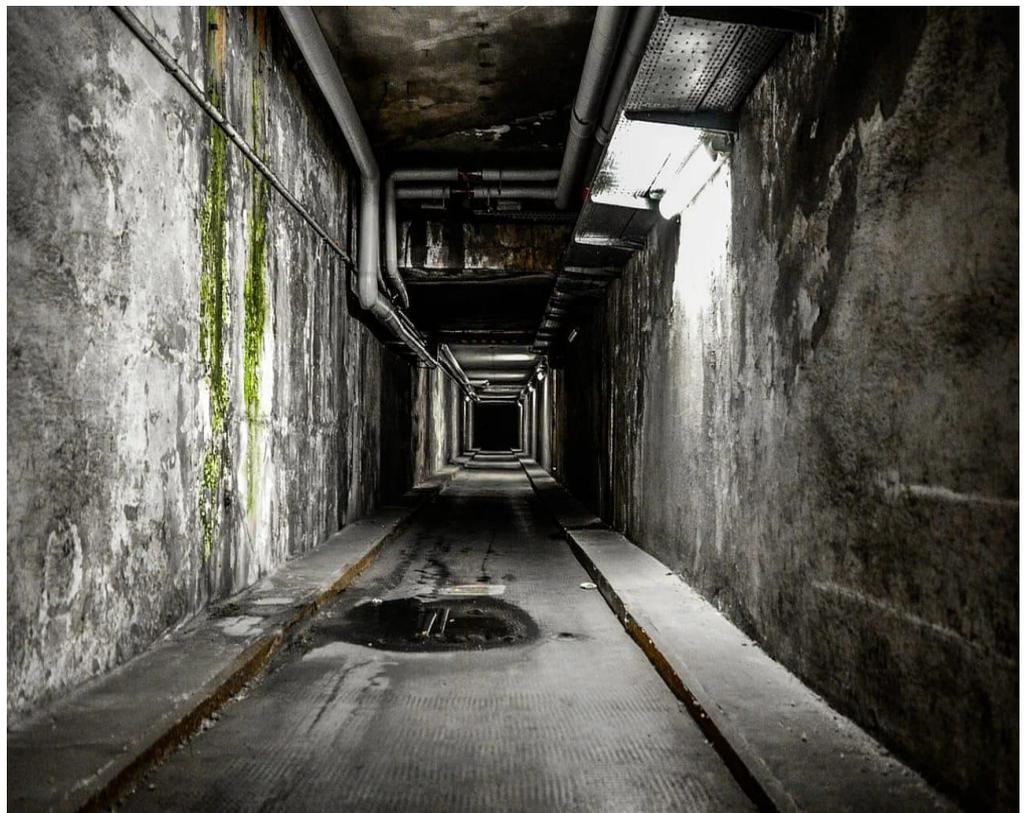


Entrelaces

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras-UFC
V. 8 • Nº 20 • Abr.- Jun. (2020) • ISSN 2596-2817

Dossiê “De Canterbury a Black Mirror – trajetórias e vertentes da narrativa fantástica”



Sayuri Grigório Matsuoka
Ana Marcia Alves Siqueira
Marisa Martins Gama-Khalil
Organizadoras



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO CEARÁ



PPGLETRAS
UFC

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS-UFC

V. 8 • Nº 20 • Abr.- Jun. (2020)

ISSN 2596-2817



**Dossiê “De Canterbury a Black
Mirror – trajetórias e vertentes da
narrativa fantástica”**

**Sayuri Grigório Matsuoka
Ana Marcia Alves Siqueira
Marisa Martins Gama-Khalil
Organizadoras**

**Universidade Federal do Ceará – UFC
Programa de Pós-Graduação em Letras**

CONSELHO EDITORIAL DA REVISTA ENTRELACES

ORGANIZAÇÃO

Sayuri Grigório Matsuoka – UECE
Ana Marcia Alves Siqueira – UFC
Marisa Martins Gama-Khalil – UFU

EDITORES-GERENTES

Ana Marcia Alves Siqueira – UFC
Orlando Luíz Araújo – UFC
Yuri Brunello – UFC

EDITORA-CHEFE

Amanda Jéssica Ferreira Moura – UFC

EDITORA-ASSISTENTE

Licilange Gomes Alves – UFC

CONSELHO EDITORIAL

Amanda Jéssica Ferreira Moura – UFC
Ana Marcia Alves Siqueira – UFC
Clarissa Paiva de Freitas – UFC
Crislay Micaely Crisóstomo Maia – UFC
Dolores Raissa Teixeira Cunha – UFC
Edilane Vitório Cardoso – UFC
Elionete Rodrigues Barbosa – UFC

CONSELHO EDITORIAL

Edilane Vitório Cardoso – UFC
Elionete Rodrigues Barbosa – UFC
Euclides V. de P. e N. Holanda – UFC
Emanuel Régis G. Gonçalves – UFC
Francisca Kellyane C. Pereira – UFC
Ítalo Vieira Lima – UFC
José Bezerra de Souza – UFC
Karine Costa Miranda – UFC
Lia Leite Santos – UFC
Licilange Gomes Alves – UFC
Luciana Bessa Silva – UFC
Mariana Antonia S. Carvalho – UFC
Orlando Luiz Araújo – UFC
Sandra Mara Alves da Silva – UFC
Tayla Maria Leôncio Ferreira – UFC
Thalyta Nascimento Nunes – UFC
Yuri Brunello – UFC

ARTE, DIAGRAMAÇÃO E WEB

José Leite Jr. – UFC
Sandra Mara Alves da Silva – UFC

CONSELHO CONSULTIVO

Alan Bezerra Torres – IFCE
Andrea Mazzucchi – Università Degli
Studi di Napoli
Anélia Montechiari Pietrani – UFRJ
Antonio Augusto Nery - UFPR
Benedito Antunes – UNESP
Benigna Soares Lessa Neta – IFCE
Carlos Eduardo de O. Bezerra – Unilab
Carolina de Aquino Gomes – UFPI
Cassia Alves da Silva – IFRN
Cid Ottoni Bylaardt – UFC
Cristiane Navarrete Tolomei – UFMA
Constantino Luz de Medeiros – UFMG
Danielle Mendes Pereira – UFRJ
Edson Santos Silva – UNICENTRO
Elena Lombardi – University of
Oxford
Francesco Guardiani – University of
Toronto
Giorgio De Marchis – Università Degli
Studi Roma Tre
Harlon Homem L. Sousa – UESPI
José Roberto de Andrade – IFBA
Kall Lyws Barroso Sales – UFSC
Leonildo Cerqueira Miranda – UFC
Márcia Manir Miguel Feitosa – UFMA
Marco Berisso, Università di Genova
(Italia)
Margarida Pontes Timbó – FLJ
Maria Aparecida de O. Silva – USP
Maria Eleuda Carvalho – UFT
Maria Elisalene Alves dos Santos – UVA
Marília Angélica Braga do Nascimento – IFRN
Matteo Palumbo – Università Degli Studi di
Napoli
Miguel Leocádio Araújo Neto – UECE
Nicolai Henrique Dianim Brion – IFCE
Nicole Gounalis – Stanford University
Pauliane Targino da Silva Bruno – UECE
Roberto Acízelo Souza – UERJ
Roseli Barros Cunha – UFC
Rubens da Cunha – UFRB
Sandro Bochenek – UEL
Sarah Maria Borges Carneiro – IFCE
Terezinha Oliveira – UEM
Tiago Barbosa Souza – UFPI
Tito Lívio Cruz Romão – UFC
Yuri Brunello – UFC

NOSSA CAPA

A imagem¹ sugere, pela perspectiva e escala cromática, a possibilidade de algo à espreita no fim do túnel, onde não há luz, só o mistério da escuridão e o desconhecido por vir. Página | 5

Ana Marcia Alves Siqueira
Organizadora

¹ Imagem escolhida pelas organizadoras.

Link de acesso: <https://pixabay.com/photos/spooky-horror-creepy-halloween-1573491/>

SUMÁRIO

Dossiê “De Canterbury a Black Mirror – trajetórias e vertentes da narrativa fantástica”

<i>Fantástico: estratégia de questionamento dialético da realidade</i>	12
Sayuri Grigório Matsuoka	
Ana Marcia Alves Siqueira	
Marisa Martins Gama-Khalil	
<i>A figuração fantástica em A Rainha do Ignoto</i>	22
Ana Paula Araújo dos Santos	
<i>Transgressão feminina: Emília Freitas e a transgressão da realidade através da narrativa fantástica</i>	35
Adrianna Alberti	
Fábio Dobashi Furuzato	
<i>As personagens femininas em “Tlactocatzine, del jardín de Flandes” e “La buena compañía”, de Carlos Fuentes: constante desvendar de outras realidades</i>	57
Daniele Zaratín	
<i>O fantástico e o gótico em Margarida La Rocque: a ilha dos demônios</i>	75
Ana Cristina Steffen	
<i>A ameaça do fantástico em Carta a uma senhorita em Paris</i>	88
Midori Nancy Arasaki Chang	
<i>Brevidades sobre o multifacetado Imbert</i>	105
Maria Bevenuto Sales de Andrade	
Maria Aparecida da Costa	
<i>O Fantástico como Denúncia do Real: uma Abordagem no Cordel nordestino</i> ...	120
Stélio Torquato Lima	
<i>O fantástico em Pernambuco: leituras do espaço em “Assombração no Rio Formoso”, de Jayme Griz</i>	141
Ivson Bruno da Silva	
Luciane Alves Santos	
<i>O fantástico angustiante de Clarice Lispector no conto A mensagem</i>	158
Taynan Leite da Silva	
<i>A face do medo: uma análise do conto O dragão chinês, de Augusta Faro</i>	174
Cristina Loff Knapp	
<i>Entre portas e paredes: o fantástico em dois contos de Dino Buzzati</i>	187
Claudia Fernanda de Campos Mauro	
Vanessa Matiola	
<i>Poe, os limites entre o fantástico e o estranho e um debate a partir de Todorov e Roas</i>	205
Leonardo Brandão de Oliveira Amaral	
Edson Martins	

<i>A metamorfose do eu em William Wilson ou a narrativa de uma individuação fracassada</i>	225
Murilo Cavalcante Alves	
<i>A poética do assombro: as mulheres em contos de Poe</i>	244
Sérgio Gabriel Muknicka	
<i>O maravilhoso na literatura tolkieniana: um olhar sobre a modernidade</i>	260
Desiree Bueno Tibúrcio Sebastião Bonifácio Júnior	
<i>Em castelos vazios: Medievalismo e romantismo em “As Canções Solitárias de Laren Dorr” e “Nas Terras Perdidas”, de George R. R. Martin</i>	279
Arthur Maia Baby Gomes Gabriela Pirotti Pereira	

Resenha

<i>Poe resenhista: a composição de uma teoria do conto</i>	298
Ana Marcia A. Siqueira	
<i>Três resenhas de Edgar Allan Poe</i>	300

Entrevista

<i>Entrevista: Charles Kiefer</i>	319
Ana Marcia A. Siqueira Sayuri Grigório Matsuoka Michel Miron de Melo Camile Holanda Queiroz Natelli Lopes Almeida	

DOSSIÊ “DE CANTERBURY A BLACK MIRROR – TRAJETÓRIAS E VERTENTES DA NARRATIVA FANTÁSTICA”

A Entrelaces convidou você a participar da Chamada de Publicação para a Edição Abr.-Jun. (2020) que aceitou submissões de artigos que contemplem a temática: “De Canterbury a Black Mirror – trajetórias e vertentes da narrativa fantástica”

As narrativas fantásticas sempre fizeram parte da expressão humana. Nos séculos XVIII e XIX, elas se tornam parte de reações artísticas à hegemonia do discurso cientificista e às suas formas de influenciar os processos criativos. O romantismo alemão, por exemplo, conforme assinala Italo Calvino, na introdução à coletânea Contos fantásticos do século XIX, reafirma a presença e a importância da fantasia e da imaginação para a arte. O conto fantástico surge como parte dessa resposta e tem como um de seus objetivos temáticos retratar o universo interior dos indivíduos com base em uma visão filosófica da existência. E. T. A Hoffman é o grande representante dessa linhagem e o seu Homem de areia traduz essa necessidade de mostrar equivalência de importância entre a vida interior e subjetiva e a objetividade em voga no campo intelectual de então. A Inglaterra mostra uma especial predileção pelos temas macabros, celebrizados nos romances góticos. De lá vem também a ghost story, modelo de histórias de fantasmas consagrado por Charles Dickens em Christmas Carols. A França contribui para a formação inicial do cânone fantástico com histórias como O diabo apaixonado, de Jacques Cazotte, ressignificando uma das figuras mais caras ao universo da ficção fantástica: o diabo, a partir de um relato em que a tensão entre possível e impossível se mantém com perfeito equilíbrio dramático. O fantástico estabelece-se aí de modo efetivo, segundo a percepção de Tzvetan Todorov, em Introdução à literatura fantástica, pois reúne uma série de efeitos capaz

de suscitar no leitor a dúvida em relação à natureza da ação. Mas o estilo e os temas dessas narrativas aparecem em obras do mundo inteiro, constituindo corpora dinâmicos, variados e intrigantes cujos enredos surpreendem e renovam as estratégias de suspense, escapando ao universo do livro e chegando a séries como Black Mirror, cujos argumentos são construídos a partir de questões tecnológicas. A visão do fantástico escapa à percepção sobrenatural dos fenômenos e chega à esfera científica, aspectos já vislumbrados por Julio Verne e H. G. Wells, mas que, nas configurações contemporâneas, situam-se no âmbito da internet, dos games e da robótica. Os estudos literários acompanharam essa trajetória que tem, já na Idade Média, com as primeiras compilações das narrativas que compõem as Mil e uma noites, os contos do Decameron e os Contos de Canterbury, de Chaucer, além de outros muitos textos igualmente importantes surgidos nessa época, elementos fantásticos que reaparecerão posteriormente. Com a epistemologização dos estudos literários, no século XX, teorias surgiram para descrever, interpretar a partir de pressupostos metodológicos específicos, e analisar essas narrativas, conforme suas estratégias de composição, em que sopesem o real e o irreal. Contrapondo-se ao princípio dominante de uma visão racionalista da realidade, o fantástico recebe outras nomenclaturas e se configura como insólito, realismo mágico, ou realismo fantástico. Tendo estas últimas definições uma relação estreita com o modo latino-americano de conceber o real e exibi-lo em simulacros situados em posições limítrofes entre o absurdo e o inteiramente possível, em que vale como estratégia metaliterária, como faz Jorge Luís Borges, ou como as exposições simbólicas de Julio Cortázar e Murilo Rubião. Ou ainda como os labirintos poético-imaginários de Juan Rulfo ou de Gabriel Garcia Márquez. Seja qualquer uma dessas percepções, o que se entende como fantástico para esta chamada abriga, enquanto determinação genérica, todos esses outros

nomes, ou, segundo assinala Irène Bessière, em *Le récit fantastique*, como um relato polivalente que resulta de muitos pressupostos metodológicos ou conceituais. Considerando todos esses aspectos, a Revista *Entrelaces*, do programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Ceará, convoca pesquisadores e interessados no tema a propor artigos que contemplem as mais diferentes abordagens de estudos de obras, em que se faça presente o discurso fantástico, para o dossiê, organizado por, Marisa Martins Gama-Khalil (UFU), Sayuri Grigório Matsuoka e Ana Marcia Siqueira (UFC), intitulado *De Canterbury a Black Mirror – trajetórias e vertentes da narrativa fantástica*. Assim, pertencem ao escopo deste número trabalhos cujos pontos de partida sejam autores, obras e suportes (literários ou não) especialmente interessados nas questões supracitadas.

**Sayuri Grigório Matsuoka
Ana Marcia Alves Siqueira
Marisa Martins Gama-Khalil
Organizadoras**

DOSSIÊ

A seção DOSSIÊ recebe artigos que estão de acordo com a temática específica do dossiê de cada edição, a ser informada em chamadas divulgadas pela Revista em sua aba “Notícias”. São publicados dois Dossiês por ano: o primeiro na Edição referente ao trimestre Abr.-Jun. de cada ano, o segundo na Edição referente ao trimestre Out.-Dez. de cada ano.

Fantástico: estratégia de questionamento dialético da realidade

Sayuri Grigório Matsuoka²

Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Ana Marcia Alves Siqueira³

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Marisa Martins Gama-Khalil⁴

Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

O fantástico instaura a desrazão na medida em que ultrapassa a ordem e a desordem e que o homem percebe a natureza e a sobrenatureza como marcas de uma racionalidade formal. Assim ele se alimenta inevitavelmente das realia, do cotidiano, do qual releva os desatinos, e conduz a descrição até o absurdo, ao ponto em que os próprios limites, que o homem e a cultura atribuem tradicionalmente ao universo, já não circunscrevem nenhum domínio natural ou sobrenatural, porque, invenções do homem, eles são relativos e arbitrários.

(BESSIÈRE, 2012, p. 307)

Desde o início de sua história, a humanidade traz consigo mistérios e indagações que o desenvolvimento das ciências e das tecnologias não foi ainda capaz de solucionar ou responder satisfatoriamente. Questões sobre a morte, ou a possibilidade de vida após a morte, ou de vida em outros planetas e dimensões, ou de existência de outras formas de vida, são exemplos básicos. Ainda há muitas dúvidas relacionadas à

² Doutora em Literatura Comparada. Professora bolsista da Especialização em Semiótica Aplicada à Literatura e Áreas afins da Universidade Estadual do Ceará

³ Doutorado em Literatura Portuguesa pela USP (2007). É professora Associada do Departamento de Literatura e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará e coordenadora do grupo Vertentes do Mal na Literatura.

