade sobre Paris não tem contra o sonhador a mesma capacidade ofensiva que contra a casa de um solitário" (BACHELARD, 1993, p. 215). Isso significa dizer que, por ser sozinho e por não poder contar com nenhum auxílio senão o próprio, o sentimento de desamparo se intensifica no seio do personagem.[9]

9 Nas palavras de Georg Lukács, em A teoria do romance (2009), "cada uma terá que nascer da solidão e,

Em adição a isso, Ana Luiza Silva Camarani, ao comentar sobre a obra *La séduction de l'étrange*, de Louis Vax, declara que "O 'sujeito' de uma aventura fantástica é sempre o herói-vítima; seu "objeto" é sempre o monstro. Mas esse objeto que ameaça o sujeito é uma parte revoltada dele mesmo [...]" (CAMARANI, 2014, p. 52).

Tal afirmação deságua na compreensão de que o rosto, de algum modo, modifica a identidade do protagonista desde o primeiro contato, ou seja, o Eu do protagonista começa a se esvanecer à medida em que recebe a influência do Outro invasor (aqui nos referimos ao que acontece de forma involuntária, mais precisamente aquilo que toca a inversão de papéis entre ambos: o homem, no início da narrativa, exalava frieza, enquanto o rosto era quem estava amedrontado; com o passar do tempo, as posturas se opõem); à medida em que o objeto-monstro passa a controlar o herói-vítima; e à medida em que o homem abdica da sua personalidade para converter-se, por imitação, no Outro estrangeiro para evitar a solidão.

Nesse fluxo, o trecho a seguir abarca os últimos instantes da tentativa de conversão do protagonista no rosto que invadiu sua residência:

> Imaginei que, adotando a sua forma de ser e agir, poderia atraí-lo. Dia desses resolvi descer a escada do mesmo jeito que ele. Abracei as pernas, pus a cabeça entre os joelhos, enrosquei-me todo e desci. Cheguei a pular uns dois ou três degraus como se fosse mesmo uma bola de gude, mas não consegui manter a posição e rolei escada abaixo. Acho que quebrei um braço porque me dói muito e já não consigo mexê-lo. Pensei em inspecionar lá fora, pois ele bem poderia andar ali pelo jardim. Usando o braço bom, consegui alargar o buraco do vidro e meti a cabeça através dele. Com a cabeça dentro do buraco, virei para o lado a fim de buscar uma visão melhor, mas senti uma ponta do vidro rasgando meu pescoço. O filete de sangue desceu pelo pescoço até o peito. Virei para o outro lado e me feri ainda mais.
>
> Agora sei que estou preso, que minha cabeça está presa lá fora. Cada movimento que faço complica as coisas. Mas não estou desesperado. Estou triste, cansado, mas não me sinto derrotado (BARBOSA, 2002, p. 80).

Para evitar a solidão gerada pela ausência da aparição, o homem tenta imitá-la para fazê-la retornar à sua residência e, assim, sentir-se menos desamparado.[10] No entanto, ao abdicar da sua natureza para imitar a do Outro, o protagonista deve apagar a si mesmo para que o Outro tenha espaço para entrar. Mais: para tornar-se o Outro, o homem precisa enfrentar um ritual de passagem: transformar-se, de fato, num rosto despregado do resto do corpo.[11]

---

na solidão insuperável, em meio a outros solitários, precipitar-se ao derradeiro e trágico isolamento" (LUKÁCS, 2009, p. 43), trajetória essa que será cumprida à risca pelo protagonista do conto analisado.

10 Essa solidão é marcada, ainda, pela ausência de fé do personagem. Não tendo em quem ou no que acreditar (ou quem conversar ou em quem ou no que se apoiar etc.), o protagonista tende à cegueira. "E como ninguém se conhece a si mesmo, não pode desde logo ser seu próprio guia; pede a sabedoria que não empreendamos coisa alguma de importância sem tomar conselho, em espírito de submissão e de humildade. Esta justa desconfiança de si próprio previne as quedas e purifica o coração [...]" (ROQUETTE, 2013, p. 34).

11 Esse rosto inicial que prenuncia um rosto que será visto no futuro nos remete ao conto "Dos veces el mismo rostro", do autor argentino Vicente Barbieri (1960), no qual um homem se encontra em seu apartamento e, durante a noite, tem a visão espectral de um rosto; meses se passam e o protagonista se encontra em repouso num hospital após realizar um procedimento cirúrgico, quando depara com a presença, em seu leito, de um visitante que possuía um rosto idêntico àquele que havia visto tempos atrás em seu quarto.

No entanto, essa metamorfose finda incompleta (talvez pela impossibilidade do Eu de converter-se totalmente no Outro ou talvez para abrir uma ausência a ser suprida pelo leitor com seu repertório), isto é, o conto termina com o personagem principal preso na janela, com o rosto pendente ao lado de fora e o corpo para dentro. Sendo assim, é a ausência de solução, ou seja, a ausência da conversão total do homem no rosto, a sua permanência num espaço limítrofe entre o ser ordinário e o extraordinário que criam um gigantesco precipício para que o leitor decida se deve pular ou não, um espaço nauseante tendente ao infinito, no qual o protagonista fica eternamente preso nessa condição: eternamente ausente de si mesmo.

Nesse curso, retomando as contribuições de Rosalba Campra, "o único que sugere abismos inextinguíveis é a ausência. Uma ausência da qual podemos suspeitar que não responde a uma vontade de ocultação por parte do narrador, muito menos a sua ignorância, mas a vertigem da não significação" (CAMPRA, 2016, p. 142). De modo mais detalhado, todas as ausências que se apresentam na narrativa confluem na direção de um fim comum: a denúncia da natureza opaca e obscura do evento insólito que o narrador presencia e, ademais, que pactua.

Dito de outra forma, o protagonista do conto de Amilcar Bettega Barbosa segue a trilha do narrador autodiegético de "Por los tiempos de Clemente Colling", do escritor uruguaio Felisberto Hernández, que

> [...] tendré que escribir muchas cosas sobre las cuales sé poco; y hasta me parece que la impenetrabilidad es una cualidad intrínseca de ellas; tal vez cuando creemos saberlas, dejamos de saber que las ignoramos porque la existencia de ellas es, acaso, fatalmente oscura: y ésa debe ser una de sus cualidades.
>
> Pero no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro[12] (HERNÁNDEZ, 2009, p. 21).

É dizer: ao detalhar sua experiência relativa à intrusão de um ser sobrenatural num mundo que conta, apenas, com as leis naturais para explicá-lo, o protagonista de "O rosto" é obrigado a reproduzir a face impenetrável desse evento insólito, visto que esta é componente indispensável para que se consiga esboçar um quadro fidedigno dessa vivência. Nessa senda, a ausência de convicção sobre variadas nuances do fato (como o rosto apareceu na casa?; qual era o seu objetivo ali?; por que foi embora?) só reforçam o teor de "não significação" e de "não saber" contidos no objeto de observação do narrador.

Ainda seguindo a argumentação de Rosalba Campra, vemos que

> o conto fantástico que instaura o terror graças aos seus próprios vazios joga com um terror não exorcizável. Aquela mínima segurança tende a ser suplantada pela ausência de um inimigo. [...] O mundo pode ser inteiramente natural, inscrever-se em um sistema de realidade identificável, e, contudo, escapar à compreensão. O herói fantástico já não pode lutar, enfrenta uma forma do nada (CAMPRA, 2016, p. 142).

12 "[...] terei que escrever sobre muitas coisas sobre as quais sei pouco; e até me parece que a impenetrabilidade é uma qualidade intrínseca delas; talvez quando cremos sabê-las, deixamos de saber que as ignoramos porque a existência delas é, talvez, fatalmente obscura: e essa deve ser uma de suas qualidades. Porém não creio que somente deva escrever o que sei, mas também o outro" (tradução nossa).

Portanto, através da leitura deste trecho, podemos admitir que é ao instaurar a ausência que se expande a desconfiança: esse abismo lacunar gera uma expectativa e uma suspensão da tranquilidade do protagonista, pois não saber o que esperar torna-o mais inseguro do que a certeza de que precisa exorcizar sua casa de uma assombração. É aqui que a falta de estabilidade experimentada pelo personagem se estende ao leitor: ao deparar com um mundo fictício que se assemelha em muito à realidade física que compartilhamos, chocamo-nos com o espesso muro da incerteza ao nos certificar não só da vulnerabilidade de nossa compreensão das leis naturais, mas, especialmente, ao contemplar a inerente profundeza de seus vazios de significação.

E esse vácuo deixado pelo texto promove, fundamentalmente, o inesgotamento de interpretações: por se tratar de "uma forma do nada", tentamos preenchê-la (narrador e/ou protagonista e leitor) com diversas conjecturas plausíveis. Dessa maneira, só nos cabe concluir, assim como Rosalba Campra, que "o evento fantástico não atua como um elemento de fechamento, [...] mas como um gatilho que abre outras possibilidades: que exige outras leituras" (CAMPRA, 2016, p. 67). E a que fizemos aqui é apenas uma dentre as várias praticáveis.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARBIERI, V. Dos veces el mismo rostro. In: CÓCARO, N. (org.). *Cuentos fantásticos argentinos*. Buenos Aires: Emecé, 1960. p. 43-45.

BARBOSA, A. B. *Deixe o quarto como está*: estudos para a composição do cansaço. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BORGES, V. da R. *Fenomenologia das aparições*. Recife: Edições Bagaço, 2001.

CAMARANI, A. L. S. *A literatura fantástica*: caminhos teóricos. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

CAMPRA, R. *Territórios da ficção fantástica*. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2016.

CARROL, N. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas: Papirus, 1999.

CESERANI, R. *O fantástico*. Curitiba: Editora UFPR, 2006.

HERNÁNDEZ, F. Por los tiempos de Clemente Colling. In: ____. *Cuentos reunidos*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2009. p.17-93.

LUKÁCS, G. *Teoria do romance*: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2009. (Coleção Espírito Crítico)

ROAS, D. *A ameaça do fantástico*: aproximações teóricas. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROQUETTE, J. I. Reflexões. In: IMITAÇÃO de Cristo. 30.ed. Embu – SP: Editora Ave-Maria, 2013. p.34.

SARTRE, J-P. Aminadab, ou o fantástico considerado como linguagem. In: ____. *Situações I*. São Paulo: Cosas Naify, 2005. p. 133-149.

VAX, L. *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires: EUDEBA, 1965.

Submetido em 17 de março de 2018

Aceito em 17 de maio de 2018



NEOFANTÁSTICO EM "CAIU UMA ESTRELA NA MINHA SALA", DE MARCELO MOUTINHO

NEO-FANTASTIC IN "CAIU UMA ESTRELA NA MINHA SALA", BY MARCELO MOUTINHO

Jhennefer Alves Macêdo[1]

Valnikson Viana de Oliveira[2]

Luciane Alves Santos[3]

Resumo: Um texto literário não é imutável, pois a escrita de uma obra se adequa ao tempo, no qual é escrita, e ao leitor, para quem se destina. As crenças, as dúvidas, as inquietações do receptor do texto literário se modificam e exigem, assim, uma adequação para os novos horizontes de expectativa. Inserido nesse contexto de constantes modificações, o gênero fantástico passou por diversas transformações desde sua origem. O fantástico que, nos séculos XVIII e XIX, desestabilizou o mundo concreto e, aparentemente, organizado, hoje adquire novas feições e causa desconforto e perplexidade, visto que grande parte da sociedade contemporânea já compreendeu que as leis que regem o universo não são totalmente explicáveis. Nesse sentido, surge, na contemporaneidade, a denominada narrativa neofantástica, que se alinha à interiorização do medo, dos receios e dos temores típicos da modernidade. Com base nessas observações, o presente trabalho objetiva expor um breve panorama das principais diferenças que o neofantástico apresenta frente ao fantástico tradicional, assim como analisar como esses novos elementos estão presentes no conto "Caiu uma estrela na minha sala", do escritor carioca Marcelo Moutinho. Para fins de análise e discussão, recorreremos aos apontamentos teóricos de Jaime Alazraki (1983; 2001), Tzvetan Todorov (2004) e David Roas (2014).