⁴ Doutora em Estudos Literários pela UNESP (2001), é docente da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), onde atua na graduação em Letras, no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários e no Mestrado Profissional em Letras. É líder do Grupo de Pesquisas em Espacialidades Artísticas/CNPq, pesquisadora Produtividade em Pesquisa – CNPq e membro do GT da ANPOLL Vertentes do Insólito Ficcional. Realizou o Estágio Sênior Pós-Doutoral na Universidade de Coimbra com projeto contemplado com bolsa CAPES.

humanidade e ao mundo circundante. Nesse campo do desconhecido, impulsionado por dúvidas e sede de conhecimento, surge na literatura o trabalho com o insólito, o inusual. Esse fenômeno imiscui-se na sociedade e desliza pelo cotidiano, ampliando o mistério sobre a existência de seres e acontecimentos que estão além daquilo comumente nomeado de realidade concreta ou realidade empírica. Esses seres – míticos e/ou imaginários – não sucumbiram ao progresso da sociedade, uma vez que encontram espaços de inquietude e dúvida nesse processo. Fantasmas, bruxas, vampiros, espíritos, espectros, monstros e, mais recentemente, clones, robôs, seres desconhecidos, extraterrestres e figuras virtuais são as mais assíduas personagens dos mundos recriados na literatura fantástica. A temática é tão antiga quanto rica e perpassa todos os continentes do globo terrestre, aliando a experiência artística às manifestações espontâneas populares. Dessas combinações resultam obras sobre as quais os estudos literários se voltam, enriquecendo suas possibilidades de sentido, tendo em vista que o estilo e os temas destas constituem *corpora* dinâmicos, variados e intrigantes cujos enredos surpreendem e renovam as estratégias de suspense e mistério, escapando ao universo do livro e chegando a séries como *Black Mirror*, cujos argumentos são construídos a partir de questões tecnológicas.

Dessa forma, a proposta de discutir o universo fantástico apresenta-se desafiante, afinal, esse gênero, modo ou recurso literário, segundo buscamos sintetizar no título **De Canterbury a Black Mirror – Trajetórias e Vertentes da Narrativa Fantástica**, percorreu muitas épocas; de textos da Antiguidade e da Idade Média ao *status* alcançado no século XIX, especialmente com o Romantismo, que ampliou seu repertório, para posteriormente se reconfigurar com as novas condutas da contemporaneidade. Não bastasse essa amplitude temporal, a dubiedade perpassa também definição (ou definições?) e escopo.

Com a epistemologização dos estudos literários, no século XX, teorias surgiram para descrever, interpretar a partir de pressupostos metodológicos específicos, e analisar essas narrativas, conforme suas estratégias de composição, em que sopesem o real e o irreal. Entretanto, ao longo dos últimos cinquenta anos, críticos e estudiosos do tema têm encontrado dificuldade em chegar a um acordo se essa produção literária

constitui um gênero literário, um modo⁵ ou uma tendência, assim como suas confluências históricas e evolutivas estimularam uma confusão persistente de termos. Esta é outra dificuldade em relação ao que pode ser considerada uma narrativa fantástica: há diferentes subcategorias ou gêneros com os quais o fantástico partilha perspectivas limítrofes ou características e recursos estéticos, resultando em diversidade de termos, como maravilhoso, estranho, realismo maravilhoso ou realismo mágico e, mais recentemente, realismo animista.

Todorov, em 1970, publicou *Introdução à literatura fantástica*, tornando-se um dos autores inaugurais da crítica sobre o assunto. Embora apresente alguns pontos em comum com estudos anteriores⁶, especialmente o conceito de gênero levantado inicialmente por Louis Vax, sistematiza suas concepções sobre o fantástico segundo o método estruturalista de análise literária, buscando descobrir “uma regra que funcione para muitos textos e nos permita aplicar a eles o nome de ‘obras fantásticas’” (TODOROV. 1992, p. 8). O teórico búlgaro centra sua teoria na necessidade de hesitação experimentada pelo leitor, e/ou personagens e narratário, definindo o fantástico em relação aos dois gêneros vizinhos: maravilhoso e estranho.

A despeito de imprecisões nos postulados de Todorov, sua obra é considerada fundadora e segue como referência inicial para o estudo do fantástico. Porém, desde sua publicação, diversos estudiosos criticaram, expandiram e aprimoraram essas conceituações, resultando em uma literatura crítica relativamente extensa. A maioria desses estudos posteriores critica devidamente a perspectiva muito restritiva.

Quatro anos depois, em 1974, Irène Bessière publicou um dos primeiros estudos a propor a falibilidade da noção de gênero para a definição do fantástico. Para ela, a literatura fantástica não deve ser entendida como gênero literário, porque essa perspectiva limitaria a diversidade de obras construídas a partir de variadas formas que articulam a incerteza e o mistério. Assim, o fantástico se organiza como um modo constituído por intermédio de formas e temáticas cujo fito é incitar a incerteza. O subtítulo do livro em que Bessière (1974) reflete sobre a literatura fantástica aponta para essa concepção: *la poétique de l'incertain*. E essa incerteza é gerada por uma impossibilidade de decifração. Desde então, a crítica tem sido dividida entre os

⁵ Para mais informações sobre essas perspectivas ver Gama-Khalil (2013).

⁶ A obra *A literatura fantástica: caminhos teóricos*, de Ana Luísa Camarani (2014) realiza uma detalhada análise do percurso histórico dos estudos críticos sobre o fantástico, dos primeiros textos até a atualidade.

postulantes do fantástico como gênero ou do fantástico como modo ou modalidade literária, embora essa divisão não seja imutável e sofra oscilações. Filipe Furtado, por exemplo, em seu livro intitulado *A construção do fantástico na narrativa* (1980) adota a perspectiva do gênero, porém, mais recentemente assina os dois verbetes sobre o tema, Fantástico (Gênero) e Fantástico (Modo), no *E-dicionário de Termos Literários*, organizado por Carlos Ceia⁷. Essa duplicidade também é expressa por Adolfo Bioy Casares (2009), ainda que, no Prólogo da *Antología de la Literatura Fantástica*, fale de gênero referindo-se à literatura fantástica, seus argumentos sobre as especificidades desta indicam uma perspectiva modal. Já Remo Ceserani (2006) discute o fantástico como um modo ou modalidade literária.

Por outro lado, críticos contemporâneos têm apresentado uma perspectiva mais abrangente que parte da óptica do gênero, mas não se restringe a ele por privilegiar uma abertura interpretativa necessária às obras dentro de uma dada época e em um dado contexto cultural. Da complexidade do contexto cultural surgem as denominações “realismo maravilhoso” e “realismo mágico”, consagradas nas literaturas latino-americanas, cuja definição, conforme Irlemar Chiampi (1980, p. 32), nasce da “união de elementos díspares procedentes de culturas heterogêneas, configura uma nova realidade histórica, que subverte os padrões convencionais da racionalidade ocidental”. Por sua vez, a denominação “real maravilhoso”, relativa também à perspectiva cultural, foi desenvolvida por Alejo Carpentier, ao longo de sua produção, e está “vinculada a uma percepção e uma experiência maravilhosas da realidade” (GAMA-KHALIL, 2020). Seguindo esse mesmo raciocínio, a expressão “realismo animista” denomina melhor o fenômeno nas literaturas africanas, nas quais “o que parece ‘mágico’ e ‘fantástico’ (categorias de uma crítica europeia, ocidental) faz parte do animismo característico de uma visão africana da existência”, segundo esclarece Carmen Tindó Secco (2001. p. 26), na apresentação da obra *Mãe, materno mar* do angolano Boaventura Cardoso.

A causa dessa variedade de concepções também parte da intenção de essas teorias objetivarem abranger o fantástico dentro de uma terminologia, o que acaba por generalizar o entendimento deste. Conforme assinala o crítico David Roas (2014, p. 26),

⁷ Os verbetes apresentam a data de 26 de dezembro de 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fantastico-modo/> e <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fantastico-genero/>.

o principal objetivo, em uma época de constantes mudanças, não deve ser definir, mas compreender a construção e as possibilidades do fenômeno literário, visto que há um grande número de definições e teorias que, consideradas em conjunto, embora muitas sejam excludentes entre si por somente aplicar princípios e métodos de uma determinada corrente crítica, poderiam servir para lançar luz a uma grande quantidade de aspectos do fantástico. Por fim, Roas salienta o caráter movente do fantástico literário, passível de variação conforme a época, a cultura, e o autor ainda que conserve traços distintivos. Em suas palavras:

O fantástico se constrói a partir da convivência conflituosa que se produz entre o real e o impossível. E a condição de impossibilidade do fenômeno fantástico se estabelece, por sua vez, em função da concepção do real com que lidam tanto o personagem quanto os leitores: o impossível é aquilo que não pode ser, aquilo que é inconcebível (inexplicável) de acordo com essa concepção. O objetivo do fantástico é, em suma, a transgressão dos parâmetros que regem a (ideia de) realidade do leitor. (ROAS, 2014, p. 163)

Para o pesquisador, o fantástico é o melhor recurso para expressar de forma simbólica a ameaça que pressupõe a perda da familiaridade com o real, gerando inquietude e estranheza tanto nos personagens quanto em quem lê.

Essa nova perspectiva avança ao unir texto e contexto como importante critério na configuração do fantástico e possibilita uma amplitude de horizonte. Para Roas (2014), assinalar o contexto social do leitor como critério necessário na configuração do fantástico é caracterizar algo que lhe é próprio, instaurando uma ruptura que põe em conflito a ideia de realidade instituída culturalmente.

A ampliação do escopo do fantástico representado por teorias mais recentes possibilita também que análises dessas narrativas passem a convergir com estudos relacionados a outras tendências e perspectivas como o gótico, o horror, o terror e a ficção científica. Por conseguinte, torna-se mais viável compreender o fantástico como um efeito estético, um recurso ao qual o autor lança mão, já que o interesse está nos recursos e efeitos que a construção da linguagem gera na obra literária e como essas incidem na leitura.

Importa salientar que consideramos circular o processo de recepção do texto literário, ou seja, o leitor cria hipóteses conforme sua experiência de cultura e de leitura, tal repertório retorna para o texto e estabelece possíveis implicações de interpretação da obra. Assim, nesse processo, a construção do fantástico atua na transgressão dos

parâmetros que regem a ideia de realidade empírica do leitor.

A narrativa fantástica funciona, portanto, como um recurso estético propício à abertura semântica que questiona a noção de realidade, isto é, a concepção de realidade ancorada no racionalismo materialista. Ela leva à reflexão sobre o real e ao alargamento de fronteiras e perspectivas, em virtude de o recurso ao fantástico funcionar como ruptura crítica, de recusa ao mundo rotineiro estreito e opressor e apontar para as possibilidades de quebra de paradigmas, em razão de a modernidade e o desenvolvimento científico do século XX revelarem a impossibilidade de se acreditar em uma realidade única e imutável, que passou a ser vista, de certo modo, como indecifrável, porque não há mais uma única maneira de compreendê-la.

O universo passou a ser incerto, relativo, diante do questionamento de verdades gerais e absolutas; portanto, parece não mais haver modo de transgredir essa incerteza. O fantástico acompanha esse movimento, passando a ser repensado, em virtude de se caracterizar sempre por uma relação dialética com o real, acompanhando as mudanças estabelecidas na concepção de realidade do senso comum e dialogando com a perspectiva contemporânea, segundo a qual, o vínculo entre realidade e fantástico salienta as relações problemáticas instituídas entre linguagem e realidade⁸. Dessa forma, o texto excede a linguagem para transcender o real admitido.

Seja qualquer uma dessas percepções, o que se entende como *fantástico* para este dossiê acolhe, enquanto determinação genérica, todos esses outros nomes, ou, segundo assinala Irène Bessière (1974), como um relato polivalente que resulta de muitos pressupostos metodológicos ou conceituais. Destarte, neste número temático da revista *Entrelaces*, aparecem preciosas contribuições para a atividade interpretativa desse gênero.

O artigo de Ana Paula Araújo dos Santos, intitulado **A figuração fantástica em *A Rainha do Ignoto***, ressalta o pioneirismo da escritora cearense Emília Freitas. Considerado o primeiro romance fantástico publicado no Brasil, o livro apresenta uma série de argumentos imaginativos que provocam discussões sobre o desempenho do papel da mulher na sociedade do final do século XIX. A riqueza desta temática e os recursos estéticos empregados possibilitam que esse romance de Emília Freitas seja

⁸ As ideias deste parágrafo e do anterior foram parcialmente desenvolvidas em artigo relativo ao uso do recurso fantástico por Saramago (Cf. SIQUEIRA, 2018, p. 113-114).

contemplado por mais um artigo elencado no dossiê. Dessa vez, Adrianna Alberti e Fábio Dobashi Furuzato, em **Transgressão feminina: Emília Freitas e a transgressão da realidade através da narrativa fantástica**, direcionam seu estudo para o tema da transgressão feminina, visivelmente presente na obra.

A questão feminina reaparece no trabalho de Daniele Zaratín: **As personagens femininas em “Tlactocatzine, del jardín de Flandes” e “La buena compañía”, de Carlos Fuentes: constante desvendar de outras realidades**. Aqui, avalia-se o espectro realista mágico, manifestado sobretudo na literatura latino-americana que se produziu a partir da década de 1950 e que tem Fuentes como um de seus maiores expoentes. O gótico fecha o bloco dos textos relacionados ao feminino. *Margarida La Rocque: a ilha dos demônios* é a obra de Dinah Silveira de Queiroz escolhida por Ana Cristina Steffen para expor questões acerca de um gênero que se configura no limiar entre o fantástico, o estranho, o gótico e o gótico feminino no trabalho **O fantástico e o gótico em Margarida La Rocque: a ilha dos demônios**.

Por sua vez, o inquietante conto “Carta a uma senhorita em Paris”, de Julio Cortázar, é observado por Midori Nancy Arasaki Chang, no artigo **A ameaça do fantástico em Carta a uma senhorita em Paris**, sob a perspectiva da inquietação e da insegurança gerados pela instabilidade do real diante do fantástico, tal como o disposto por David Roas no seu conhecido estudo sobre o gênero. Em seguida, **Brevidades sobre o multifacetado Imbert**, de Maria Bevenuto Sales de Andrade e Maria Aparecida da Costa, analisa o processo de estetização dos elementos fantásticos realizado pelo escritor e ensaísta argentino Enrique Anderson Imbert.

O sétimo estudo traz a literatura de cordel como expressão em que crítica social e fantástico se unem para dar corpo a reflexões morais. **O Fantástico como Denúncia do Real: uma Abordagem no Cordel nordestino**, artigo de Stélio Torquato Lima, investiga o tema nos cordéis *História de Roberto do Diabo* (Leandro Gomes de Barros), *A moça que bateu na mãe e virou cachorra* (Rodolfo Coelho Cavalcante), *O homem que falou com o Diabo em Juazeiro* (João de Cristo Rei) e *O pastor que virou bode* (Antônio Araújo de Lucena). Igualmente embebido na tradição cultural brasileira, o ensaio de Ivson Bruno da Silva e Luciane Alves Santos, intitulado **O fantástico em Pernambuco: leituras do espaço em “Assombração no Rio Formoso”, de Jayme Griz**, analisa o espaço no conto “Assombração no Rio Formoso”, presente na obra *O*

Cara de Fogo, do escritor Jayme Griz, à luz das discussões sobre o fantástico efetuadas por David Roas, revelando, na matéria ficcional, relações sociais conflituosas diante da possibilidade de existência de um mundo ameaçado pela lógica racional.

A escritora Clarice Lispector também passou pelo gênero. Em **O fantástico angustiante de Clarice Lispector no conto *A mensagem***, Taynan Leite da Silva observa o insólito a partir de elementos grotescos e simbólicos presentes na enigmática figura de uma casa velha que se confunde com uma esfinge. Salientando outra perspectiva muito comum no fantástico, o ensaio **A face do medo: uma análise do conto *O dragão chinês*, de Augusta Faro**, de Cristina Loff Knapp, traça um interessante panorama dos estudos mais relevantes realizados sobre o fantástico para desvendar a latência do medo e da loucura no conto. A temática do medo comparece novamente no artigo **Entre portas e paredes: o fantástico em dois contos de Dino Buzzati**, no qual o leitor encontra uma criativa interpretação, de Claudia Fernanda de Campos Mauro e por Vanessa Matiola, dos contos “Eppure battono alla porta” (“Contudo, batem à porta”) e “I topi” (“Os ratos”), do escritor italiano Dino Buzzati, em que o fantástico modal é discutido.

Em toda publicação que se queira relevante para os estudos sobre literatura fantástica, não podem faltar investigações sobre os contos de Edgar Allan Poe. Leonardo Brandão de Oliveira Amaral e Edson Martins propõem uma discussão teórica entre Tzvetan Todorov e David Roas, considerando o modo composicional utilizado pelo contista, em **Poe, os limites entre o fantástico e o estranho e um debate a partir de Todorov e Roas**. Já Murilo Cavalcante Alves une a estratégia fantástica à investigação filosófica ao analisar o processo de individuação em “William Wilson” no ensaio **A metamorfose do eu em William Wilson ou a narrativa de uma individuação fracassada**. Finalizando os estudos sobre o escritor americano, Sérgio Gabriel Muknicka examina a presença feminina em **A poética do assombro: as mulheres em contos de Poe**.

Fecham a seção dois artigos relacionados à recriação da Idade Média. No primeiro, **O maravilhoso na literatura tolkieniana: um olhar sobre a modernidade**, a obra mais conhecida de J. R. R. Tolkien, *O senhor dos anéis*, é analisada por Desiree Bueno Tibúrcio e por Sebastião Bonifácio Júnior, considerando a confluência do gênero maravilhoso na modernidade como meio de expressão crítica do autor. No outro estudo,

intitulado **Em castelos vazios: Medievalismo e romantismo em “As Canções Solitárias de Laren Dorr” e “Nas Terras Perdidas”, de George R. R. Martin**, os autores Arthur Maia Baby Gomes e Gabriela Pirotti Pereira discutem como a Idade Média é revisitada em uma versão adaptada à contemporaneidade.

Ao todo são dezesseis trabalhos, reunidos nesta seção temática, que exploram de modo amplo e criativo as mais diversas manifestações da literatura fantástica, atualizando, ao jogar novos olhares sobre textos já conhecidos, os contos tradicionais, e salientando a versatilidade deste gênero, modo ou recurso estético, ao discutir sua presença em obras recentes.

Por fim, para finalizar este dossiê de modo inédito, a *Entrelaces* oferece uma novidade especial, além dessa interessante gama de artigos e reflexões já apresentados, realiza a união entre as seções RESENHAS e TRADUÇÕES ao publicar a tradução de Charles Kiefer das três resenhas de Edgar Allan Poe sobre a obra *Twice-told tales*, de Nathanael Hawthorne. Nessas resenhas, o famoso contista desenvolve concepções acerca da composição ou estrutura de narrativas curtas, que constituem uma verdadeira *teoria do conto*. Encerra esta especial inovação a entrevista realizada com o premiado escritor Charles Kiefer, tradutor deste trabalho essencial, tanto para o estudo do fantástico e do conto quanto da sempre instigante produção de Edgar Allan Poe.

Acreditamos, pois, ter apresentado uma contribuição válida para os estudos sobre o fantástico, como também para a difusão de obras e autores ligados à temática, conhecidos ou não, do interesse de todos que apreciam a literatura.

Boa leitura!

Referências

BESSIÈRE, Irène. **Le récit fantastique** - La poétique de l'incertain. Paris: Larousse, 1974.

_____. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. **Revista FronteiraZ**. São Paulo. n. 9, p. 305-319, dez. 2012.

CAMARANI, Ana Luíza S. **A literatura fantástica**: caminhos teóricos. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

CASARES, Adolfo Bioy. Prólogo. In: _____; BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina

- (Org.). **Antología de la literatura fantástica**. 5.ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2009.
- CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad. Nilton Tripadalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso: Forma e ideologia no romance hispanoamericano**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- _____. Fantástico (Modo); Fantástico (Gênero). In: CEIA, Carlos (Org.). **E-dicionário de termos literários**. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fantastico/>. Acesso em 04 de julho 2020.
- GAMA-KHALIL, Marisa M.. A literatura fantástica: gênero ou modo?. **Terra Roxa e Outras Terras**. Londrina, v. 26, nº. 1, p.18-31, dez. 2013.
- _____. Real maravilhoso. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Ed). **Dicionário Digital do Insólito Ficcional**. Rio de Janeiro: Dialogarts. Disponível em: <http://www.insolitoficcional.uerj.br/site/r/real-maravilhoso/>. Acesso em 06 julho de 2020.
- ROAS, David. **A ameaça do fantástico**. Aproximações teóricas. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Unesp, 2014.
- SECCO, Carmem L. T. R. Prólogo. In: CARDOSO, Boaventura. **Mãe, materno Mar**. Porto: Campo das Letras, 2001.
- SIQUEIRA, Ana Márcia A. A linguagem fantástica em “Coisas” - A rebelião necessária. **ABRIL - Revista do NEPA/UFF**. Niterói, v.10, n.20, p. 109-125, jan.-jun. 2018.

A figuração fantástica em A *Rainha do Ignoto (1899) de* *Emília Freitas*

Ana Paula Araújo dos Santos⁹

Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ)

Resumo

O presente trabalho pretende empreender uma leitura que contemple os aspectos insólitos e sobrenaturais do romance *A Rainha do Ignoto*, publicado pela primeira vez em (1899), pela escritora Emília Freitas. Embora seja ambientado no interior do Ceará, e eventualmente aborde questões sociais, o predomínio de situações sobrenaturais e insólitas é a tônica dessa narrativa. Por esse motivo, o romance pode ser considerado uma das obras seminais da literatura fantástica de autoria feminina no Brasil, e, também, uma das primeiras a flertar com a ficção científica e as utopias em nosso país. Acreditamos que uma análise minuciosa do livro de Freitas deve obrigatoriamente se valer das teorias do fantástico. Assim, buscaremos unir a nossa leitura do romance aos mais recentes esforços que procuram empreender uma identificação dos aspectos insólitos e sobrenaturais do romance de Freitas. Pretendemos nos focar sobretudo na construção da protagonista, Diana, como uma personagem arquetípica da literatura fantástica, de modo que seja perceptível como seu comportamento misterioso, quase sobrenatural, contribui na caracterização de *A Rainha do Ignoto* como uma obra pertencente a essa tradição.

Palavras-chave

Narrativa. Século XIX. Literatura fantástica. Rainha do Ignoto. Emília Freitas.

⁹ Doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Introdução

Em seu estudo sobre a produção ficcional brasileira do período de 1870 a 1920, a historiógrafa Lúcia Miguel Pereira (1988, p. 259) comenta que “[e]mbora tivesse, ainda no século dezoito, tido em Margarida da Orta e Silva uma precursora, a ficção não conta entre nós, no período aqui estudado, muitas mulheres”. O levantamento feito por Pereira revela o nome de apenas doze escritoras. Dentre estas, um número ainda menor representa as mulheres cujas obras resistiram ao tempo e conseguiram chegar até nós. Diante desses dados, a historiógrafa adverte:

(...) temos que aceitar como definitivo o juízo dos contemporâneos, tácito no silêncio que se fez em torno da maioria dessas escritoras, registradas tão-somente por sacramento Blake. E mesmo a uma ou outra lembrada pelos críticos do momento, como Adelina ou Gorgeta de Araújo, não se pode dar lugar na história (PEREIRA, 1988, p. 259).

O silêncio legado às escritoras do século XIX caracteriza um meio literário avesso à escrita feminina. Suas obras ora foram severamente criticadas, ora completamente ignoradas, e caíram no ostracismo. Seus nomes não são mencionados em nossos manuais de literatura e muitos deles sequer foram registrados em nossa história literária.

A cearense Emília Freitas (1855-1908) é um exemplo dessas mulheres “desconhecidas” que escreveram no Brasil do século XIX. Seu principal romance, *A Rainha do Ignoto*, publicado em 1899, foi redescoberto e reeditado somente em 1980 – oito décadas depois de seu desaparecimento (cf. DUARTE, 2003, p. 9).

Nesse romance, Freitas narra a complexa história de uma utópica sociedade matriarcal em que as mulheres, lideradas por Diana, a Rainha do Ignoto – também conhecida pela alcunha de Funesta –, exercem livremente as funções sociais tradicionalmente atribuídas aos homens e combatem a opressão feminina. A escritora utiliza-se da maquinaria gótica para conferir um aspecto sobrenatural à líder dessa sociedade – que assemelha-se a um fantasma ao longo de toda a narrativa –, e, também, de elementos fantásticos e insólitos que aproximam o Reino do Ignoto e a sua líder às lendas e aos mitos. Ao utilizar essas características, o romance filia-se não à tradição realista da literatura, mas à ficção gótica e à ficção fantástica. Prova disso é o subtítulo da obra, “romance psicológico”, que Zahidé Muzart (2008, p. 304) aponta como sendo o

modo pelo qual Freitas desejava diferenciar *A Rainha do Ignoto* das obras de cunho realista.

Sendo um romance de autoria feminina que destoava abertamente da poética realista, a obra sofreu um duplo preconceito: enfrentou a um só tempo a resistência do meio literário quanto ao gênero de sua autora e as críticas hostis aos influxos góticos e fantásticos de sua obra. Como exemplo do primeiro, Freitas combateu ativamente a censura imposta à escrita feminina. Constância Lima Duarte (2003, p. 13) chama atenção para as frequentes súplicas da escritora para angariar o devido respeito a essa ficção. Já no que diz respeito ao segundo, podemos citar a crítica de Abelardo Montenegro (1953, p. 76-7), que taxa *A Rainha do Ignoto* de um “dramalhão inverossímil” em que “o romantismo atinge as raias do delirante”.

Esse tipo de crítica não era incomum à época, afinal, as tradições às quais está filiada *A Rainha do Ignoto*, isto é, a ficção gótica e a fantástica, possuem em comum o fato de serem consideradas ficção de entretenimento, e, por conta disso, entendidas como um tipo de literatura de menor valor e postas à margem do nosso cânone literário. Júlio França (2017, p. 27) aponta que

Uma das razões para o apagamento do Gótico em nossa tradição literária estaria no fato de que a crítica literária brasileira dos séculos XIX e XX sempre privilegiou o caráter documental da literatura em detrimento do imaginativo, favorecendo obras realistas e aquelas explícita e diretamente relacionadas às questões de identidade nacional (...).

Embora reflita especificamente sobre a tradição gótica, o comentário é igualmente válido para qualquer tipo de ficção que privilegiasse o imaginativo em detrimento do realismo. A obsessão da nossa crítica e da nossa historiografia pelos problemas de cunho social e pelas questões de identidade nacional fez com que grande parte da literatura brasileira que não se encaixava nessa prescrição fosse severamente criticada, quando não completamente obliterada do nosso cânone. Para Murilo Garcia Gabrielli (2004, p. 133), ocorreu, em nossa literatura, uma espécie de obstrução à ficção fantástica, imaginativa, não-realista:

Pode-se, assim, formular a hipótese de que a proscrição da incerteza na literatura brasileira é oriunda de uma fase de afirmação nacional em que uma poética da certeza foi construída, com finalidade doutrinária, por nossos românticos. Tal poética, consolidada no momento referido, se teria enraizado

entre nós de modo tão profundo que, ao longo de todo o século XX, não obstante o surgimento de diversas orientações de vanguarda atuantes a partir do Modernismo da década de 1920, permaneceria em posição hegemônica, a ponto de se transformar numa espécie de traço-chave da fisionomia geral da literatura brasileira.

Embora *A Rainha do Ignoto* seja ambientado no interior do Ceará, e eventualmente aborde questões sociais, o predomínio de situações sobrenaturais e insólitas é a tônica da narrativa. Por esse motivo o romance pode ser considerado uma das obras seminais da literatura fantástica de autoria feminina no Brasil, e, também, uma das primeiras a flertar com a ficção científica e as utopias em nosso país (cf. DUARTE, 2003).

Graças ao resgate dessa obra, pesquisadores como Otacílio Colares (1980), Luís Filipe Ribeiro (1989), Constância Duarte (2003) e Alcilene Cavalcante (2008), entre outros, têm se esforçado para analisar *A Rainha do Ignoto* sob a perspectiva da literatura fantástica e de suas variantes. O presente trabalho pretende unir-se a esses esforços ao empreender uma leitura que contemple os aspectos insólitos e sobrenaturais do romance de Freitas. No entanto, pretendemos nos focar mais especificamente na construção da protagonista, Diana, como uma personagem arquetípica da literatura fantástica, de modo que seja perceptível como seu comportamento misterioso, quase sobrenatural, contribui na caracterização de *A Rainha do Ignoto* como uma obra pertencente a essa tradição.

1 O fantástico na lenda da Funesta

Ao analisar o fantástico nas narrativas contemporâneas, Renato Prada Oropeza (2006, p. 76) afirma que o insólito surge ao deturpar os “eixos” das categorias narrativas – o tempo, o espaço, o personagem, a ação – provocando, dessa forma, uma sensação de incerteza no que antes poderia ser considerado uma representação verossímil do mundo.

Outros teóricos estudiosos da literatura fantástica apresentam ideias semelhantes à teoria de Prada Oropeza. Como argumenta Flávio García (2016, p. 32), há uma corrente de críticos para quem

o elemento central e característico da configuração semiótica dos novos discursos fantásticos seria a manifestação do insólito – ainda que nem sempre empregue esse mesmo termo – na composição de uma ou mais categorias básicas da narrativa – personagem, tempo, espaço ou ação –, promovendo fissuras, fraturas ou rupturas em relação às expectativas que se têm frente aos protocolos ficcionais do sistema semionarrativo literário real-naturalista – entronizado após o triunfo do Romantismo sobre outras poéticas, estéticas, escolas.

Nestes termos, podemos considerar que tempos conflitantes, multiversos, fantasmas, mortos-vivos e outros monstros, bem como ações misteriosas e sobrenaturais são exemplos ficcionais desse rompimento do real e da conseqüente instauração de um tempo, de um espaço, de personagens e de ações insólitas que configuram uma narrativa fantástica.

Em *A Rainha do Ignoto* o insólito está atrelado à categoria da personagem, mais especificamente à misteriosa protagonista do romance. Isso porque Diana não foi idealizada de acordo com os moldes realistas, verossímeis – pelo contrário, ela foi arquitetada de modo a parecer uma personagem fantasmagórica, mítica, uma lenda, isto é, uma personagem fantástica. A esse respeito é interessante analisar o comentário de Freitas sobre as características de sua Rainha do Ignoto:

Tenho certeza de que alguns ou quase todos os que lerem este livro hão de achar a sua protagonista demasiadamente extravagante. Mas, se considerarem nos gênios, que são verdadeiras aberrações da natureza, seja o desvio para sumo bem ou sumo mal, verão que a Rainha do Ignoto não é na realidade um gênio impossibilitado que, passando para o campo da ficção encontrou os meios de realizar os caprichos de sua imaginação raríssima e da propensão bondosa de seu extraordinário coração.

(...)

O feito de Joana D'Arc é um fato que passou para o domínio da história. Mas não nos parece ele uma lenda? Hoje com mais razão podemos nos apoderar do inverossímil; pois estamos na época do Espiritismo e das sugestões hipnóticas nas quais fundamentei meu romance (FREITAS, 2003, p. 29-30).

No excerto, Freitas antecipa o julgamento daqueles que achariam as ações de sua heroína um desvio da norma. Diana pode ser facilmente entendida como uma personagem extravagante, uma aberração. Seu comportamento e suas ações rompem

com as expectativas do leitor, pois se assemelham mais às de uma assombração do que as de um ser humano. É dessa forma que ela é apresentada logo no início do romance sob a alcunha de Funesta, a moça encantada da Serra do Areré, cujo pacto com o demônio seria responsável por trazer todo tipo de desgraça ao povoado do Jaguaribe, no interior do Ceará:

- (...) aquela é a serra do Areré; mas é encantada, ninguém vai lá.
– Ninguém! Por que? Disse Edmundo com espanto.
– Porque se for não voltará mais; dizem que tem uma gruta, onde mora uma moça encantada numa cobra, que à noite sai pelos arredores a fazer distúrbios.
– E acredita nessas bruxarias, Valentim?
– Ora se acredito; minha avó também não acreditava, assim como o senhor, mas agora está certa e mais que certa da verdade. Uma noite destas, viu, ela mesma, descer da serra e passar cantando pela estrada uma moça bonita, vestida de branco. E o senhor quer saber? Ia seguida pelo diabo, um moleque preto de olhos de fogo, com uma cauda comprida, que arrastava no chão!
– Isto é sério, Valentim?
– Ora se é, ela trazia também um cachorro preto que dava ondas à claridade da lua! Minha avó quase morreu de medo (...) (FREITAS, 2003, p. 32).

É pela perspectiva do Dr. Edmundo, o herói da narrativa, que somos apresentados à misteriosa Funesta. Vindo da cidade, Edmundo encara as histórias que circulam entre a população local como superstição, bruxaria, isto é, como um “causo” do interior, sem qualquer valor verídico. Porém, Valentim, seu interlocutor, não mede esforços para demover a descrença de Edmundo e alertá-lo que a mulher teria um pacto com o Diabo e que, por isso, ela causaria desgraças a todos que ousavam se envolver com ela (cf. FREITAS, 2003, p. 33).

Esse diálogo traz um embate comum das narrativas fantásticas: de um lado, Edmundo, o advogado culto, proveniente da cidade, assume a função de discurso de autoridade, defendendo a razão em detrimento das superstições locais; de outro, o relato de Valentim, morador do local e conhecedor de suas peculiaridades, assume uma função testemunhal, uma vez que seus parentes teriam presenciado a insólita aparição da Funesta e de seu séquito (cf. FURTADO, 2017, p. 94). Esse confronto ideológico entre ambas as personagens é fundamental para a construção da protagonista de *A Rainha do Ignoto* como personagem insólita, afinal, ele suscita no leitor a dúvida – ou hesitação – comumente entendida como um traço basilar das narrativas fantásticas (cf. FURTADO, 1980, p. 135; SILVA, 2017, p. 234; TODOROV, 2007). Seria a Funesta uma

superstição, como defende o Dr. Edmundo? Ou seria a moça encantada real, como argumenta Valentim?

A busca pela solução dessa ambiguidade será responsável pelo desenvolvimento da trama construída por Freitas em seu romance. Para o cético Edmundo, averiguar a lenda torna-se uma distração para a monotonia da vida no interior. Em sua obsessão, ele acaba por deparar-se com a assombração. Esse encontro ocorre em um cenário arquitetado de modo a intensificar o caráter sobrenatural da Funesta:

A solidão era completa, o silêncio era profundo!
Nem o vento movia os ramos das árvores. Elas se levantavam do meio da sombra projetada pela copa, como espectros cismadores.
De repente, soou ao longe uma voz doce e triste entoando uma canção francesa (...).
Deslizando mansamente pelo rio, vinha de longe um pequeno bote; era dele que partia o som melancólico da harpa e as estrofes saudosas da canção (...)
(FREITAS, 2003, p. 34).

Tal como outras obras da literatura fantástica, a de Freitas utiliza-se de um *locus horribilis* tipicamente gótico para intensificar os efeitos do medo suscitados pela narrativa (cf. FRANÇA, 2017, p. 24). A Funesta surge em um local sombrio, ermo e silencioso, onde a natureza assume um ar espectral. Tal ambiente gótico torna propícia a aparição fantasmagórica da moça encantada, contribuindo, dessa forma, para instaurar a dúvida e propiciar um sentimento de assombro, e demover o ceticismo de Edmundo. Ele primeiro ouve uma voz melancólica, e, assustado, depara-se, em seguida, com o que parece o misterioso espectro de uma mulher:

Ela vestia de branco, tinha os cabelos soltos e a cabeça cingida por uma grinalda de rosas.
(...)
O luar dava-lhe em cheio nas faces esmaecidas pelo sereno da madrugada, e os olhos extremamente belos estavam amortecidos por uma expressão magoada de tristeza indefinível. Algumas gotas de pranto umedeciam-lhe as pálpebras, e tremulavam ainda nas negras pestanas (FREITAS, 2003, p. 35).

A descrição da Funesta corrobora com o relato de Valentim. Ela aparece de noite, vestida de branco, cantando misteriosamente, e, desta vez, Edmundo torna-se uma testemunha ocular da personagem insólita. O caráter sobrenatural dessa aparição é acentuado, ainda, pelas companhias de Diana, o moleque e o cão, citados anteriormente:

Vinha, ali também assentado no banco da proa (...) uma figura negra, peluda, feia de meter medo.