Palavras-chave: Neofantástico. Literatura brasileira contemporânea. Marcelo Moutinho.

1 Graduada em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e mestranda no Programa de Pós Graduação em Letras (PPGL) da mesma instituição. E-mail: jhenneferufpb@outlook.com.

2 Graduado em Letras e Mestre em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). E-mail: valnikson18@hotmail.com.

3 Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo. Líder do grupo de pesquisas "Variações do insólito: do mito clássico à modernidade". Professora efetiva na Universidade Federal da Paraíba, vinculada ao programa Pós-graduação em Letras (PPGL). E-mail: luciane.ufpb@gmail.com.

Abstract: A literary text is not immutable, because the writing of a text is adapted to the period of time in which it is written, and the reader, to whom it is destined. The beliefs, doubts, anxieties of the receptor of a literary text change and, thus, require an adequacy to new horizons of expectations. Inserted in this context of constant modifications, the fantastic genre has undergone several transformations since its origins. The fantastic that, in the 18th and 19th centuries, destabilized the concrete and, apparently, organized world, nowadays acquires new features and cause discomfort and perplexity, since large part of the contemporary society has already understood that the laws that rule the universe are not entirely explicable. In this sense, in contemporainity, emerges a narrative called neo-fantastic, which is aligned with the internalization of fear, of the concerns and the typical worries of modernity. Based on these observation, the present paper aims to present a brief overview of the main characteristics of the neo-fantastic shows in relation to the traditional fantastic, as well as to analyse how these new elements are present in the tale "Caiu uma estrela na minha sala", by the carioca writer Marcelo Moutinho. For the purpose of analysis and discussion, we based on the theoretical appointments of Jaime Alazraki (1983; 2001), TzvetanTodorov (2004) and David Roas (2014).

Keywords: Neo-fantastic. Brazilian literature. Marcelo Moutinho.

INTRODUÇÃO

Na transição entre os séculos XVIII e XIX, a sociedade esteve inserida em um contexto de busca por verdades absolutas, explicações óbvias, resultados visíveis e palpáveis. Tudo que não correspondesse a esses anseios era descartado. A religião, a fé, a magia, entre tantos outros instrumentos que, anteriormente, promoviam o entendimento através do crer e não do ver, perderam espaço para uma ciência que buscava assegurar o êxito de que todos os acontecimentos do nosso mundo eram ou deveriam ser explicáveis. Tornando-se ainda mais racionais, os homens internalizaram a teoria de que o nosso universo era regido por leis imutáveis.

Porém, com essa perspectiva, todas as incertezas, anseios, ilusões, delírios e loucuras teriam sido abolidos da natureza humana? Com a teoria da verdade absoluta, o medo teria sido erradicado e para sempre escondido na clareza absolutista do Século das Luzes? Abraçando essas inquietações da mente humana, o fantástico surge para romper com os limites da racionalidade e apontar para a desestabilização do mundo real. Segundo os estudos do crítico espanhol David Roas (2014), em meados do século XVIII, quando despontou na literatura, o gênero fantástico representaria uma espécie de contraponto ao racionalismo iluminista: o culto à razão minimizou a fé no sobrenatural e o torna inofensivo, algo com que se pode brincar artisticamente.

A literatura fantástica, em seus primórdios, caminhou exatamente no inverso das coisas explicáveis: aquilo que não poderia ser esclarecido pela ciência, constituía sua principal fonte de interesse. Objetivando quebrar o conjunto de regras assentado e desestabilizar a "normalidade" que pairava naquele século, o homem, através do texto fantástico, foi posto diante do seu maior temor: aquilo que ele não pode governar ou explicar: "A literatura fantástica em geral investiga o não dito e o não visto da

cultura: aquilo que tem sido silenciado, tornando invisível, ocultado e tornando ausente" (JACKSON apud BORDINI, 1987, p. 21).

Os textos fantásticos apresentavam personagens e situações que, até então, de acordo com as leis científicas, não poderiam existir, pois "ora, o fantástico não quer o impossível só porque ele é terrificante, quer porque ele é impossível. Querer o fantástico é querer o absurdo e o contraditório" (TODOROV, 2004, p. 42).

Despertando em seus leitores os seus medos mais íntimos, o gênero fantástico criou um mundo fictício semelhante ao real, permitindo assim que seu leitor se reconhecesse. Todavia, esse reconhecimento se tornava nulo no instante em que os elementos sobrenaturais apareciam e revelavam que o homem era governado por forças que ele não poderia administrar.

Muito embora tenhamos crescido ouvindo histórias de fadas, bruxas, dragões, ogros e que esses seres, por vezes horripilantes, nos causassem aversão, é pouco provável que em algum momento tenhamos interrompido a história para questionarmos a real possibilidade de existência desses personagens dos contos maravilhosos. É consenso entre a crítica especializada que o texto maravilhoso nos transporta para outro mundo, um espaço repleto de fantasias, em que todas as personagens e situações, por mais estranhas que sejam, podem existir. O mesmo não acontece quando nosso cotidiano é invadido por histórias de vampiros sanguinários e espectros que insistem na permanência em nosso mundo, no qual eles não deveriam mais pertencer. Se esses já parecem ser personagens inquietantes, imaginemos, então, uma estátua que se move sozinha, um indivíduo que vomita coelhinhos (e não se questiona sobre isso) ou uma pata de macaco com poderes mágicos. Esses personagens e situações despertam a perplexidade, pois desestabilizam o nosso referencial de normalidade.