E, para mais confirmar a sua parecença com o rei das trevas, o tal moleque tinha uma cauda que, achando pouca acomodação no banco, se tinha estendido pela borda do bote, e parecia brincar na superfície das águas.

De espaço em espaço, a enorme cabeça de um cão cor de azeviche aparecia e tornava a ocultar-se aos pés da cantora.

O bote passou defronte da janela; a voz foi se perdendo ao longo do rio, até sumir-se (FREITAS, 2003, p. 35).

A beleza da fantasmagórica mulher parece contrastar com a feiura, a estranheza e o grotesco de seus acompanhantes. Se a Funesta suscita medo por se parecer com um espectro, o menino e o cão, além de fisicamente repulsivos, são também associados ao demônio. Ela e o seu séquito desaparecem, deixando Edmundo assombrado diante da cena inesperada e estranha, e, por isso mesmo, insólita. A reação do céptico doutor não é outra senão a de dúvida: “Julgava-se alucinado! Duvidava do testemunho de seus próprios olhos, e para certificar-se de que não sonhava, beliscou com força as mãos, e sentiu-se acordado” (FREITAS, 2003, p. 35-6). Mesmo quando tenta dormir, a imagem da Funesta o persegue tal qual um fantasma, fazendo com que a sua inquietude persista: “(...) voltava-se no leito, frenético de impaciência, porque não podia achar uma explicação razoável para o que acaba de ver.” (FREITAS, 2003, p. 35-6).

Nesse sentido, Edmundo passa a assumir o papel apontado por Filipe Furtado (1980, p.135), para quem esse tipo de narrativa fantástica teria predileção por personagens que ora duvidam ora se convencem dos fenômenos fantásticos a que se submetem. Como ressaltamos anteriormente, essa dúvida é um modo de manter a ambiguidade do fantástico, e serve à caracterização do insólito na principal personagem da obra de Freitas.

Após o encontro entre Edmundo e a moça encantada, a narrativa se desenvolverá por meio das seguidas tentativas do personagem com a finalidade de conhecer a verdadeira identidade da Funesta, e, assim, descobrir se a lenda seria ou não real. Resistindo a tomá-la como um ente sobrenatural, a fascinação de Edmundo pela “mulher fantasiosa” – como chama Diana – leva-o até a caverna onde ela supostamente se esconderia para praticar bruxarias:

(...) descobriu a entrada da gruta; mas tudo ali protestava contra a passagem de um ser humano!

Era impossível penetrar naquela caverna escuríssima, onde esvoaçavam em chusma repugnantes morcegos (FREITAS, 2003, p. 49).

O resultado dessa investigação serve para reforçar o caráter insólito da personagem de Freitas, pois a caverna apresenta provas de que não seria possível, para um ser humano, morar nesse *locus horribilis* escuro e repugnante. Tal qual a própria Funesta, o espaço ficcional é arquitetado de modo a romper com as barreiras do real e da verossimilhança e suscitar nos personagens e nos leitores sentimentos inquietantes tal como medo, assombro e repulsa.

Posteriormente, Edmundo conhece Probo, que, como Valentim, assume também uma função testemunhal na narrativa. Seu relato a respeito dos mistérios da Funesta é importante sobretudo porque ele atribui poderes mágicos à moça encantada – poderes que vão além das bruxarias e diabruras comumente imputadas a ela pelo povo do Ceará:

O poder dessa mulher é protegido por uma sombra de ocultismos terrível, que é de balde procurar vencê-la.

(...)

Deveras, Doutor, ela influi poderosamente sobre toda pessoa que tenta hostilizá-la. Por mais de uma vez senti que me paralisava a língua e uma força oculta me empurrava para trás! (FREITAS, 2003, p. 385)

Muito embora Edmundo escute o relato de Probo com incredulidade, neste ponto da narrativa a lenda da Funesta já está bem consolidada. Diana é, para todos os efeitos, uma personagem fantástica, pois age de forma sobrenatural e possui características místicas. É graças à credulidade do povo de Jaguaribe, e, também, da população das localidades vizinhas, que ela e as suas seguidoras conseguem proteger as mulheres dos perigos aos quais elas estão sujeitas. Afinal, acompanhando a empreitada de Edmundo, ficamos sabendo que essa seria a verdadeira missão da Funesta: ela utiliza os seus supostos poderes para proteger as mulheres dos muitos malefícios cometidos contra elas em sociedade.

Após reunir uma série de provas que comprovariam a veracidade da lenda da Funesta, ao final do romance Edmundo adquire as informações necessárias para refutar o caráter sobrenatural da moça encantada. Essa descoberta é comemorada com entusiasmo pelo doutor, que exclama ter achado a “chave do enigma” (FREITAS, 2003,

p. 367). Essa chave é um diário que assume imediatamente o status de uma referência factual no romance (cf. FURTADO, 2017, p. 94). Sua importância está em negar a figuração insólita da personagem e devolvê-la ao âmbito do sólito, do verossímil:

[Edmundo] julgou ter encontrado a história real da vida daquela mulher extraordinária que se chamava a si mesma Funesta. Mas como, se a sua história era tão ignota como seu próprio reino? Alguém poderia ter dela um fragmento, um fato isolado; toda era impossível. Só ela mesma poderia no íntimo de sua alma elaborar as páginas do sofrer que havia tragado no curso da existência (FREITAS, 2003, p. 367).

O diário funciona, portanto, como um documento de valor incontestável. Ele atesta que, no passado, a moça encantada era, em verdade, uma moça comum que perdera a crença na religião e nos homens e sobrevivera a uma tentativa de suicídio. Após esse trágico acontecimento ela abandona a sociedade, passa a viver em reclusão, e, posteriormente, assume a persona da Funesta e da Rainha do Ignoto – passando da alcunha para o imaginário do povo do interior do Ceará como mulher fantasma que fizera pacto com o demônio. O acesso aos documentos dessa “esfinge” (FREITAS, 2003, p. 367) permite que Edmundo encerre a sua investigação. Tal como ele, nós, leitores, somos convencidos de que Diana não é uma assombração. Neste ponto da narrativa não há mais dúvidas a respeito do caráter insólito da personagem, logo, o romance se encaminha não para um desfecho fantástico, mas para um desfecho de teor realista: a morte de Diana como uma jovem comum, e, conseqüentemente, o fim da lenda da Funesta

Conclusão

Apesar do desfecho de *A Rainha do Ignoto* negar os eventos sobrenaturais que se sucederam ao longo da trama, o romance de Freitas se constitui como integrante do Fantástico, e sua protagonista, uma personagem arquetípica dessa literatura. Concordamos, portanto, com o teórico David Punter (1996, p. 64) para quem a explicação racional dos elementos sobrenaturais não faz da narrativa uma ficção realista, uma vez que a preferência pelo insólito e pelo fantasmagórico evidencia uma preocupação em arquitetar uma ficção nos moldes do Fantástico, com a construção de personagens sobrenaturais em um mundo que se mostra por vezes inverossímil.

Nesse sentido, a verdadeira identidade da Funesta tem menos importância do que as inúmeras aparições insólitas da personagem ao longo da narrativa. Freitas arquitetou Diana de modo a conferir a ela as características de um espectro: o mistério que envolve as suas aparições, as suas ações e poderes sobrenaturais são atestados ora pela superstição da população local ora pelos relatos daqueles que conhecem sua lenda. A Funesta não deixa de ser, de uma forma ou de outra, uma personagem que funciona como uma entidade sobrenatural – pois essa é a função que assume na narrativa. Pode-se concluir, portanto, que Emília Freitas arquitetou sua personagem como a pedra angular da manifestação do fantástico em *A Rainha Ignoto*.

Referências

- CAVALCANTE, Alcilene. **Uma escritora na periferia do Império: vida e obra de Emília Freitas**. Ilha de Santa Catarina: Ed. Mulheres, 2008.
- COLARES, Otacílio. Apresentação crítica e notas. In: FREITAS, Emília. **A Rainha do Ignoto**. Romance psicológico. 2ª ed. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, Imprensa Oficial do Ceará, 1980.
- DUARTE, Constância Lima. A Rainha do Ignoto ou a impossibilidade da utopia. In: FREITAS, Emília. **A Rainha do Ignoto**. 3ª ed. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2003. pp. 9-10.
- FRANÇA, Júlio. Introdução. In: **Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1840 – 1920)**. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017. pp. 19-35.
- FREITAS, Emília. **A Rainha do Ignoto**. 3ª ed. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2003.
- FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- _____. **O fantástico: procedimentos de construção narrativa em H. P. Lovecraft**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017.
- GABRIELLI, Murilo Garcia. **A obstrução do fantástico como proscrição da incerteza na literatura brasileira**. Tese de Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada. Centro de Educação e Humanidades do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2004.

GARCÍA, Flávio. Estratégias narrativas dos novos discursos fantásticos na contística de Murilo Rubião, como via de escape aos interditos dos duros anos da ditadura militar brasileira, em “Botão de Rosa”, de O Convidado (1974). In: **Literartes**. Nº 6. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016. pp. 26-45.

MONTENEGRO, Abelardo F. **O romance cearense**. Fortaleza: [s.n.], 1953.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Sob o signo do gótico: o romance feminino no Brasil, século XIX. In: **Veredas**. Nº 10. Santiago de Compostela, 2008. Disponível em: <https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/142>. Acessado em: agosto de 2018. pp. 295-308.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **História da literatura brasileira: prosa de ficção (1870 a 1920)**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

PRADA OROPEZA, Renato. El discurso fantástico contemporáneo: tensión semántica y efecto estético. In: **Semiosis**, Tercera época, 2, (3), enero-junio, 2006. pp. 54-76.

PUNTER, David. **Literature of Terror**. Vol. 1. 2nd. ed. London, Longman, 1996.

RIBEIRO, Luís Filipe. A modernidade e o fantástico em uma romancista do século XIX. In: **Cadernos**. III Seminário Nacional Mulher & Literatura. Florianópolis: Universidade Federal de Florianópolis, v. 1, 1989. pp. 135-140.

SILVA, Daniel A. P. Linguagens do insólito: a construção estilístico-textual do grotesco na ficção decadente. In: **Abusões**. Nº 05. V. 05. Ano 03. Rio de Janeiro, 2017.

TZVETAN, Todorov. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castelo. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

THE CONFIGURATION OF THE FANTASTIC IN *A RAINHA DO IGNOTO* (1899) BY EMÍLIA FREITAS

Abstract

This paper aims at analyzing the supernatural aspects of the novel *A Rainha do Ignoto*, published in 1899 and written by Emília Freitas. Although the plot is set in the countryside of Ceará, and eventually addresses social issues, the supernatural and unusual situations are the focus of the narrative. For this reason, *A Rainha do Ignoto* can be considered one of the first fantastic novels written by a Brazilian female author, and also one of the first works that flirts with science fiction and utopias in our country. In this sense, we believe that a thorough analysis of Freitas' book must be read through the lens of the theories of the fantastic. We hope to add our own reading of the novel to the most recent efforts that look for an identification of the supernatural aspects of Freitas's novel. The reading will focus on the construction of the protagonist, Diana, as an archetypal character from the fantastic literature in order to demonstrate how her mysterious, almost supernatural behavior contributes to define it as a work that belongs to the tradition of the fantastic in fiction.

Keywords

Narrative. Nineteenth Century. Fantastic Literature. *Rainha do Ignoto*. Emília Freitas.

Recebido em: 18/01/2020

Aprovado em: 04/05/2020

Transgressão Feminina: Emília Freitas e a transgressão da realidade através da narrativa fantástica

Adrianna Alberti¹⁰

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul - UEMS

Fábio Dobashi Furuzato¹¹

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul - UEMS

Resumo

Para Todorov (2008) o gênero literário fantástico é resultado de uma narrativa em que, calcada na verossimilhança com o mundo real, se define pela manutenção da hesitação da existência do elemento sobrenatural ou insólito. Indo além, na concepção de David Roas (2014), o fantástico é uma categoria estética, cujo intuito é colocar em dúvida os limites e a validade da forma como se percebe o real. Partindo desses pressupostos, interessa nesse artigo o romance *A Rainha do Ignoto*, de Emília Freitas (1855-1908), publicado originalmente em 1899. Busca-se desenvolver uma análise com o objetivo de compreender os elementos fantásticos da obra, detidamente na questão da transgressão da realidade por meio da narrativa fantástica. A hipótese trabalhada é que Emília Freitas transgredir sua realidade (a posição da mulher na sociedade brasileira do século XIX) ao oferecer uma narrativa em que a mulher está em uma posição de poder e cuja presença é rodeada de mistério e acontecimentos insólitos. Para tanto, é elaborado um diálogo da obra literária com o contexto histórico da autora através do destaque sobre a questão da personagem principal Funesta.

Palavras-chave

A Rainha do Ignoto. Emília Freitas. Literatura Fantástica. Literatura Brasileira.

¹⁰ Mestra pelo Programa de Mestrado Acadêmico de Letras pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul - UEMS (2019), com área de concentração em Historiografia Literária, onde apresentou a dissertação "A Rainha do Ignoto de Emília Freitas: a personagem feminina como elemento da transgressão da realidade na narrativa fantástica". Bacharela em Psicologia pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS em 2013, destacando-se a pesquisa com a Teoria Psicanalítica em diálogo com Literatura, em especial Literatura Fantástica. Graduanda em Bacharel em Letras pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul - UEMS.

¹¹ Graduado em Jornalismo, pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp - Bauru, 1993), e, em Letras, pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp, 1998). Mestre em Teoria e História Literária: Literatura Brasileira (2002) e Doutor (2009), na mesma área, pela Unicamp. Professor no Ensino Superior, desde 2002; atuando, de 2008 em diante, na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). Leciona nos cursos de Licenciatura em Letras (Port./Ingl. e Port./Esp.), bem como nos Mestrados Acadêmico e Profissional em Letras, na Unidade Universitária de Campo Grande (UUCG).

A análise aqui empreendida será do romance *A Rainha do Ignoto* da escritora cearense Emília Freitas, originalmente publicado em 1899. O artigo apresentado insere-se em uma perspectiva de revisão historiográfica em dois âmbitos: a análise de uma obra de autoria feminina, do século XIX, e o resgate de uma das primeiras obras de cunho fantástico no Brasil. Portanto, objetiva-se compreender uma das nuances fantásticas do cenário literário nacional, destacando seus elementos por meio das características particulares de uma obra escrita por uma mulher no século XIX. A questão da transgressão feminina será abordada a partir do diálogo da obra com o contexto histórico da autora mediante análise da personagem Funesta.

Parte-se do pressuposto de que o resgate de escritoras do passado é, necessariamente, o resgate de uma produção literária sempre deixada à margem, dada a construção social estabelecida, e trata-se, por conseguinte, da observação de um ato de transgressão da ordem vigente. Uma vez que a tradição literária nacional é caracterizada por um apagamento, tanto por parte da crítica quanto por parte do mercado consumidor das obras de autoria feminina, entende-se que o cânone oficial não inclui romancistas mulheres, embora estas recriem em suas obras a condição da mulher e de seu meio social, cultural e político. O silenciamento proposital ocorre pela contrariedade social em observar uma mulher fora de seu âmbito designado: o ambiente doméstico e familiar (SILVA, 2007; MATANGRANO; TAVARES, 2018).

Nesse sentido, Emília Freitas quebra também outro padrão: o da estrutura literária vigente, optando por utilizar elementos fantásticos e inexplicáveis em sua narrativa. Sabe-se que, em prosa ou em verso, a partir do suposto esperado de sensibilidade, as mulheres cearenses versavam sobre a natureza, a infância, o passado e a família; discursavam sobre o amor, a amizade; dedicavam suas escritas a aniversários, casamentos ou mesmo falecimentos, e por sua educação cristã, também se dedicavam à moral e a Deus (KETTERER, 1996). Diferentemente, a escritora cearense traz no bojo de sua obra uma sociedade matriarcal, liderada por uma rainha letrada e inteligente que, por conta da curiosidade e encantamento incontroláveis, tem seu território observado incognitadamente por Dr. Edmundo, jovem recém-chegado em Passagem das Pedras, no Ceará, que se disfarçando de mulher adentra ao Reino do Ignoto.

Duarte (2003) elucida que Emília Freitas insere o fantástico em um ambiente regional, que intercala elementos fantásticos e inverossímeis com descrições

detalhadas do cotidiano sertanejo. Emília Freitas apodera-se do inverossímil para apresentar um espaço de liberdade estética e construção temática.

Assim como a escrita de autoria feminina, a escrita fantástica também sofreu um apagamento sistemático. Causo (2018) assinala que o não registro do fantástico no Brasil se deve por um esquecimento da memória das produções literárias fantásticas em razão de uma formação cultural específica e desejada – obras escolhidas por um grupo dominante – por conta desse fato, o fantástico figura em uma classificação secundária. Ou seja, torna-se difícil estabelecer uma historiografia fantástica nacional devido ao lugar destinado a esse tipo de produção: irrelevante, subliterário, impertinente. Niels (2018) aponta que a literatura não pautada na realidade tornou-se marginalizada, tanto pela crítica quanto pela historiografia, sendo considerada de qualidade inferior.

Um conhecimento antigo: teorias da literatura fantástica

Ocorre uma flutuação em relação ao que se entende por literatura fantástica. Comumente descrita como aquela que remete à aparições de elementos sobrenaturais ou insólitos, ou seja, inexplicáveis pelas leis da física ou do raciocínio lógico. Esses elementos rompem com a proposta de realidade estabelecida dentro de determinada obra, cuja verossimilhança com a realidade é marcada na narrativa. No entanto, essa compreensão pode variar de acordo com o referencial teórico, uma vez que as manifestações do fantástico também podem não contar com o elemento sobrenatural em sua narrativa.

Historicamente, é no romance gótico, inserido dentro do contexto do romantismo europeu, que o sobrenatural encontra particular espaço de existência. O gótico literário é um movimento “que apresenta narrativas impregnadas por uma atmosfera de mistério, pavor, permeada por eventos sinistros e sobrenaturais ocorridos em castelos e casas antigas” (MARTONI, 2011, p. 2), sendo, portanto, um movimento de revisitação da cultura medieval, a partir de uma interpretação da cultura, do folclore e da superstição medievais.