Mas sabemos que a sociedade e o tempo estão em constantes transformações e cabe à literatura se refazer e adaptar-se aos novos anseios do seu público alvo. Se um dos objetivos da literatura fantástica era revelar as principais fragilidades inerentes ao ser humano, é perceptível que essas fragilidades e anseios também se modificam.

Embora o medo, importante característica do gênero fantástico tradicional, jamais tenha deixado de existir, os elementos que o causam se alteraram, exigindo, assim, que a proposta do texto fantástico também se remodele, adquirindo uma nova roupagem. Surge então uma nova literatura, a qual irrompe o real não apenas para mostrar o sobrenatural, mas para questionar, para apresentar a anormalidade da realidade.

É observando esse novo panorama da literatura fantástica que objetivamos desenvolver uma análise no conto "Caiu uma estrela na minha sala", de Marcelo Moutinho. Apontaremos alguns aspectos da quebra de normalidade nos elementos que constituem essa narrativa, elencando as características que o definem como uma obra neofantástica e que, de certa forma, o distanciam do texto fantástico tradicional.

DO FANTÁSTICO AO NEOFANTÁSTICO

Os estudos sobre a literatura fantástica despertaram em muitos pesquisadores o interesse por descortinar esse gênero, objetivando pontuar os atributos que o constitui como tal. Contudo, inserir essa literatura em um único modelo seria cair em inevitável

reducionismo. Em relação à constituição do gênero literário, devemos a primazia da análise ao teórico franco-búlgaro Tzvetan Todorov, em sua célebre obra *Introdução à literatura fantástica* (2004). De acordo com o autor, "não nos arrisquemos a definir o fantástico: os próprios editores da Cheeklist of fantastic literature a tal renunciaram. Quanto às definições dos dicionários, puxa cada uma para o seu lado" (2004, p. 7).

Se a definição parece arriscada, Todorov conceitua o fantástico como "a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural" (TODOROV, 2004, p. 31). Para ele, a ambiguidade deve se "manter até o fim da aventura: realidade ou sonho? Verdade ou ilusão?" (TODOROV, 2004, p. 30). Esses questionamentos levam o leitor para a profundeza do fantástico, conforme observa:

> [...] num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuariam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas neste caso a realidade é regida por leis desconhecidas para nós (TODOROV, 2004, p. 30).

Regatando estudos anteriores e ampliando a discussão em torno do gênero, Todorov classifica os temas do fantástico em temas do eu (ou do olhar) e temas do tu (ou do discurso). Os primeiros referem-se ao "isolamento do homem em sua relação com o mundo que constrói, enfatizando esse confronto sem que um intermediário tenha que ser nomeado" (TODOROV, 2004, p. 164). Já os segundos tratam da sexualidade, da relação do homem com seu desejo, com forte ação sobre o mundo circundante, descrevendo o "desejo sexual [...] particularmente suas formas excessivas bem como suas diferentes transformações, ou se quisermos, perversões" (TODOROV, 2004, p. 147).

Ainda de acordo com o referido estudioso, o elemento sobrenatural do fantástico está presente na sociedade desde os tempos mais remotos, fazendo parte do incontável acervo de lendas que transita entre gerações. Em consonância a esse pensamento, Bordini (1987, p. 11) também ressalta que "Certos elementos tidos por aterrorizantes, como seres que se alimentam de sangue, espectros que assombram os vivos, homens que se metamorfoseiam em feras povoam o imaginário popular desde há milênios".

Apropriando-se desses personagens sobrenaturais, o fantástico tradicional teve como objetivo inserir os temores sobrenaturais no mundo real. Em outras épocas, as histórias de lobisomem, vampiros, fantasmas, monstros, inspiravam tamanho medo que, por vezes, cogitou-se a verdadeira existência dessa galeria de seres: "Quer uma dessas certezas apareça contrariada por um facto – real ou ilusório – e o arreio do sobrenatural pode nascer" (TODOROV, 2004, p. 42).

Na concepção de Todorov (2004), é aí que se constitui a principal ruptura entre a percepção do leitor da literatura fantástica tradicional, cultivada no século XIX, e a do leitor do neofantástico,[4] gênero difundido a partir do século XX. O primeiro

4 O termo "neofantástico" não foi utilizado por Todorov e, sim, por Alazraki (2001, p. 280): "Propus la denominación neofantástico como um llamado de atención de las diferencias que he sinalado entre esos dos tipos de narración". Todorov (2004, p. 91) apresenta uma possível distinção entre o corpus narrativo do século

estabelecia um pacto com o texto e a história: por mais ficcional que fosse, ganhava um tom realista. O segundo, imerso em conceitos da complexidade contemporânea, leria com descrédito as narrativas sobrenaturais. Os estudos de Jaime Alazraki apontam para um "rasgo distintivo" entre essas modalidades fantásticas:

> Cómo definir algunas narraciones de Kafka, Borges o Cortázar, de indiscutible relieve fantástico pero que prescinden de los genios del cuento maravilloso, del horror del relato fantástico o de la tecnología de la ciencia ficción? Por supuesto que no se trata de una mera taxonomía. Se trata de una comprensión más a fondo de sus propósitos y alcances; se trata de fijar una visión que justifique su funcionamiento; se trata, en resumen, de establecer una poética de este tipo de relato que nos impresiona como fantástico (ya que no hay hombres que se conviertan en insectos o axolotls o que sean inmortales), pero que difiere radicalmente del cuento fantástico tal como lo con- cibe y practica el siglo XIX. (ALAZRAKI, 2001, p. 272).

A narrativa ficcional neofantástica se apresenta como uma máscara, como um tampo que oculta uma segunda realidade cujo objetivo não é provocar o medo ou o temor, mas a perplexidade, a inquietude pelo insólito das situações narradas. Essas narrativas são, em grande parte, metáforas que buscam expressar as lacunas que escapam às explicações racionais (ALAZRAKI, 2001, p. 277).

Em consonância com essa "nova" visão do insólito, Roas (2014) compreende que o fantástico dependerá do conhecido, pois o leitor precisa contrastar o fenômeno sobrenatural com a concepção de realidade. Questionando os apontamentos todorovianos, o autor apresenta o seguinte esclarecimento:

> Embora seja verdade que a filosofia moderna justifique perfeitamente essa ideia, nossa experiência da realidade continua nos dizendo que os seres humanos não se transformam em insetos nem vomitam coelhos vivos (como o protagonista de "Carta a uma senhora de Paris", de Cortázar). Assim, possuímos uma concepção do real que, ainda que possa ser falsa, é compartilhada por todos os indivíduos e nos permite, em última instância, recuperar a dicotomia normal/anormal em que se baseia toda narrativa fantástica. (ROAS, 2014, p.77).

Mesmo que não sejamos mais regidos por verdades absolutas ou por teorias científicas em que tudo se explica, permanecemos acreditando que a realidade segue certa coerência e que leis imutáveis nos governam. Segundo Roas (2014), o que caracteriza o fantástico contemporâneo é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal. Sendo assim, ao ver a realidade transgredida, o leitor descobrirá que o mundo não funciona exatamente como pensamos. Dessa forma, o fantástico dependerá sempre do que seja considerado real.

MARCELO MOUTINHO E O CONTO FANTÁSTICO

O argentino Julio Cortázar foi autor de diversos ensaios com alguns princípios considerados como regentes do gênero conto e da inserção do fantástico na produção literária contemporânea, em uma rica produção crítica advinda de sua vivência

XIX e aquele que advém após a obra de Franz Kafka (1883-1924): "[...] a diferença entre o conto fantástico clássico e os relatos de Kafka: o que no primeiro mundo era uma exceção se converte aqui na regra".

enquanto escritor e pesquisador. Nessa perspectiva, Cortázar compara a realização contista à arte de fotografar, trazendo a ideia de que um texto do gênero deve apontar sentidos para além de suas próprias fronteiras, escolhendo e limitando uma imagem ou acontecimento que seja significativo, capaz de "atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário" (CORTÁZAR, 2006, p. 151-153).

Para melhor exemplificar seus apontamentos, ele também estabelece uma comparação entre o conto e o romance, apontando que, enquanto o primeiro gênero corresponderia a uma arte sintética, trabalhando com a seleção de elementos significativos, o segundo se relacionaria a uma arte mais analítica, trabalhando com a acumulação de material. Cortázar chega a postular que o conto é um "resumo implacável de certa condição humana" ou mesmo um "símbolo candente de uma ordem social ou histórica" (2006, p. 153). A partir disso, também traça um paralelo entre a gênese de um conto e a de um poema, apontando para a ação de exceder o que seria "normal" através da escrita.

> [...] se o ato poético me parece uma espécie de magia de segundo grau, tentativa de posse ontológica e não já física como na magia propriamente dita, o conto não tem intenções essenciais. A gênese do conto e do poema é, contudo, a mesma, *nasce de um repentino estranhamento, de um deslocar-se que altera o regime 'normal' da consciência* [...] (CORTÁZAR, 2006, p. 234, grifo nosso).

Corroborando essa ideia, Alfredo Bosi (1975, p. 31) indica que o conto funcionaria como uma espécie de "poliedro capaz de refletir as situações mais diversas de nossa vida real ou imaginária" e que, devido às variadas possibilidades temáticas e da pequena extensão que geralmente possui, apresentaria uma maior circulação, compreendendo consequentemente um público leitor mais amplo e diversificado.

O conto fantástico, para Cortázar (2006), seria aquele que contém um elemento estranho rompendo com o que é natural ou habitual. Ademais, esse autor indica que seria necessário que o fator excepcional passasse a "ser também regra sem deslocar as estruturas ordinárias entre as quais se inseriu" (CORTÁZAR, 2006, p. 235). Sendo assim, entende-se que o componente fantástico deveria logo se integrar à ordem comum do cotidiano narrado.

Ainda segundo o referido teórico, o elemento fantástico não deveria aparecer o tempo todo (*full-time*) no conto, nem ser do tipo *deus ex-machina*, surgindo ao seu desfecho para solucionar algum impasse (CORTÁZAR, 2006, p. 236); ele não se desassociaria da realidade dentro do texto, estabelecendo um pacto de verossimilhança com o leitor. As grandes surpresas nos esperariam ali "onde tivermos aprendido por fim a não nos surpreender com nada, entendendo por isto não nos escandalizarmos diante das rupturas da ordem" (CORTÁZAR, 2006, p. 179). A proposta aqui seria desenvolver a história despertando ainda mais a imaginação do leitor, oferecendo-lhe novas sensações que em nada o excluem da experiência do real.

Voltemo-nos agora para o escritor carioca Marcelo Moutinho. Além da produção literária, ele também já foi colaborador em diversos suplementos culturais do país e curador de importantes eventos em prol da leitura. Autor principalmente dedicado às formas literárias breves traz como marca de sua produção o enfoque no cenário urbano, sempre explorado de maneira não convencional. Ao tirar potência e beleza do

cotidiano comum, ele assume uma visão contemporânea do gênero conto, não dependendo necessariamente de uma trama permeada por um fio de tensão, a ser explanado em um final desconcertante. Suas narrativas na verdade muito têm em comum com o gênero crônica, oferecendo um olhar agudo ao que é aparentemente trivial.