Os escritores românticos passam a indagar sobre aspectos da realidade e da mente humana que permaneceram obscuros, a despeito da racionalidade imposta àquela

época, constatando a existência de uma ordem para além da razão. Em resposta às ideias mecanicistas, lógicas e racionalizadas, cujas características eram consideradas como limitações do pensamento, os escritores românticos “aboliram as fronteiras entre o interior e o exterior, entre o irreal e o real, entre a vigília e o sonho, entre a ciência e a magia.” (ROAS, 2014, p. 50). A literatura fantástica torna-se, assim, palco possível para expressão desse desconhecido que abarca o medo, além de realidades e desejos que não podem ser explicados e manifestados pelas vias da racionalidade.

É a partir das décadas de 1960 e 1970 que estudiosos literários se debruçam para compreender as narrativas cujo fantástico é o mote. E é com Todorov (2008) que o gênero adquire formato e estrutura mais delimitada. Para ele, fantástico refere-se a uma narrativa calcada na verossimilhança com o mundo real, e é definido a partir da presença da hesitação acerca da existência do elemento sobrenatural ou insólito. O fantástico é, portanto, a hesitação experimentada por um ser que é norteado pelas leis naturais diante de um acontecimento inexplicável.

Estabelecendo o fantástico como resultado de uma narrativa em que a hesitação é essencial, seu sucesso depende da manutenção do sentimento inquietante (do leitor e do personagem) até o final. A fé absoluta como a incredulidade total nos leva para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida.” (TODOROV, 2008, p. 38).

David Roas (2014), cuja concepção de fantástico ultrapassa a questão puramente literária, identifica o conceito como uma categoria estética abrangente a outras expressões artísticas. Para o teórico, apenas a aparição de um fenômeno ou acontecimento sobrenatural não indica o pertencimento ao fantástico. O essencial para ele é a questão da transgressão das leis que organizam o mundo real, ou seja, o sobrenatural é aquilo que transgride as leis do real. O fantástico obtém sucesso ao provocar no leitor a incerteza de sua percepção do real.

O objetivo do fantástico é, portanto, desestabilizar os limites e a validade da forma como se percebe o real. O fantástico surge para oferecer ao leitor uma forma de experimentar uma inquietação pela falta de sentido, ou seja, experimentar uma percepção do real desprovida de sentido, uma vez que o fantástico não é uma concepção estática, e evolui com a mudança de relações do ser humano com o mundo, a questão do contexto sociocultural também é importante para a experiência do fantástico. Visto que, se é necessário que o fantástico se contraponha ao real, “toda representação da realidade

depende do modelo de mundo de que uma cultura parte” (ROAS, 2014, p. 39); ou seja, o que se conhece por real é o que vai definir o efeito de conflito do fantástico.

Em se tratando de definição teórica, no Brasil, há uma imprecisão conceitual que abarca o gênero fantástico e outros tipos de narrativas, como fantasia, horror, gótico, insólito, entre outros, o que dificulta a compreensão e definição do fantástico em solo nacional. Como apontam Matangrano e Tavares (2018), o termo insólito é o mais utilizado, considerado como macro categoria que envolve diferentes modos narrativos, temáticas e estilos. Soma-se a isso o fato de que o desenvolvimento dos estudos teóricos no Brasil, acerca do fantástico, é relativamente recente, portanto, ainda escasso, e, como aponta Niels (2014), esses estudos visaram inicialmente análises de obras e narrativas de maneira pontual.

Maria Cristina Batalha aponta que não se deve falar em **fantástico**, mas em **fantásticos**, assim como não deve ser ignorado “o fato de a literatura fantástica no Brasil ter-se desenvolvido à margem das grandes correntes literárias apesar da evolução do gênero entre nós desde o XIX.” (NIELS, 2014, p. 189). O estabelecimento de uma historiografia acerca das obras fantásticas nacionais ainda se encontra em processo de resgate, construção e descobrimento.

Roberto de Souza Causo (2018, p. 270) assinala que o não registro do fantástico no Brasil se deve a alguns fatores, o primeiro deles é que “o principal produto da cultura brasileira é o esquecimento”, advindo de um apagamento sistêmico da memória das produções fantásticas no Brasil, pois justifica que o tempo seleciona o que permanece para a posterioridade, ignorando o fato de que, em verdade, é **alguém** que escolhe,

[...] e esse alguém, que muitas vezes se apresenta como autoridade em razão da formação, bom gosto ou posição de destaque nos meios de comunicação ou aparelhos culturais, não está distante de empregar no campo da política literária, os mesmos recursos baixos utilizados na política partidária ou ideológica. (CAUSO, 2018, p. 270).

Dessa forma, é reforçado o esquecimento das obras fantásticas brasileiras devido à classificação secundária que recebem, e esse fato alimenta a dificuldade de se estabelecer, em uma historiografia brasileira, o lugar destinado ao fantástico no sistema literário: “o que subjaz aqui é que essa produção ou esse aspecto da literatura brasileira,

dentro do sistema literário, não merecia ser lembrado. Seria ‘secundário’, ‘minoritário’, ‘irrelevante’, ‘subliterário’, ‘impertinente’, ‘ideológico’ [...]” (CAUSO, 2018, p. 217).

Houve, portanto, um distanciamento, tanto acadêmico quanto comercial, devido à predileção pelo realismo na literatura nacional, no intuito de firmar a identidade brasileira, inclusive por meio da literatura, que abandona uma prática mais imaginativa. O esquecimento e a marginalização proposital no Brasil alimentam a dificuldade de se estabelecer uma historiografia fantástica brasileira, visto que seu lugar é sempre o lugar da subliteratura. (CAUSO, 2018).

Alguns escritores, estabelecidos no cânone por suas obras, também apresentaram outras obras cujos elementos insólitos e fantásticos sobressaem. No entanto, essas obras não eram reconhecidas por suas características fantásticas, acabavam no ostracismo, esquecidas e, talvez, esquecidas justamente por destoarem do padrão desejado, naquilo que respeitava à produção de seus escritores. Em se tratando do fantástico nacional do século XIX, até 1850 eram raros os escritos dedicados ao insólito, e mesmo escritores como Álvares de Azevedo e Fagundes Varela, herdeiros do romantismo gótico, manifestavam apenas as primeiras marcas insólitas nas obras literárias nacionais. Matangrano e Tavares (2018) apontam que os autores realistas que se libertaram das convenções da época, como Machado de Assis, puderam criar textos que, de certa forma, anteciparam as formas insólitas dos séculos seguintes.

Ao fim do século XIX e início do século XX, os escritores do simbolismo e do decadentismo prezaram também o mistério; na prosa “tornou-se comum visitas ao fantástico, que também se mostrou um solo fértil para as reflexões ora intimistas, ora místicas, guardando a atmosfera de enigma e exotismo caras aos escritores desse período” (MATANGRANO; TAVARES, 2018, p. 45, sic). Emília Freitas se insere nesse cenário, muito embora as características de sua obra não a encerrem na estética simbolista, mas se aproximam desta pela forma como se constrói a obra.

Emília Freitas e a mulher escritora no Brasil do século XIX

Emília Freitas nasceu em 1855, no distrito de Aracati, província do Ceará. Seu pai atuou politicamente, sendo um homem respeitado e de pensamento livre, republicano e antiescravista, influenciando grandemente a vida da escritora. Após a

morte do pai, em 1869, muda-se para Fortaleza; nesse mesmo ano falecem, também, seu avô paterno e seu irmão mais velho, que participava da Guerra do Paraguai. Isso marca a vida da autora, pois as três figuras eram determinantes para a família. Na capital, deu continuidade aos estudos, tendo estudado geografia e línguas inglesa e francesa, tendo inclusive estudado na Escola Normal. Teve destaque em seu meio social e intelectual, sendo reconhecida também como **poetisa dos escravos**, possuindo ousadas incursões em temáticas como a escravatura negra e indígena, bem como o abolicionismo, espiritismo, folclore e a submissão feminina. (CAVALCANTE, 2008).

Cabe destacar que a época em que a cearense viveu e produziu possuía “acentuadas características patriarcais, na qual o papel das mulheres era rebaixado ao ponto de tudo o que produzissem ser caracterizado como algo menor, e suas atividades permanecerem, em grande parte, restritas [...]” (CAVALCANTE, 2008, p.19). Se, por um lado, durante sua vida fora reconhecida, ainda que timidamente, por sua escrita, por outro lado, após o casamento – já com quase quarenta anos – a fortuna crítica de sua obra torna-se escassa e posta à sombra do marido.

Emília Freitas foi participante ativa do meio letrado de sua época, ao lado de Francisca Clotilde e Úrsula Garcia, e pode ser considerada uma das destacadas escritoras brasileiras do século XIX. De acordo com Duarte (2003) e Cavalcante (2008), já aos dezoito anos participava da vida intelectual de Fortaleza, publicando textos em prosa, poemas e artigos para jornais e periódicos, cabendo destacar a importância de assinar seus trabalhos com seu próprio nome, e não com um pseudônimo masculino ou de um parente masculino. Cavalcante (2008) destaca que Emília também escreveu uma peça de teatro, intitulada *Nossa Senhora da Penha*, que foi encenada em Maranguape, no Ceará, em 1901.

Em toda a obra da escritora apresentam-se traços de autobiografia e de auto-representação, sendo possível encontrar observações sociais e pessoais em seu conteúdo. Seu discurso traz questões sociais como a escravatura negra e indígena, a vida doméstica cearense, bem como críticas políticas dissimuladas e não diretas: “o despojamento e a coragem para contestar convenções e valores tradicionais, inclusive na política, configuram a principal marca da trajetória de vida e obra da escritora.” (CAVALCANTE, 2008, p. 31). É nítida a postura provocativa, para além dos padrões estabelecidos socialmente para as mulheres da época, porém atenuante ou mesmo

irônica. (DUARTE, 2003). A mulher era tolerada como escritora, a crítica, quando muito, apresentava-se com a cortesia que se devia a uma mulher. (MUZART, 1990).

As mulheres foram excluídas da construção histórica e, também, de uma literatura baseada em uma linguagem que universaliza o masculino. Em textos de autoria feminina é possível observar metáforas que permitem vislumbrar a culpa, o medo de repúdio da crítica e uma modéstia forjada que beira o exagero forçado. As metáforas florais comparando amor e desamor, vida e morte, entre outros temas, poderiam simbolizar tanto a obra e a narrativa como a vida da própria escritora. Muzart (1990) aponta que, ocultas nesse apelo à beleza e à sensibilidade, encontravam-se mensagens outras, as quais traziam críticas sobre a condição da mulher da época. Emília Freitas, no prefácio de *A Rainha do Ignoto*, por meio da metáfora de “diamante bruto”, qualifica sua obra como uma pedra preciosa, ainda em estado selvagem, devido à condição da mulher da época, e que, dessa forma, o lapidar seria uma disposição masculina através de sua crítica e aceitação. Em outras palavras, ao passo que as mulheres abordavam em suas obras aquilo que era esperado delas, e buscavam, em certa medida, conquistar o homem de letras, crítico que as aceitariam no meio letrado, também denunciavam a consciência da falta de condições de educação e escrita, instrução e leitura.

A mulher do nordeste brasileiro vivia em uma sociedade especialmente estratificada e patriarcal, onde a hierarquia era erigida rigidamente.

[...] em primeiro lugar e acima de tudo, o homem, o fazendeiro, o político local ou provincial, o “culto” pelo grau de doutor [...] ou mesmo o vaqueiro. O pior de tudo era ser escravo e negro. Entre as mulheres, a senhora, dama, dona fulana, ou apenas dona, eram categorias primeiras; em seguida ser “pipira” ou “cunhã” ou roceira, e finalmente, apenas escrava e negra. (FALCI, 2007, p. 242).

As mulheres da elite eram ensinadas a desempenhar o papel de mãe e esposa, a senhora do lar; mulheres menos afortunadas vendiam os produtos confeccionados com as mãos – bordados, doces – além de darem aulas – piano, solfejo – entretanto, auxiliar para as economias do lar era situação mal vista, de decadência econômica ou necessidade. Por outro lado, às mulheres pobres restavam atividades como costureiras, lavadeiras, cabendo às roceiras os trabalhos nitidamente mais masculinos, trabalhando ao lado de seus pais, irmãos e maridos. As escravas, por fim, deveriam aprender de tudo um pouco. (FALCI, 2007).

Poucas mulheres nordestinas daquele século tiveram acesso à educação; quando eram autorizadas, geralmente o faziam com professores particulares em casa, e mesmo mulheres ricas e abastadas permaneceram analfabetas. Moças da sociedade casavam entre os 15 e 18 anos de idade, sendo que após os 25 anos, se não estivesse casada era considerada “moça-velha”. As que não se casavam por não terem *status* ou bens necessários amasiavam-se com homens mais velhos, que lhes ofereciam o amparo que necessitavam. As mulheres casadas no sertão deixavam de enfeitar-se, passando a usar o preto, e cuja função social passava a ser “mulher-casada”, posse de seu marido (FALCI, 2007). Mulheres não casadas e sem filhos, como Emília Freitas foi durante a maior parte de sua vida, enfrentavam maiores dificuldades de abertura de espaço em uma sociedade tipicamente patriarcal. (CAVALCANTE, 2008).

Poucas mulheres foram atuantes na cena pública, principalmente durante o século XIX. No campo das lutas políticas e sociais, a voz das mulheres era tênue. Emília Freitas e Francisca Clotilde foram entusiastas da abolição da escravatura, movimento ocorrido em 1883. Por meio dos discursos de Emília Freitas para a sociedade feminina abolicionista e dos poemas de Francisca Clotilde, no *Liberdador*, assinala-se um lugar de fala significativo, pouco ocupado pelas mulheres naquele tempo, mas, a partir de então, pouco foi publicado sobre participações femininas no processo da abolição. (KETTERER, 1996).

No século XIX é observável a influência do pensamento burguês de valorização da família, cujo modelo pré-estabelecido a ser seguido supunha a mulher zelosa e o homem provedor. (SILVA, 2007). Os limites impostos às mulheres são importantes fatores para compreender sua educação, vivência e oportunidades culturais. (MUZART, 1990). Duarte (2007) aponta que o registro da mulher brasileira é justamente a inércia, e que as exceções foram sistematicamente silenciadas e consequentemente ignoradas na memória do cânone e do arquivo oficial.

Isso reflete em uma dificuldade no levantamento de dados, análise e resgate do acervo produzido por mulheres com objetivo de conferência da produção de autoria feminina, sendo esse fato observado, tanto por Muzart (1990) como por Duarte (2007), Silva (2007), Nascimento (2010), entre outros pesquisadores. As primeiras pesquisas dedicadas ao resgate das obras das escritoras brasileiras propiciam o questionamento da cultura hegemônica, buscando estabelecer uma nova tradição literária, revelando, por

sua vez, a mulher como sujeito do discurso literário. (DUARTE, 2007). Considerando que a obra é fruto de um momento histórico, pode-se afirmar que o romance escrito por mulheres não se insere na padronização das escolas literárias estabelecidas, em princípio, por se tratar de uma classificação norteadas por questões políticas e sociais.

O romance brasileiro do século XIX constituiu-se por obras escritas por homens e as obras de produção feminina foram deixadas à margem do discurso histórico, “que normaliza e define as linhas gerais do fenômeno literário, seja no âmbito de suas características político-sociais, seja no campo estético-literário.” (NASCIMENTO, 2010, p.1). Assim, historicamente, as produções de escritoras não costumam apresentar os mesmos padrões das escolas literárias, seja tanto pelo sentido marginal de suas obras quanto pela cultura patriarcal, que indica particularidades estilísticas próprias.

A durabilidade dos traços estéticos do romantismo foram mais sentidos nas obras femininas. Estas, diante de uma mudança de estilo, dialogavam com as obras de autoria masculina através de um discurso romântico: “o romantismo, nos textos de autoria feminina, agia como uma espécie de armadilha ou disfarce contra o sistema vigente, uma vez que uma mudança de estilo vinda de uma mulher não seria aceita naturalmente.” (SILVA, 2007, p. 20). O argumento a respeito da falta de padrão estético das obras românticas de autoria feminina no Brasil se justifica pela quebra do padrão estético imposto às obras literárias, uma vez que as mulheres desconstruíam o discurso hegemônico.

No entanto, deve-se ter em vista que uma obra de autoria feminina não apenas trata da visão da mulher sobre si e de suas condições, mas também evidencia reflexões sobre educação, questões da mulher, política, bem como reflexões da sociedade e de seu consumo cultural. A escrita do romance de autoria feminina, e suas características que desconstróem o padrão do romance, é a própria expressão de seu tempo histórico, desorganizando, dessa forma, os padrões sociais em que a mulher autora está inserida, tornando-se, assim, prática da construção de sua identidade.

A transgressão fantástica de Emília Freitas

Em *A Rainha do Ignoto* são narrados os acontecimentos da vida de Dr. Edmundo ao chegar à Passagem das Pedras, no Ceará. Ao chegar ao vilarejo, em sua primeira noite, ocorre o encontro mais inesperado e misterioso de sua vida: era madrugada. Em pé, em um bote no rio Jaguaribe, vinha uma mulher de branco, cabelos soltos e uma grinalda de rosas; cantava uma canção francesa ao som de uma harpa, os olhos lagrimejantes. No remo, um moleque com uma cauda – que diziam ter olhos de fogo – figura “negra e peluda, feia de meter medo” (FREITAS, 2003, p. 35) e, com eles, um cão cor de azeviche erguia a cabeça de quando em quando.

Aquela era Funesta, moça encantada em cobra, moradora da Gruta do Areré. Era sobre ela que contavam as histórias de bruxas, que povoavam a imaginação das pessoas de Passagem das Pedras; diziam andar com um demônio, mas também cuja beleza era comparável à imagem de Nossa Senhora da Penha, pintada na Igreja de Nosso Senhor do Bonfim. E o encanto lhe foi imediato: Dr. Edmundo não tirou mais a figura da cabeça.