O autor parece sempre ultrapassar a inusitada descrição de flagrantes da cidade grande ao propiciar densidade emocional e certa profundidade a alguns personagens, ainda que suas tramas sejam bem definidas em concisão. O exercício ficcional resulta em leveza de enredo e simplicidade de linguagem, sem excluir o requinte estrutural, já que o sofisticado não carece de formalismo ou afetação. Em seus trabalhos, a sobriedade no jogo com as expectativas também se faz memorável ao leitor, que vai construindo aos poucos os sentidos guardados nas entrelinhas do texto. Ele utiliza a sobriedade como técnica para fomentar a conjectura diante do que é apenas sugerido.

A incidência do fantástico na obra de Moutinho existe desde a sua estreia nas letras, com a coletânea *Memória dos barcos* (2001), publicada em tiragem limitada pela editora independente 7 Letras. Esse livro já apresentava um estilo simples e lírico de tratar o imagético, envolvendo-o em subjetividade. Na sua mais recente publicação, *Ferrugem* (2017), o autor retrata figuras ordinárias em conflito com a passagem do tempo, em sua maioria no cenário da cidade do Rio de Janeiro, unindo humor, encantamento e melancolia. Dos treze contos que fazem parte do compêndio, recebe destaque "Caiu uma estrela na minha sala", um dos únicos a apresentar deslizamentos pelo fantástico, mostrando que o extraordinário, embora quase sempre não seja percebido, pode ter lugar na vida cotidiana. Trata-se de uma versão revisada da narrativa que fecha o referido primeiro livro lançado pelo escritor.

O conto é prenunciado em uma das epígrafes do livro, um verso do poeta chileno Vicente Huidobro (1893-1948): En todos los caminos se ha perdido una estrella". Com título autoexplicativo, ele é narrado por um narrador personagem não nomeado que presencia um episódio fantástico em sua casa, durante um domingo aparentemente banal. Uma estrela de cinco pontas cai no meio de sua sala e o desconcerta à primeira vista. No final, aquele corpo celeste acaba sendo acolhido por ele. O texto vai se revelando um claro exemplo da literatura neofantástica, fazendo com que embarquemos na "realidade irreal" do protagonista. No fundo, assim como várias outras figuras apresentadas por Moutinho, ele vive sob o espectro de estrelas que se perderam no caminho.

ASPECTOS DO NEOFANTÁSTICO EM "CAIU UMA ESTRELA NA MINHA SALA"

Como vimos anteriormente, o fantástico contemporâneo, assim como a vertente tradicional, visa produzir a incerteza diante do real, diferenciando-se dela por meio das novas formas de expressar a transgressão. Retomando os apontamentos teóricos de Roas (2014), a literatura fantástica contemporânea está inserida na visão pós-moderna da realidade, segundo a qual o mundo é uma entidade indecifrável, incerta, em que não há verdades gerais.

As novas ideias acerca do real vigentes no século XX trazem a introdução de uma perspectiva mais ampla para a literatura. Nesse sentido, Alazraki (1983) conceitua como neofantástico o texto que imprime a condição de obra aberta postulada pelo

escritor e bibliófilo Umberto Eco (1932-2016), isto é, aquele que trabalha a linguagem de forma que o leitor tenha diferentes possibilidades de interpretação, que rejeita regras ou normas que configuram uma maneira unívoca e definitiva de representação da realidade. Tanto no fantástico como no neofantástico, há a ausência de causalidade. No segundo, porém, essa ausência é mais acentuada, pois nem leitor, nem personagens hesitam diante do episódio narrado. Há também o predomínio da ambiguidade, tornando a obra passível de uma contínua revisão de valores e certezas devido à possibilidade permanente da mensagem significar o seu oposto.

No conto "Caiu uma estrela na minha sala", Marcelo Moutinho faz uso da narração em primeira pessoa, um dos procedimentos narrativos e retóricos mais utilizados pelo modo fantástico, de acordo com Ceserani (2006). O narrador, não nomeado, inicia o relato descrevendo o cenário de seu sobrado, onde se encontrava em mais um domingo comum e apático: estava sentado em uma cadeira de balanço, lendo o jornal acumulado da semana enquanto a TV estava ligada sem que ninguém assistisse à sua programação. Para Alazraki, a narrativa neofantástica assume a "solidez" do mundo real para melhor devastá-lo (2001, p. 276), e é assim que o discurso revela um estado de profunda inércia e tranquilidade: "Eu movia lentamente a cadeira de balanço de modo a embalar a indolência" (MOUTINHO, 2017, p. 60).

Todavia, destoa na descrição a figura de uma abelha, que insiste em voar perto do enunciador: "A abelha zoava em seu voo ziguezagueante sem demonstrar nervosismo" (MOUTINHO, 2017, p. 59). O inseto parecia disputar com a TV a atenção do personagem que, em seu discurso, afirma não ter tido êxito ante a quietude daquele momento de leitura. No entanto, percebemos que ele não consegue ater-se ao jornal, notando os detalhes ao seu redor. Aspectos textuais tendem a mostrar que a abelha não estava ali à toa, visto que havia algo "daquele clima de início de noite dos domingos, a preguiçosa espera que toca o crepúsculo e faz às vezes a morte se assanhar" (MOUTINHO, 2017, p. 59). Esse elemento voador pode ser interpretado de inúmeras formas, já que sua presença na narrativa não tem explicação clara e objetiva.

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 3), as abelhas encontram-se "representadas nos túmulos como sinais de sobrevivência além-morte, pois a abelha torna-se símbolo de ressurreição". Além da relação com a finitude e a imortalidade, elas, "[...] quando consideradas individualmente, na qualidade de animadoras do universo entre a terra e o céu, podem também simbolizar seu princípio vital, materializar a alma" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 3).