A primeira parte do romance narra a aventura de Dr. Edmundo buscando encontrar Funesta novamente, nos apresentando aos poucos a personagem e o que o homem consegue descobrir dela por meio das pistas que encontra. De outro ponto de vista, essa primeira parte apresenta o cenário cotidiano cearense; os personagens mostram o dia a dia daquele pequeno vilarejo, seus costumes, sua organização e cultura.

Há também o caçador de onças, Probo. Este é o homem de quem Dr. Edmundo se aproxima por achar que possui algum contato com a Fada do Areré. É Probo quem apresenta o Reino do Ignoto ao contar as narrativas de Diana, sua suposta filha, mas, na realidade, ela é a Rainha do Ignoto. Conta-lhe as aventuras dela com as Paladinas do Nevoeiro, mulheres que a auxiliam na manutenção do reino e, ainda, exercem toda sorte de funções, também pelo Brasil, em suas missões para o bem maior.

A segunda parte da história conta, então, as observações que o Dr. Edmundo, obcecado pela figura de Funesta, faz do Reino do Ignoto, suas andanças pelo Brasil, bem como do tempo que permanece, três anos, acompanhando a Rainha e suas companheiras, disfarçado de Paladina. A Rainha passa, então, por diferentes cidades, buscando atender necessitados, mulheres abandonadas, libertar escravizados e oferecer refúgio, patrocínio e cura a quem lhe pedisse auxílio.

No Reino do Ignoto, Dr. Edmundo ainda presencia uma sessão espírita, na qual as Paladinas incorporam espíritos-guias para psicografia e orientações. Descobre também que tal reino é riquíssimo, com fábricas, minas e tecnologias novas. Além disso, vai descobrindo algumas poucas coisas sobre a vida da Rainha: moça educada, filha de abolicionistas republicanos, nunca havendo encontrado o amor. Pouco se descobre concretamente de sua vida além das páginas de um diário ou das amarguras que ela compartilha quando fala de sua história. Por fim, Dr. Edmundo desiste de acompanhá-las e volta à Passagem das Pedras, para uma vida comum e sem mistérios, enquanto Funesta comete suicídio e em aparição fantasmagórica anuncia o desaparecimento da Ilha do Nevoeiro e do Reino do Ignoto.

A primeira observação que se pode realizar é a questão da adequação da obra *A Rainha do Ignoto* aos moldes estéticos da época. Considera-se, neste artigo, que a obra se adequa mais ao movimento romântico nacional, embora tardiamente, sem deixar de se adequar ao fantástico. Justifica-se inicialmente essa proposição, uma vez que a escritora, na dedicatória ao leitor, indica: “meu livro não tem padrinho assim como não teve molde” (FREITAS, 2003, p. 29), em acordo com a recusa pelas regras classistas, coisa que leva a cabo, figurando, ainda, como característica do Romantismo.

É destaque também a questão de expressão do eu, que não é capaz de resolver conflitos com a sociedade, culminando na melancolia e tédio: Funesta não encontra equilíbrio entre suas realizações nas missões do bem com a cultura, imposta pela época, de que uma mulher deve amar e constituir família. Esta questão é refletida na construção da personagem que escapa à contemplação psicológica. Diana encontra-se constantemente a ponderar sobre o destino da mulher, sobre sua tristeza e sua falta de capacidade de amar. Embora, cronologicamente, os escritores optassem por uma escrita realista, a autora não havia, ainda, atingido as concepções realistas da literatura.

Um primeiro ponto a ser observado é a questão da realidade histórica do Brasil do século XIX. Roas (2014, p. 163-4) designa que o texto fantástico deve “estabelecer primeiro uma identidade entre o mundo ficcional e a realidade extratextual [...] o espaço ficcional tende a ser uma duplicação do âmbito cotidiano em que o receptor se move.” Entende-se que o narrador deva representar o mundo da narrativa de maneira realista. A escritora realiza essa aproximação a partir das descrições cotidianas,

ocorrendo, principalmente, quando apresenta os costumes cearenses, entre a comparação do cotidiano camponês e com o urbano.

Outra característica destacada por Roas (2014), a qual constatamos em Emília Freitas, é a prática de trazer para o leitor a busca por explicações científicas a fim de tornar o texto mais abrangente, o que é apresentado nos avanços encontrados no Reino do Ignoto, ou seja, uma maneira de estabelecer a verossimilhança da realidade com base nos desenvolvimentos de ideias positivistas. A autora busca, então, estabelecer uma relação com os avanços científicos da época ao destacar as estruturas sociais e tecnológicas do Reino.

Consideramos esse contraponto uma primeira forma de transgressão, uma vez que gera confronto e, em certa medida, estranhamento: um reino onde as mulheres governam, desenvolvem a tecnologia e estabelecem uma sociedade igualitária: uma impossibilidade de existência no contexto do século XIX. Não é o sobrenatural que irrompe na realidade, mas a estranheza de um sistema político e social que difere do estabelecido.

O fantástico da obra é, em geral, indicado pela construção de um reino utópico (como ideal a ser alcançado, e não gênero literário), construído, mantido, organizado e estruturado inteiramente por mulheres. A organização política e social do Reino destoa do contexto histórico estabelecido no interior da obra: o Brasil do século XIX. Enquanto suas missões visam resgatar pessoas em situações de miséria, sofrimento e pobreza, buscando curá-las, educá-las e mantê-las, a sociedade da qual o reino se esconde ainda se encontra em um sistema escravagista e, também, onde mulheres são submissas e devem seguir preceitos religiosos e morais de pureza, educação e cuidado da casa.

O espaço que se destaca, por não ser a representação ficcional de uma localidade real, é o Reino do Ignoto, localizado na Ilha do Nevoeiro, oculto pela névoa, que resulta por hipnose das Paladinas do Nevoeiro. É para este local que são levadas as mulheres resgatadas que necessitam de tratamento ou abrigo, sendo, também, onde se encontram as indústrias e pesquisas de responsabilidade das mulheres, ainda que, durante a narrativa, haja menção de que a Rainha possui auxiliares por todo o Brasil, inclusive homens, os quais resgatou quando crianças ou, ainda, aqueles que se

encontravam em situação de necessidade, e todos eles exercem funções para o Reino, mesmo estando fora dele.

Nesse aspecto, o Reino do Ignoto se destaca da realidade contextual e social do Brasil do século XIX que a narrativa constrói. É um Reino notadamente mais avançado, com a escravidão já abolida, que dispõe de um sistema de organização dividido por classes e de acordo com a capacidade intelectual das mulheres (e não de acordo com a classe social), além da distribuição de renda justa. Sob o regimento de um alto valor moral, as mulheres do Ignoto buscam atender a quem precisa em nome de um bem maior.

Em vários estudos (TABAK, 2011; PAVAN; SOUZA; 2012; OLIVEIRA, 2014) esta construção social do Reino do Ignoto é considerada como o elemento fantástico, pois, uma sociedade matriarcal, igualitária e abolicionista era impossível de ser concebida quando a obra foi lançada. Além disso, a falta de explicação sobre a origem de Funesta e, ao final, a aparição de seu espírito, suscitam dúvidas que permanecem em toda a narrativa, fato que justifica a manutenção da dúvida na obra. Ocorre que, tendo em vista que o texto fantástico não pressupõe necessariamente o surgimento de um elemento tipicamente sobrenatural ou fantástico por si (ROAS, 2014), considera-se a hipótese de que é a personagem Funesta que caracteriza o elemento fantástico da obra. Para tanto, levanta-se a hipótese de que são justamente as transgressões da realidade da época que marcam o fantástico de Emília Freitas.

Funesta é compreendida aqui como o elemento que fundamenta o fantástico da obra, visto que sua construção se dá de maneira fragmentada durante todo o seu desenvolvimento, sem que nunca se saiba, totalmente, sua origem, suas experiências, e mesmo seu fim; para além da construção da personagem, seu fim e sua última aparição reforçam essa justificativa.

Pautado em Roas (2014), que aponta que não há necessidade de que o confronto com a realidade se dê através do elemento sobrenatural, entende-se que Funesta é, em si, um elemento sobrenatural não explicado, e, a partir de suas ações, suas crenças e seu fim, ocorre o confronto com a estabilidade da realidade intratextual. Justifica-se essa visão por meio da construção da Rainha, que se estabelece a partir da aproximação entre a crença popular daquilo que se acredita ser a personagem Funesta e a figura da Rainha.

Enquanto Funesta, ou Fada do Areré, sua imagem é idealizada sempre por algum morador comum de Passagem das Pedras: na Serra do Areré mora a moça, a Fada do Areré, encantada numa cobra que à noite saí para criar distúrbio; é uma moça bonita, vestida de branco, acompanhada de um cachorro preto, e sua morada, cercada de encantamentos, era local evitado.

A moça é apresentada, em alguns momentos, com um livro aberto sobre um monte, tal qual uma pintura do quadro de Nossa Senhora da Penha. Era dona de histórias cercadas de mistérios, que, às vezes, traduzem-na como Funesta que, quando surge, traz com ela a desgraça certa, e cujos poderes podem fazer um moço cair do cavalo e quebrar o pescoço.

No entanto, para Dr. Edmundo, a Fada ou Funesta apresenta-se como uma mulher bonita, de elegância e postura, que lhe registram uma boa educação já na sua primeira aparição, na qual surge versando em francês e tocando uma harpa. Dr. Edmundo, nada mais que fascinado, não consegue crer nas histórias de bruxas e pactos com o diabo que ouve falar a respeito dela.

Já a construção de Diana é similar a uma das personagens campestres de Passagem das Pedras. Ela é uma amiga de D. Virgínia, que a considera, inclusive, como uma Fada, uma Deusa, e Carlotinha, para a qual é um exemplo de educação.

A figura da Rainha do Ignoto surge quando Dr. Edmundo começa a conectar a existência da Fada do Areré, poetisa e de mente brilhante, com a de Diana, tão bem quista por D. Virgínia e Carlotinha, e que são ambas misteriosas figuras locais. Assim, ao questionar o caçador Probo é que se formam os primeiros vislumbres da imagem da Rainha.

Sua origem é parcialmente revelada: tem 29 anos; é filha de uma família abastada, cujo pai era republicano e abolicionista; herdeira da Ilha do Nevoeiro, onde se situa a sede do Reino do Ignoto. Não amou e nem correspondeu ao amor dos homens. Filiou-se às mulheres para a missão imposta como um vício incurável: fazer o bem. Porém, isso é tudo que se apreende da personagem, sem nunca se confirmar seu nome real, ou sua história completa, nem ao leitor, nem aos personagens. A Rainha, durante a narrativa, ainda se apresenta com a identidade de Blandina Malta, de Zuleica Neves, de Zélia, do Cônsul Geral do Infortúnio. Este último se destaca por se tratar de uma figura

masculina que atende necessitados em um bairro afastado e menos frequentado em Recife.

O conflito que se interpreta nessa constante adoção de identidades pela Rainha do Ignoto estabelece-se em relação ao contraponto delas, enquanto essas diversas personalidades parecem estar ancoradas no cotidiano dito comum, somente quando assume a alcunha de Rainha do Ignoto é que ela confronta a realidade da posição que uma mulher deveria assumir naquele cenário.

Ao analisar o fato da adoção de identidades, pode-se perceber que existe um constante conflito entre a adequação à realidade imposta pela sociedade e o papel que a Rainha efetivamente exerce. Por um lado, até mesmo a identidade de um homem é assumida por ela, a fim de estar próxima das pessoas da cidade e recrutar homens para o exército da República, por outro comanda um Reino cuja estrutura ultrapassa os limites insulares do Nevoeiro e alcança outros países.

Em se tratando da hesitação característica do fantástico, elemento definidor para Todorov (2008), mas facultativo em Roas (2014), ela está identificada tanto por ações que ficam sem respostas nítidas quanto por situações que, por serem inevitáveis, levam ao questionamento da realidade.

Há comportamentos da Rainha que reforçam a percepção do leitor sobre sua provável relação sobrenatural com a realidade intratextual. Acontecimentos que, frente à falta de explicação racional, acrescentam dúvidas sobre a personagem.

O clímax da narrativa e do conflito interno da Rainha acontece quando, após visitar a sua antiga casa de infância, o que lhe permite reviver alguns sentimentos, ela encontra Carlotinha em Passagem das Pedras, que lhe indica, mesmo após três anos de sumiço, ainda estar apaixonada por Dr. Edmundo (este fato entristece muito a Rainha, uma vez que ela não acredita no amor romântico e não deseja que Carlotinha seja infeliz também). Ele, que passou três anos travestido como Odete (fiel escudeira da Funesta) encontra um meio de se desfazer do papel que assumira (com ajuda de Probo Dr. Edmundo morre como Odete e é enterrado). Diante desses acontecimentos, e não tendo encontrado uma solução para seu sentimento de inadequação social e a insatisfação de sua missão para o bem, se suicida.

Mas esta situação também gera dúvidas quanto a sua relação com o sobrenatural. Aqui, o ato em si é interpretado como uma passagem, indiscutível, sem

hesitação do real para o sobrenatural. O próprio ato de sua morte deixa a dúvida sobre como ela o realiza e como sobrevive o suficiente para ir ao encontro de suas Paladinas:

Com menos agitação que da primeira vez, tirou de um pequeno estojo de veludo carmesim uma navalha de cabo de ouro com cravação de diamantes e abriu o corpete do vestido, cortou a pele sobre o coração. E entre esta e a víscera palpitante de seu peito, colocou o pedaço de cartão, o atestado de sua fraqueza, da fraqueza nativa de todas as mulheres do mundo, embora assinaladas pelo gênio ou pela religião dos claustros.

Depois ela tirou de um frasquinho de ouro um líquido com que estancou o sangue que corria sobre a pele do carneiro que ela tinha estendida ao colo. Não haveria estóico com mais coragem. Tão sensível às dores morais, parecia não sentir a violência daquela dor física. (FREITAS, 2003, p. 408-9).

Essa passagem corrobora a perspectiva da dúvida, uma vez que a aparição da Rainha, posterior a sua morte, como um espírito, é a prova final de sua efígie enquanto figura sobrenatural.

Uma claridade de tons gradualmente azulados invadiu o salão de ré. Todas as paladinas tornaram-se videntes e fitaram pasmadas um ser de estatura elevada que se apresentou diante delas.

Seu corpo vinha coberto por uma longa túnica branca, mas trazia os pés descalços completamente esfolados e sangrentos. As mãos e o rosto estavam da mesma maneira, sem pele, e da boca e dos olhos do fantasma corriam vagorosamente grossos rios de sangue. O coração, aparecendo através do linho da túnica, semelhava uma chaga.

Todas as assistentes foram tomadas de um grande terror. Ficaram pálidas, tremiam sem poder articular palavra. Marciana fez um esforço de coragem e perguntou:

- Quem sois em nome de Deus, dissei-nos.

- Sou aquela que chamastes Rainha do Ignoto, respondeu com uma voz tão doce, triste e harmoniosa como uma orquestra divina. (FREITAS, 2003, p. 413-4).

O espírito então avisa que o Reino era herança de sua família, mantido pela existência de sua linhagem, que findava nela, acarretando no desaparecimento da Ilha do Nevoeiro, que culmina engolida por lava e desaparece nas águas do mar em ebulição.

Em análise, de acordo com os pressupostos de Todorov (2008), o fantasma da Rainha causa, ao menos nas Paladinas, terror pela aparência e por conceder o dom da vidência mediúnica a todas as mulheres – fato que não ocorria até então. Sua presença verdadeiramente fantasmagórica evoca os moldes das narrativas fantásticas do século XIX.

Também é consequência de sua morte o desaparecimento de toda a estrutura da Ilha do Nevoeiro, deixando a encargo de cada uma das Paladinas a continuação das missões para o bem, mas sem o aporte do Reino.

Nesse sentido, a aparição da Rainha é a manutenção da hesitação advinda do estranhamento que o sobrenatural causa, configurado como elemento substancial para os moldes da narrativa fantástica, já que a volta dos mortos é uma temática recorrente nessas histórias.

Em conclusão, apontam-se as transgressões e confrontos com a realidade, interpretados a partir da obra *A Rainha do Ignoto*, como caracterização do fantástico. No entanto, esses conflitos ocorrem principalmente através da figura da Rainha do Ignoto, ela mesma como representação dessa transgressão: ora adequada à realidade, ora como personagem de interesses e motivações ocultas, de comportamentos inexplicáveis e transformações misteriosas.

Considerações Finais

O fantástico, neste artigo, se define como uma estética não exclusivamente literária, cuja construção narrativa apresenta um confronto entre a realidade intratextual e a realidade em si, por meio de elementos não necessariamente representados por acontecimentos insólitos ou sobrenaturais, embora em sua maioria possam ser compreendidos assim. Ou seja, o sobrenatural não é essencial no fantástico, ainda que costume integrá-lo. O efeito do fantástico é justamente o confronto entre a realidade da obra e do sujeito, causando, assim, estranhamento e dúvida acerca da percepção dessa realidade.

Parte-se da compreensão de que no século XIX, no Brasil, não havia uma tradição estabelecida e/ou uma prática reconhecida pela crítica, pelos escritores, e mesmo pelo público, de um modelo brasileiro de narrativa fantástica. Emília Freitas, diante de seu acesso e consumo literário, construiu o seu fantástico em uma espécie de experimentação inovadora. A escritora utiliza de maneira incomum os mesmos recursos narrativos temáticos encontrados em narrativas fantásticas do século XIX, como a noite, a hipnose, e mesmo a figura da mulher – que nesse caso não é vista como uma figura tentadora de pecado e luxúria. Isso pode ser interpretado como uma transgressão da própria fórmula da narrativa fantástica, guiando o estranhamento do leitor não para uma identificação com o medo ou o terror, com a angústia do elemento sobrenatural diante

da realidade verossimilhante, mas para o questionamento das vozes marginalizadas e subservientes ao sistema político e social.

Em conclusão, permite-se a interpretação de que na obra *A Rainha do Ignoto* não haveria outro elemento sobrenatural mais eficiente que a figura feminina da personagem que dá título à obra. Nesse sentido, é justamente pelo mérito do confronto entre realidade intratextual e a realidade em si que Emília Freitas se ajusta aos termos da estética fantástica, sem deixar de levar em consideração que esta é uma leitura feita a partir dos pressupostos discutidos por Roas (2014).