A morte também é curiosamente o tema das falas do apresentador do programa *Fantástico* (escolha bastante sugestiva em relação ao gênero com que a narrativa flerta) no instante em que o narrador passa a reparar no que a TV transmitia: "Em tom sisudo, o show da vida mostrava a morte num morro carioca. Autoridades por detrás de microfones, a música dolente, o plano que se fecha no rosto segundos antes de uma lágrima escorrer. Pausa para os comerciais" (MOUTINHO, 2017, p. 60).

O narrador nota que a abelha ziguezagueava cada vez mais veloz e para todas as direções enquanto o locutor falava, parecendo pressentir "que o tempo mudaria – e rapidamente" (MOUTINHO, 2017, p. 60). Apesar da insistência do inseto, o personagem afirma que seu estado de letargia e sonolência só foi realmente quebrado com a explosão que se sucede e estremece a sala. Espantado, ele esconde-se e vê a janela

arrebentada. Na sequência, percebe o que parece ser uma bola de fogo ardendo ao lado da televisão:

> Era amarela, puxando para o dourado. Tinha em torno de um quarto de metro entre as pontas.
>
> Uma estrela.
>
> Não pude inferir como ela se precipitou céu abaixo, com a força da gravidade, e penetrou janela adentro em direção à TV. Mas havia uma estrela no meio da minha sala. (MOUTINHO, 2017, p. 61).

O leitor é surpreendido com a descrição. Assim como constatou Alazraki (2001, p. 279), desde as primeiras partes do relato, o conto neofantástico nos induz ao acontecimento insólito, sem progressão gradual, sem preparo, sem *pathos*, não há ponto culminante que gere a fantasticidade.

Do aparelho audiovisual, saiam fagulhas e um som estridente. Relutante em se aproximar daquela matéria estranha, o narrador fica confuso. Nesse momento, instaura-se um jogo entre percepção e discurso: "A impossibilidade da situação acelerava o raciocínio e acionava imagens insólitas. Uma lagarta verde arrastando-se pelo tapete, o ovo cozido sobre a mesa de centro, uma peça de carne, com osso, dentro da travessa de vidro. Eu estava atordoado" (MOUTINHO, 2017, p. 61).

No decorrer da narrativa, percebemos que o autor elenca elementos banais como pertencentes ao insólito ante a visão do personagem, o que contribui para uma "concepção do mundo como pura irrealidade" (ROAS, 2014, p. 71). Essas imagens, repentinamente, desaparecem e abrem espaço para a razão:

> Eu tinha consciência de que as estrelas têm tamanhos imensos, e a colisão de uma delas com a Terra resultaria desde logo no fim dos tempos - ao menos para nós, humanidade. Ademais, *elas morrem muito tempo antes que possamos enxergar, daqui, a sua luz*. É sempre tarde demais para qualquer contato que não visual, e distante. (MOUTINHO, 2017, p. 62, grifo nosso).

A lógica científica, entretanto, não parece explicar aquele fenômeno. Ademais, um detalhe do discurso chama a atenção: a informação sobre a morte "precoce" das estrelas. Estes astros envolvem diversos simbolismos, principalmente ligados à fé cristã. No texto em questão, contudo, a estrela não se apresenta de forma claramente justificada.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 404), tanto para o Antigo Testamento bíblico quanto para o Judaísmo, "as estrelas obedecem às vontades de Deus e, eventualmente, as anunciam". Seu caráter celeste faz com que elas também sejam "símbolos do espírito e, particularmente, do conflito entre as forças espirituais (ou de luz) e as forças materiais (ou das trevas)". Quanto ao seu caráter luminoso, as estrelas ainda são consideradas "faróis projetados na noite do inconsciente" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 404).

Diante do estranhamento, o narrador vislumbra algumas especificidades daquela matéria, indicando que "devia ter no máximo trinta centímetros" e que lembraria, com seu conjunto de triângulos, "estrelas de desenho no papel" (MOUTINHO, 2017, p. 62). Além disso, sua luminosidade seria um elemento marcante.

O personagem volta a entrar em conflito com o que vê, algo que parece ser representado pela abelha, que retorna inquieta: "Por trás de mim, ela se aproximara. Sobrevoava a estrela, como se também quisesse compreender. Zunia sem parar" (MOUTINHO, 2017, p. 62). Ele então relaciona a estrela a um adorno do letreiro em neon da chapelaria próxima à sua casa: "Chapelaria Estrela Distante". Nasce a dúvida quanto ao reconhecimento daquele corpo estranho como adereço que marcava o pingo do "i" do nome da loja. Observamos nessa passagem o emprego de alguns modalizadores – "talvez" e "achei" – no discurso do narrador, enfatizando a falta de clareza de seu raciocínio. Lembramos que esse foi um recurso de linguagem bastante recorrente no fantástico tradicional, importante para gerar na narrativa a incerteza diante dos acontecimentos.

Ainda com receio de tocar a estrela, ele chega mais perto e percebe que não parece um enfeite de letreiro. Cogita pedir ajuda a alguém ou a alguma entidade das forças armadas, mas logo desiste. O mais importante naquele momento seria tirar a dúvida quanto à chapelaria, saciando o desejo de desvendar o ininteligível. O protagonista, então, sai de casa em direção à loja, tendo o cuidado de trancar a porta antes da empreitada, o que novamente sucita uma imprecisão de comportamento.

Diante da estrela acesa incrementando o luminoso, com a tese refutada, ele reflete: "Resistia, como aquela loja de chapéus num tempo em que ninguém mais compra chapéus" (MOUTINHO, 2017, p. 63). Esse pensamento traça um interessante paralelo com a informação mencionada anteriormente sobre a fugacidade da vida dos corpos celestes. A estrela do letreiro permaneceria em batalha constante com o tempo, enfrentando e se opondo ao próprio desaparecimento.