Emília Freitas foi uma mulher escritora, cearense, no Brasil do século XIX. Contexto histórico em que a mulher, quando tinha permissão de estudar, era parte de uma elite, mas cuja educação era voltada à manutenção do lar. Cabia à mulher não o mundo das letras e da exposição social, mas o interior do lar.

Nesse sentido, seu romance é inovador e traz na figura da Rainha do Ignoto o confronto com sua própria realidade. Em acordo com Ribeiro (1999), tal construção estava fadada ao esquecimento e às críticas negativas.

Sendo uma obra de cunho romântico, é destaque aqui a questão da expressão do eu, que não é capaz de resolver os conflitos com a sociedade, culminando na melancolia e tédio, já que Funesta não encontra um equilíbrio entre suas realizações nas missões do bem com a cultura da mulher daquela época, voltada para o amor e constituição de uma família. Diana encontra-se constantemente a ponderar sobre o destino da mulher, sobre sua tristeza e sua falta de capacidade de amar.

A Rainha do Ignoto não causa estranhamento por sua condição inexplicável ou sobrenatural, mas por sua posição social elevada, sua erudição impossível para a mulher do século XIX, e por sua decisão de, no final, assumir em definitivo a impossibilidade de equilibrar sua missão e sua insatisfação. Diante do inevitável confronto, Funesta toma o seu espaço sobrenatural, assim como a obra ocupa seu lugar no âmbito da narrativa fantástica.

Referências

- CAUSO, R. de S. Posfácio: Uma questão literária para o século XXI. *In:* MATANGRANO, B. A.; TAVARES, E. **Fantástico Brasileiro: o insólito literário do Romantismo ao Fantasismo**. Curitiba: Arte & Letras, 2018.
- CAVALCANTE, A. **Uma Escritora na Periferia do Império: Vida e Obra de Emília Freitas**. Ilha de Santa Catarina: Ed. Mulheres, 2008.
- DUARTE, C. L. *A Rainha do Ignoto* ou a impossibilidade da utopia. *In:* FREITAS, E. **A Rainha do Ignoto**. Constância Lima Duarte [org.]. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.
- DUARTE, C. L. Arquivos de mulheres e mulheres anarquivadas: históricas de uma história mal contada. *In:* **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 30, 2007, p. 63-70.
- FALCI, M. K. Mulheres do Sertão Nordestino. *In:* DEL PRIORE, M. [org.]. **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: UNESP, 2007.
- FREITAS, E. **A Rainha do Ignoto: romance psicológico**. Otalício Colares [org.]. Fortaleza: Imprensa Oficial do Ceará, 1980.
- FREITAS, E. **A Rainha do Ignoto**. Constância Lima Duarte [org.]. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.
- KETTERER, V. Mulheres de Letras no Ceará (1880 – 1925): dos escritos à cena pública. *In:* **Rev. de Letras**, v. 18, n. 2. 1996, p.102-110.
- MATANGRANO, B. A.; TAVARES, E. **Fantástico Brasileiro: o insólito literário do Romantismo ao Fantasismo**. Curitiba: Arte & Letras, 2018.
- MARTONI, A. S. A Estética Gótica na Literatura e no Cinema: *In:* RODRIGUEZ, B. M. [org.]. **Anais do XII Congresso Nacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada**, Curitiba: ABRALIC, 2011.
- MUZART, Z. L. Artimanhas nas Entrelinhas: Leitura do paratexto de escritoras do século XIX. *In:* **V Encontro Nacional da ANPOLL**. Recife: 1990, p.64-70.
- NASCIMENTO, J. C. do. Romances escritos por mulheres do passado: historiografia literárias e intervenções culturais. *In:* **Revista Eutomia**, ano III, v. 1, 2010, p. 1-15.

NIELS, K. M. L. **Fantástico à Brasileira**: manifestações do fantástico no Brasil oitocentista. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2018.

OLIVEIRA, A. S. de. *A Rainha do Ignoto, de Emília Freitas*: do fantástico à utopia. In. Em Tese, v. 20, n. 3. Belo Horizonte, 2014, p.140-153.

PAVAN, B. R.; SOUZA, J. M. de. A construção do fantástico na obra: *A Rainha do Ignoto* de Emília Freitas. In: **10º. Simpósio de Ensino de Graduação**. 2012, p.1-3.

RIBEIRO, L. F. A Modernidade e o Fantástico em uma Romancista Brasileira do Século XIX. In: **Geometrias do Imaginário**. Edições Laiovento, 1999, p.54-58.

ROAS, D. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. (Trad. Julián Fuks). São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SILVA, V. J. da. **Resgatando Emília Freitas**: as questões canônicas e os aspectos trágicos em *A Rainha do Ignoto*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.

TABAK, F. M. Fronteiras na História Literária: fantástico e utopia em *A Rainha do Ignoto*. In: **Letras de Hoje**, v. 46, n. 1. Porto Alegre: 2011, p.104-11.

TODOROV, T. **Introdução à Literatura Fantástica**. (Trad. Maria Clara Correa Castello). São Paulo: Perspectiva, 2008.

FEMALE TRANSGRESSION: EMÍLIA FREITAS AND A TRANSGRESSION OF REALITY THROUGH THE FANTASTIC NARRATIVE

Abstract

For Todorov (2008) the fantastic literary genre is the result of a narrative in which, based on verisimilitude with the real world, it is defined by maintaining the hesitation of the existence of the supernatural or unusual element. Going further, in the conception of David Roas (2014) the fantastic is aesthetic category, whose aim is to question the limits and validity of the way in which the real is perceived. Based on these assumptions, the novel *A Rainha do Ignoto* by Emília Freitas (1855-1908), originally published in 1899, is of interest in this article. We sought to develop an analysis with the objective of understanding the fantastic elements of the work, especially on the issue of transgression of reality through the fantastic narrative. The hypothesis worked on is that Emília Freitas transgress her reality (the position of women in Brazilian society in the 19th century) by offering a narrative in which women are in a position of power and whose presence is surrounded by mystery and unusual events. Therefore, it elaborates a dialogue between the literary work and the author's historical context by highlighting the issue of the main character Funesta.

Key words

A Rainha do Ignoto. Emília Freitas. Fantastic Literature. Brazilian Literature.

Recebido em: 04/02/2020

Aprovado em: 09/06/2020

As personagens femininas em
“Tlactocatzine, del jardín de Flandes”

Página | 57

e “La buena compañía”, de Carlos

Fuentes:

constante desvendar de outras
realidades

Daniele Zaratín¹²

Universidade Presbiteriana Mackenzie (MACKENZIE)

Resumo

Ao investigar as obras de Carlos Fuentes que se alinham com a literatura fantástica, percebemos que existe a reiteração de determinados eixos temáticos nessas narrativas, tais como a irrupção do insólito como o elemento desestabilizador de certa percepção de uma realidade racionalista, o estilhaçamento de determinada visão unívoca de História, a valorização da memória e seu resgate do esquecimento, assim como a presença de personagens femininas marcadamente ambíguas e reveladoras do sobrenatural. Pensando nessa última característica, este trabalho objetiva analisar a composição dessas personagens em dois contos escritos por Carlos Fuentes em diferentes décadas: “Tlactocatzine, del jardín de Flandes” (1954) e “La buena compañía” (2004). A partir dessas narrativas, buscaremos refletir sobre como essas figuras femininas contribuem para o desfecho insólito da trama ao revelar, paulatinamente, o sobrenatural para as demais personagens. Para fundamentar nossa argumentação, utilizamos as teorias de Filipe Furtado, Rafael Olea-Franco e Remo Ceserani. Com isso, esperamos contribuir para ampliar reflexões sobre a obra do escritor mexicano alinhada com o fantástico.

Palavras-chave

Personagens femininas. Fantástico. Insólito.

¹² Doutora em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Com financiamento da CAPES e apoio da Universidade Presbiteriana Mackenzie, participou do Programa Doutorado-Sanduiche na University of Houston (EUA) com supervisão da escritora e professora doutora Cristina Rivera Garza. Bacharel e Licenciada em Letras (Português-Espanhol), atua no ensino das línguas espanhola e portuguesa, assim como de suas respectivas literaturas.

Carlos Fuentes e a Literatura Fantástica

Carlos Fuentes (1928-2012) construiu, ao longo de sua vida, uma extensa e diversificada obra. Em seus romances, novelas, contos, peças de teatro, ensaios, entre outros, o autor mexicano buscou refletir sobre a sua época e a experiência humana por meio de um exímio trabalho com a linguagem, num profícuo diálogo entre a História e os mitos fundacionais do continente.

Para isso, o autor lançou mão, em boa parte de sua obra, da literatura fantástica, ou seja, de uma literatura estruturada a partir de um discurso ambíguo que revela a emersão do sobrenatural, sem, contudo, permitir ao leitor uma explicação definitiva para tal evento. Além dessa característica estruturante da narrativa fantástica amplamente encontrada nos textos fantásticos do autor mexicano, também se pode notar a aproximação de universos considerados opostos entre si, o que provoca estranhamento nas personagens ficcionais e no leitor interno, justamente por conta da dilatação das fronteiras do que se entende por realidade. Com isso, observa-se que o autor mexicano propõe, a partir da emersão do elemento insólito, questionamentos sobre a noção unívoca e racionalista de realidade e suas personagens femininas são fundamentais nesse processo ao reunir em si características não apenas contraditórias, mas muitas vezes até mesmo excludentes.

O primeiro volume de contos de Carlos Fuentes intitulado *Los días enmascarados* (1954) já indicava a predileção do mexicano por esse caminho, já que, nessa concisa obra (seis contos no total), o autor traz enredos que suscitam reflexões acerca dos mais variados temas e o faz por meio do fantástico, a partir de um jogo deliberado com a linguagem e com suas muitas nuances de subjetividade.

Por privilegiar esse tipo de literatura, Carlos Fuentes foi bastante censurado na época e seus críticos argumentavam que, ao escrever textos que traziam a temática da irrupção do insólito-sobrenatural, o autor colocava à margem a própria realidade. Sobre essas críticas recebidas pelo escritor mexicano, Rafael Olea Franco destaca que a primeira obra de Carlos Fuentes “inventa un mundo fantástico que posee fuertes nexos con el México contemporáneo, con el cual y desde el cual discute”¹³ (OLEA-FRANCO,

¹³ Neste artigo, todas as traduções foram feitas pela própria autora.

2004, p. 144)¹⁴. O próprio Carlos Fuentes afirmou, em resposta às críticas, que seu comprometimento era, antes, com a criação literária, pois, segundo ele, “la literatura o crea una realidad o no es literatura” (Fuentes, *Apud* HERNÁNDEZ, 1999, p. 47)¹⁵.

Assim, desde o primeiro volume de contos mencionado acima até *Carolina Grau* (2010), sua última obra publicada em vida, o autor buscou elaborar narrativas inquietantes que, por meio do intrincado jogo com a linguagem, promovem o constante questionamento de determinada concepção lógica de realidade, fazendo com que o seu leitor reflita não somente sobre o texto, mas também sobre o seu contexto.

Dessa forma, a partir de uma perspectiva de análise que considera essa produção do escritor mexicano, buscaremos analisar a caracterização das personagens femininas e sua relação com o fantástico em dois de seus contos: “Tlactocatzine, del jardín de Flandes”, publicado em 1954 em *Los días enmascarados*, e “La buena compañía”, conto pertencente ao volume de contos intitulado *Inquieta compañía*, de 2004. A escolha por esses textos deve-se ao fato de que em ambas as narrativas há personagens femininas determinantes para o desenrolar da trama e para a revelação do insólito.

Por meio da análise de dois textos de diferentes épocas (são cinquenta anos de intervalo entre as duas publicações), pode-se observar como o autor privilegiou, em seus textos relacionados ao insólito, a construção de personagens femininas ambíguas, que transitam entre universos aparentemente opostos e que dominam determinados conhecimentos que modificam decisivamente a biografia das demais personagens. Com nossas reflexões, esperamos contribuir para uma leitura mais enriquecedora e abrangente da obra do autor mexicano, especialmente de sua produção relacionada ao fantástico.

As personagens femininas em “Tlactocatzine, del jardín de Flandes” e “La buena compañía”, de Carlos Fuentes: constante desvendar de outras realidades

*“Rompió demasiadas reglas
sólo para convertir las excepciones en rutinas”*

(Carlos Fuentes)

¹⁴ Em português: “Inventa um mundo fantástico que possui fortes ligações com o México contemporâneo, com o qual e desde o qual discute” (OLEA-FRANCO, 2004, p. 144).

¹⁵ Em português: “a literatura ou cria uma realidade ou não é literatura” (Fuentes, *Apud* HERNÁNDEZ, 1999, p. 47).

A Literatura Fantástica há muito vem sendo estudada por diversos teóricos. Longe de esgotar possibilidades interpretativas para essa extensa, rica e diversificada produção ficcional, o que vemos é, antes, um ampliar crítico do leque de reflexões sobre esse universo narrativo. Entre os muitos estudiosos do tema, está o português Filipe Furtado com seu *A construção do fantástico na narrativa*, publicado em 1980. Partindo de outro estudo seminal para a temática, o *Introdução à Literatura Fantástica* de Tzvetan Todorov (1970), Furtado traz contribuições que nos auxiliam a pensar a produção fantástica. Para ele: “a primeira condição para que o fantástico seja construído é o discurso evocar a fenomenologia meta-empírica de uma forma ambígua e manter até o fim uma total indefinição perante ela” (FURTADO, 1980, p. 36), ou em outras palavras, essa literatura se caracteriza por sua:

Capacidade de expressar o sobrenatural de uma forma convincente e de manter uma constante e nunca resolvida dialética entre ele e o mundo natural em que irrompe, sem que o texto alguma vez explicita se aceita ou exclui inteiramente a existência de qualquer deles (FURTADO, 1980, p. 36).

Uma das condições indispensáveis para a Literatura Fantástica tradicional, portanto, é que seu enredo apresente uma realidade crível para personagens e leitor de modo que ambos sejam envolvidos por ela. Posteriormente, porém, essa percepção de realidade lógica, construída por meio de um discurso verossimilhante, mas sempre ambíguo, repleto de nuances interpretativas explícitas e implícitas, é minada por meio da emersão do sobrenatural.

Diante dele, é preciso que prevaleça a indefinição sobre uma explicação possível, o que Todorov chamaria de “hesitação”. No entanto, diferentemente deste teórico, que postulou ser a hesitação a consequência da dúvida sobre a existência ou não do evento insólito, Furtado sustenta que a hesitação se origina, sobretudo, por meio do trabalho com a linguagem, pela ambiguidade arquitetada ao longo do texto, ou seja, a hesitação seria resultado do uso deliberado de diversos artifícios textuais com o objetivo de explicitar uma série de duplos sentidos no enredo, cujo ápice seria a impossibilidade de explicação para a existência ou acontecimento do sobrenatural. Entre os muitos recursos utilizados com essa finalidade, a de fazer prevalecer a indefinição, está o uso dos “procedimentos formais”, como elipses, suspense, narrador em primeira pessoa, modalizadores verbais, figuratividade, por exemplo, e dos “sistemas temáticos”, como a

construção de uma ambientação caracterizada pela noite, escuridão, ou ainda pela vida dos mortos ou pela existência de duplos, por exemplo (CESERANI, 2004, pp. 68 e 77).

Se o estudioso português destaca a ambiguidade discursiva como instrumento indispensável para suscitar o efeito do fantástico, o mexicano Rafael Olea Franco ressalta a relevância do recurso da “lógica da conjunção”. Em suas palavras:

Postulo que, en general, los textos fantásticos se caracterizan por la paulatina primacía de la *lógica de la conyunción*, la cual se contrapone a la *lógica de la disyunción* con que comúnmente son explicados los fenómenos, tanto en la realidad habitual de los personajes como en la de los receptores [...]. Para esta *lógica de disyunción* compartida por el texto y por nuestra realidad de lectores, se puede estar *vivo o muerto*, pero no *vivo y muerto* a la vez, como sucede en un texto fantástico cuando se impone la *lógica de la conyunción* (OLEA-FRANCO, 2004, p. 63).¹⁶

Essa perspectiva estabelecida pelo estudioso mexicano permite-nos pensar não apenas as questões temáticas trazidas pelos textos fantásticos, mas também os procedimentos narrativos encontrados nele, ou seja, se, por um lado, pode-se ter na narrativa personagens vivas e mortas conjuntamente, também verifica-se a conjunção, por exemplo, da objetividade e da subjetividade do relato por meio da verbalização hiperbólica e do silêncio elíptico, recursos que enfatizam a ambiguidade, deixando personagens e leitor alertas para a iminência do inesperado.

Visto por esse ponto de vista mais amplo, que considera o todo narrativo e não apenas o evento insólito, o texto fantástico adquire maior significação ao revelar ao leitor o descortinar paulatino de um universo até então ignorado por ele. Essa dinâmica narrativa pode ser observada em alguns textos de Carlos Fuentes, nos quais o autor lança mão de uma série de recursos para potencializar o efeito do fantástico de modo a promover uma ruptura com a noção lógica de realidade.