O narrador retorna visivelmente consternado: "Não sei dizer se houve desalento ou alívio" (MOUTINHO, 2017, p. 63). Abrem-se novos caminhos de interpretação. Se ele tendia a esclarecer racionalmente o acontecido, por que se demonstra também abrandecido com a quebra da motivação lógica? De volta ao sobrado, ele percebe que a energia elétrica manteve-se firme, mas que a TV apagara-se por completo. A abelha desaparecera e a estrela continuava a brilhar intensamente. Esses componentes parecem apontar para a volta da calmaria e tranquilidade inicial.

No desfecho da narrativa, o personagem relata que limpou minuciosamente aquele corpo celeste com toalha umedecida em água e sabão de coco, retirando toda a fuligem que a encobria. Revela-se o detalhe de que ela tinha cinco pontas que foram esfregadas demoradamente. A descrição aproxima a matéria à sua representação imagética mais comum, o que reforça o caráter fantástico de sua aparição. Ainda consonante a Chevalier e Gheerbrant (1999):

> A estrela flamejante de cinco pontas é o símbolo da manifestação central da Luz, do centro místico, do foco ativo de um universo em expansão. [...] ela representa o homem regenerado, radioso como a luz, em meio às trevas do mundo profano. [...] a estrela de cinco pontas é um símbolo do microcosmo humano [...] (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 404).

Evidencia-se, aqui, a questão da intencionalidade narrativa. No fantástico tradicional, o empenho do relato é provocar o medo ou terror no leitor; o neofantástico não produz o medo, mas situações que provocam a perplexidade e, invariavelmente, portam um sentido metafórico (ALAZRAKI, 2001, p. 277). Resignado em sua condição de

portador da estrela luminosa, o narrador se regenera, assim como o ciclo da narrativa.

Por fim, o narrador menciona ter guardado a estrela "no gavetão de meias" após ficar se perguntando "por que logo num fim de domingo, por que logo na minha sala" (MOUTINHO, 2017, p. 64). Ele não se importa para a ausência de causalidade e acaba acondicionando o elemento imaginário no escaninho da banalidade.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Falar em leitor é compreender que existe um indivíduo para o qual o livro, enquanto objeto, e a literatura, enquanto texto transmissor de uma mensagem, destinam-se. De acordo com Zilberman (1989), uma obra literária se modifica constantemente desde o seu momento primário de criação e essa metamorfose se faz necessária porque a sociedade também passa por transformações. Logo, os nossos anseios literários são modificados e novos horizontes de expectativas precisam ser alcançados.

Propor-se a desenvolver uma pesquisa que investigue o contexto histórico, social e cultural que está por trás de uma produção literária é sempre desafiador, além de envolver alguns riscos, como o de acabar deixando algo importante para trás. Mesmo assim, delineamos os períodos de surgimento, consolidação e transformação da literatura fantástica de modo a revelar que a estrutura do texto, as abordagens temáticas e a abordagem de seus personagens foram assumindo uma nova roupagem conforme as épocas pelas quais o gênero foi transitando.

Evidenciado o medo, elemento que consolidou a identidade do texto fantástico, tecemos um caminho através da revisão dos textos teóricos de modo a revelar que esse elemento preponderante foi perdendo o seu caráter relevante e chegou à contemporaneidade assumindo uma nova perspectiva: o estranhamento, a hesitação.

Marcelo Moutinho, escritor brasileiro contemporâneo, construiu uma narrativa embasada em muitos dos aspectos do neofantástico. "Caiu uma estrela em minha sala" é ambientado em um espaço urbano moderno e tem como pano de fundo a monotonia de um entediante domingo, atmosfera rompida por um acontecimento que foge às leis que regem a normalidade. Pensar que uma estrela despenca e os maiores estragos que causa são uma janela quebrada e uma televisão queimada parece completamente irreal. Não há explicação razoável do fenômeno, nem um sentido claro para sua ocorrência. O narrador, que inicialmente parece não se identificar com a falta de normas racionais de seu universo, acaba guardando o corpo celeste em sua gaveta de meias, assumindo perfeita naturalidade na convivência com o imaginário.

Aqui, o leitor não se espanta, pois o texto neofantástico o direciona para a familiaridade com o estranho, sugerindo uma ligação efetiva entre o natural e o sobrenatural. Mantendo-se sempre aberto a possíveis transformações e diferentes interpretações, o referido conto coerentemente não apresenta um final redondo e fechado. No fim, tal narrativa se vale pela potencialidade de sua experiência de leitura, firmando-se como um interessante exemplo da literatura fantástica contemporânea.

REFERÊNCIAS

ALAZRAKI, J. *En busca del unicornio*: Los cuentos de Julio Cortázar. Madrid: Editorial Gredos, 1983.

____. *Que és lo neofantástico?* In: ROAS, D.(org.). Teorías de lo fantástico. Madrid: Lecturas, 2001, p. 265-282.

BORDINI, M. G. O temor do além e a subversão do real. In: ZILBERMAN, R. (org.). *Os preferidos do público*: Os gêneros da literatura de massa. Petrópolis: Vozes, 1987.

BOSI, A. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1975.

CESERANI, R. *O fantástico*. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Londrina - PR: Editora da UFPR, EDUEL, 2006.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 13. ed. Tradução de Vera da Costa Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto. In: ____. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 147-163.

____. Do conto breve e seus arredores. In: ____. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 227-237.

____. Do sentimento do fantástico. In: ____. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006,p.175-179.

MOUTINHO, M. Caiu uma estrela na minha sala. In: ____. *Ferrugem*. Rio de Janeiro: Record, 2017,p. 59-64.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica.* 3ª ed. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2004.

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

ZILBERMAN, R. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989. (Série Fundamentos).

Submetido em 20 de março de 2018

Aceito em 17 de julho de 2018