O enredo do primeiro conto mencionado acima está centrado em um narrador-personagem que nos relata, por meio de um diário, sua mudança para um enorme casarão antigo localizado no centro da Cidade do México. Tal mudança ocorreu

¹⁶ Em português: “Postulo que, no geral, os textos fantásticos se caracterizam pela paulatina primazia da *lógica da conjunção*, que se contrapõe à *lógica da disjunção* com que comumente são explicados os fenômenos, tanto na realidade habitual dos personagens como na dos receptores [...]. Para esta *lógica de disjunção* compartilhada pelo texto e por nossa realidade de leitores, pode-se estar *vivo ou morto*, mas não *vivo e morto* ao mesmo tempo, como acontece no texto fantástico quando se impõe a *lógica da conjunção* (OLEA-FRANCO, 2004, p. 63).

a pedido de seu chefe, o Licenciado Brambila, quem havia comprado o imóvel, vazio desde a Revolução Mexicana, com a finalidade de promover festas para conhecidos norte-americanos:

No fue poca mi sorpresa cuando el licenciado me comunicó sus intenciones: la casa, con su maravilloso *parquet*, sus brillantes candiles, serviría para dar fiestas y hospedar a sus colegas norteamericanos – historia, folklore, elegancia reunidos. Yo debería pasarme a vivir algún tempo a la mansión, pues Brambila, tan bien impresionado por todo lo demás, sentía cierta falta de calor humano en esas piezas, de hecho deshabitada desde 1910 cuando la familia huyó a Francia (FUENTES, 1996, p. 34).¹⁷

Página | 62

Compulsoriamente instalado nesse espaço, que carecia de “calor humano”, o protagonista sente a força da natureza presente no jardim. Ao conseguir abrir a janela da biblioteca, ele avança para o espaço onde se sente imerso em outro mundo, que, segundo ele, “pareció llegar a sus nervios” (FUENTES, 1996, p. 38)¹⁸. Tomado pelos sentidos, fecha os olhos e experiencia aquele lugar. Não tarda muito, ele encontra uma inexplicável e misteriosa presença no jardim:

Luego, sentí el ruido sordo, el zumbido que parecía salir de sí mismo, y levanté la cara. En el jardín, casi frente a la mía, otra cara, levemente ladeada, observaba mis ojos. Un resorte instintivo me hizo saltar hacia tras. La cara del jardín no varió su mirada, intransmisible en la sombra de sus cuencas. Me dio la espalda, no distinguí más que su pequeño bulto, negro y encorvado, y escondí entre los dedos mis ojos (FUENTES, 1996, p. 39)¹⁹

A figura enigmática observa os olhos do narrador-personagem, quem, tomado pelos sentidos (“sentí”, “instintivo”), os esconde entre os dedos, como numa tentativa de fechar-se em si, de proteger-se da invasão desse outro.

Com o passar dos dias, enquanto ele, inquieto, registra em seu diário a experiência insólita da aparição e desaparecimento da anciã na casa, a presença dessa mulher

¹⁷ Em português: “Não foi pouca minha surpresa quando o licenciado me comunicou suas intenções: a casa, com seu maravilhoso assoalho, seus brilhantes lustres, serviria para dar festas e hospedar seus colegas norte-americanos – história, folclore, elegância reunidos. Eu deveria viver algum tempo na mansão, pois Brambila, tão bem impressionado por todo o restante, sentia certa falta de calor humano nesses lugares, de fato desabitados desde 1910 quando a família fugiu para França” (FUENTES, 1996, p. 34).

¹⁸ Em português: “pareceu chegar a seus nervos” (FUENTES, 1996, p. 38).

¹⁹ Em português: “Logo, senti o barulho surdo, o zumbido que parecia sair de si mesmo, e levantei a cara. No jardim, quase frente à minha outra cara, levemente inclinada, observava meus olhos. Um impulso instintivo me fez saltar para trás. A cara do jardim não mudou seu olhar, intransmissível na sombra de suas órbitas. Me deu as costas, não distingui mais que seu pequeno corpo, negro e encurvado, e escondi entre os dedos meus olhos” (FUENTES, 1996, p. 39).

torna-se cada vez mais frequente e, após uma série de acontecimentos incompreensíveis para ele e para o leitor, ela consegue estabelecer contato com o narrador-personagem por meio de cartas. Na última delas, datada no diário em 24 de setembro, dizia: “*Amado mío: la luna acaba de asomarse y la escucho cantar; todo es tan indescriptiblemente bello*” (FUENTES, 1996, p. 43 – itálico no original)²⁰.

Sem saber direito o que pensar de tudo aquilo, o narrador-personagem se veste e desce até a biblioteca da casa, onde encontra a anciã novamente: “La luz blanca agitó mis cabellos, y la anciana me tomó de las manos, las besó; su piel apretó la mía. Lo supe por revelación, porque mis ojos decían lo que el tacto no corroboraba [...]” (FUENTES, 1996, pp. 43-44)²¹. É por meio dessa figura misteriosa que se lhe revela o insólito: o narrador-personagem seria Maximiliano de Habsburgo, monarca do Segundo Império Mexicano²², e ela, a emblemática idosa, sua esposa Carlota. Ele tenta fugir da casa, mas não consegue abrir a porta, a clausura é definitiva e as cartas já não são mais necessárias: “Pero desde ahora, no más cartas, ya estamos juntos para siempre, los dos en este castillo... Nunca saldremos; nunca dejaremos entrar a nadie... Oh, Max, contesta, las siemprevivas, las que te llevo en las tardes a cripta de los capuchinos [...]” (FUENTES, 1996, p. 45).²³

Já o segundo conto escolhido para este artigo é “La buena compañía”, cujo enredo tem um narrador em 3ª pessoa que apresenta a história de Alejandro de la Guardia, um jovem mexicano “racional y metódico”, radicado na França após a fuga de parte de sua família em consequência da reforma agrária zapatista ocorrida durante a Revolução Mexicana. Estabelecidos na Europa, avô e pai do protagonista perdem boa parte dos bens familiares em festas, eventos e jogos, dos quais eles apenas participavam, na maioria das vezes, visando sua aceitação pela sociedade francesa. Criado pela mãe, que ministrava cursos de “cozinha exótica” (FUENTES, 2004, p. 86), o protagonista

²⁰ Em português: “Amado meu: a lua acaba de aparecer e eu a escuto cantar; todo é tão indescritivelmente belo” (FUENTES, 1996, p. 43 – itálico no original).

²¹ Em português: “A luz branca agitou meus cabelos, e a anciã me tomou pelas mãos, beijou-as; sua pele apertou a minha. Eu soube por revelação, porque meus olhos diziam o que o tato não corroborava [...]” (FUENTES, 1996, pp. 43-44).

²² O Segundo Império Mexicano consiste no período em que Maximiliano de Habsburgo foi imperador do México, de 1863 a 1867. Seu governo foi apoiado pelo exército francês, pela Igreja Católica e pelo Partido Conservador daquele país. Em oposição a Maximiliano estava Benito Juárez, líder político do Partido Liberal. Em 1867, Maximiliano foi preso, condenado à morte e fuzilado no mesmo ano.

²³ Em português: “Mas desde agora, nada mais de cartas, já estamos juntos para sempre, os dois neste castelo... Nunca sairemos; nunca deixaremos ninguém entrar... Oh, Max, responde, as sempre-vivas, as que te levo nas tardes na cripta dos capuchinos [...]” (FUENTES, 1996, p. 45).

aprende um “espanhol perfeito” e consegue ingressar no mercado de trabalho atuando em uma oficina de turismo do governo mexicano.

Com a iminência da dificuldade financeira, a mãe do protagonista, com a saúde debilitada, faz a seguinte proposta ao filho:

- En México viven tus viejas tías, mis hermanas mayores. Ellas se las arreglaron para salvar propiedades, tener divisas en bancos norteamericanos y, me sospecho, esconder joyas en su casa. Siempre vieron con irritación y desprecio los despilfarros de tu padre. Jamás me ayudaron.
- ¿Qué me propones, madre? ¿Qué viaje a México y seduzca a las tías para que me hereden?
- Exactamente. No tienen nada más en la vida. Se quedaron a vestir santos. Engráciate con ellas. (FUENTES, 2004, p. 87).²⁴

Após o falecimento da mãe, portanto, Alejandro regressa ao México por causa de uma possível herança por parte de suas duas tias maternas, María Serena e María Zenaida. No entanto, o protagonista logo nota a maneira inusual como as anciãs se comportavam, pois elas sempre agiam de acordo com determinadas regras, incompreensíveis para ele, mas que, ainda assim, também deveria seguir:

Pero observa nuestras reglas. Te soy franca. Mi hermana y yo no nos llevamos bien. Caracteres demasiados opuestos. Horarios distintos. Entiende y respeta. [...]. Segunda regla: nunca entres o salgas por la puerta principal. Usa sólo la puerta trasera al lado de tu recámara, sobre el jardincillo público. Sal de la cocina al jardín [...] (FUENTES, 2004, p. 94).²⁵

Ao final, Alejandro aceita as normas estabelecidas pelas tias, o antagonismo entre elas e até mesmo a exigência de Serena para que ele a chamasse de “mãe”. Buscando racionalizar, Alejandro justifica tais comportamentos como sendo resultado de alguma senilidade e, em determinado ponto, por causa da crescente estranheza diante de tantos episódios inusitados, ele afirma sentir-se parte de uma cena de uma “novela decimonónica”, na qual ele descobriria sua verdadeira identidade: “Él, parido por la tía Serena en México. Él, enviado secretamente a Paris al cuidado de su supuesta madre,

²⁴ Em português: “No México vivem suas velhas tias, minhas irmãs mais velhas. Elas se ajeitaram para salvar propriedades, ter ações em bancos norte-americanos e, suspeito, esconder joias em sua casa. Sempre viram com irritação e desprezo o esbanjamento de seu pai. Jamais me ajudaram/ - O que me propõe, mãe? Que viaje para o México e seduza as tias para que me herdem? / - Exatamente. Elas não têm nada mais na vida. Ficaram a vestir santos. Familiarize-se com elas.” (FUENTES, 2004, p. 87).

²⁵ Em português: “Mas observe nossas regras. Te sou franca. Minha irmã e eu nos damos bem. Personagens demasiadas opostas. Horários distintos. Entende e respeita. [...]. Segunda regra: nunca entre ou saia pela porta principal. Use apenas a porta traseira ao lado do seu quarto, sobre o jardimzinho público. Saia da cozinha ao jardim [...]” (FUENTES, 2004, p. 94).

Lucila Escandón de la Guardia” (FUENTES, 2004, p. 118).²⁶

De fato, Alejandro ignora muito sobre sua própria história, sua identidade, sua condição do passado e do presente, como o desenlace do conto demonstra. Assim, após vivenciar uma série de acontecimentos surpreendentes e sempre inexplicáveis, o protagonista ouve a seguinte conversa travada intencionalmente entre as tias:

-Qué sabia fue nuestra hermana. Mira que mandarnos a un muerto para hacerle compañía a dos muertas.
-No adelantes, hermanita. Él todavía no lo sabe.
-Ella tampoco lo sabía. Llevábamos tantos años sin comunicarnos...
[...]
-Ni lo recuerdes, Zenaida. Morir así, atropellado por un tranvía en plena Ribera de San Cosme.
- ¡Qué horror! Y tan jovencito. A los once años” (FUENTES, 2004, p. 119).²⁷

Apesar de meio desorientado, o protagonista busca racionalizar, mais uma vez, o que havia acabado de ouvir. Decide partir no dia seguinte e volta ao seu quarto. Ao entrar nesse ambiente, encontra, em cima de sua cama, um pijama infantil, ursos de pelúcia e outros objetos para crianças. Ao abrir a porta do banheiro, avista a banheira cheia de água, pronta para ser usada e, ao fundo, escuta uma música que “lo inmovilizó, lo sedujo, lo sometió a una atracción irresistible” (FUENTES, 2004, p. 121)²⁸. Ao entrar na banheira, experencia o insólito: “al enjabonar las axilas, sintió que algo se le iba. El pelo. Se enjabonó el pubis. Quedó liso como un niño [...] temeroso de que, si metía la cabeza bajo el agua verdigris, ya nunca volvería a emerger” (FUENTES, 2004, p. 121-122)²⁹. Estupefato e envergonhado, ele observa as tias chegarem até ele e o conduzirem até a parte de baixo da casa, onde havia um caixão no qual ele deveria “descansar”. Alejandro ainda tenta esboçar alguma reação, mas não obtém sucesso. As luzes se apagam.

Como podemos observar, ambos os contos compartilham diversas

²⁶ Em português: “novela do século XIX”; “Ele, nascido da tia Serena no México. Ele, enviado secretamente a Paris ao cuidado de sua suposta mãe, Lucila Escandón de la Guardia” (FUENTES, 2004, p. 118).

²⁷ Em português: “Que sábia foi nossa irmã. Olha que nos mandar um morto para nos fazer companhia a duas mortas/ -Não se adiante, irmãzinha. Ele ainda não sabe. /-Ela tampouco sabia. Estávamos anos sem nos comunicar.../ [...]/ Nem lembre, Zenaida. Morrer assim, atropelado por um bonde em plena Ribera de San Cosme. /- Que horror! E tão jovenzinho. Aos onze anos” (FUENTES, 2004, p. 119).

²⁸ Em português: “o imobilizou, o seduziu, o submeteu a uma atração irresistível” (FUENTES, 2004, p. 121).

²⁹ Em português: “ao ensaboar as axilas, sentiu que perdia algo. O cabelo. Ensaboou o púbis. Ficou liso como uma criança [...] temeroso de que, se colocasse a cabeça embaixo d’água verdigris, já nunca voltaria a emergir” (FUENTES, 2004, p. 121-122).

convergências narrativo-temáticas, entre as quais está a centralidade das figuras femininas e sua íntima relação com o insólito, imagem narrativa amplamente utilizada na literatura fantástica ao longo dos séculos, especialmente em textos que dialogam com o fantástico mais tradicional, ou seja, aquele, resumidamente, que coloca o “outro” como sinônimo de ameaça ao “eu”.

Sendo uma imagem recorrente nesse tipo de literatura, pensar sobre a figura feminina em narrativas fantásticas foi, e continua sendo, foco de diversos estudos ainda hoje justamente por sua recorrência ainda na atualidade. Em grande parte dos textos, essa figura feminina retoma o clássico modelo da bruxa. Em sua pesquisa sobre a obra de Carlos Fuentes, Jucely Ap. Azenha esclarece como se caracteriza esse arquétipo:

Trata-se de um arquétipo caracterizado pela ambiguidade do feminino, retratado ora como benfazejo, provedor e nutridor, ora como misterioso, funesto. Também está ligado à natureza e os ciclos que a regem. Esses valores foram incorporados ao imaginário coletivo ao longo dos milênios (2012, p. 31).

Se analisarmos as personagens femininas dos contos escolhidos para este artigo a partir das considerações da pesquisadora, observamos que a caracterização da anciã-fantasma do primeiro conto e das irmãs-fantasmas do segundo dialogam diretamente com essa “ambiguidade do feminino”. Em “Tlactocatzine...”, o narrador-personagem nos apresenta a primeira figura feminina da seguinte forma:

[...] recogiendo las flores, formando un ramillete entre sus manos pequeñas y amarillas... era una viejecita... tendría ochenta años, cuando menos, ¿pero cómo se atrevía a entrar, o por dónde entraba? Mientras desprendía las flores, la observé: delgada, seca, vestía de negro. Falda hasta el suelo, que iba recogiendo rocío y tréboles. [...] El saco negro, abotonado hasta el cuello, y el tronco doblgado, aterido. Ensombrecía la cara una cofia de encaje negro, ocultando el pelo blanco y despeinado de la anciana. Sólo pude distinguir los labios, sin sangre, con el color pálido de su carne penetraban en la boca recta, arqueada en la sonrisa más leve, más triste, más permanente y desprendida de toda motivación. Levantó la vista, en sus ojos no había ojos... era como si un camino, un paisaje nocturno partiera de los párpados arrugados, partiera hacia dentro, hacia un viaje infinito en cada segundo (FUENTES, 1996, p. 40-41).³⁰

³⁰ Em português: “[...] recolhendo as flores, formando um ramalhete entre suas mãos pequenas e amarelas... era uma velhinha... tinha oitenta anos, talvez menos, mas como se atrevia a entrar, ou por onde entrava? Enquanto desprendia as flores, a observei: magra, seca, vestida de negro. Saia até o chão, que ia recolhendo orvalho e trevos de quatro folhas [...] O casaco negro, abotoado até o pescoço, e o tronco encurvado, rígido. Sombrea o rosto um chapéu negro, ocultando o cabelo branco e despenteado

Furtado, como destacamos acima, faz referência à ambiguidade discursiva como um dos muitos recursos utilizados em narrativas fantásticas com o objetivo de impossibilitar que haja uma explicação plausível para o desenlace insólito. No fragmento acima, observamos a engenhosa escolha lexical na construção dessa figura feminina de modo a sublinhar essa ambiguidade: “ensombrecía”, “labios sin sangre” num contido sorriso, “paisaje nocturno” todas são construções linguísticas que conferem à personagem certa nuance de objetivo-subjetivo, permitindo ao leitor um vislumbre dessa figura entre luz e sombra, sublinhando a ambiguidade. Da mesma forma, o trecho “no había ojos...”. Entre as estratégias narrativas que visam intensificar o efeito do fantástico, está o uso de elipses. Segundo Ceserani, “no momento culminante da narração, quando a tensão está alta no leitor, e é forte a curiosidade de saber, se abre de repente sobre a página um buraco branco, a escritura povoada pelo não dito” (2006, p. 74). As reticências no trecho acima, “no había ojos...”, explicitam a surpresa e a hesitação do narrador-personagem diante do inexplicável, ao mesmo tempo impõem ao leitor um vazio narrativo, que, longe de ser uma simples lacuna apenas, ressalta e significa o não-dito ao destacar o silêncio vacilante imposto ao narrador-personagem diante do inimaginável.

Significativo também é o questionamento-hesitação do narrador-personagem ao notar a inexplicável entrada dessa figura feminina naquele espaço privado: “¿pero cómo se atrevía a entrar, o por dónde entraba?” (FUENTES, 1996, p. 41). Da mesma forma que a lacuna discursiva abre um leque de possibilidades interpretativas para o leitor, o questionamento também o faz e, no referido trecho acima, destacam-se, além do verbo “atrevía”, os pronomes interrogativos “cómo” e “dónde”. Refletir sobre a escolha desses léxicos para verbalizar o contexto descrito no conto nos faz pensar que o verbo coloca em primeiro plano a ruptura intencional de normas pela anciã e os pronomes colaboram para enfatizar o seu conhecimento de caminhos outros que o narrador-personagem desconhecia.

Em trecho imediatamente posterior ao destacado mais acima, o narrador-

da anciã. Apenas consegui distinguir os lábios, sem sangue, com a cor pálida de sua carne penetravam na boca reta, arqueada num sorriso mais leve, mais triste, mais permanente e desprendido de toda motivação. Levantou a vista, em seus olhos não havia olhos... era como se um caminho, uma paisagem noturna partira das pálpebras enrugadas, partira para dentro, para uma viagem infinita em cada segundo” (FUENTES, 1996, p. 40-41).

personagem faz a seguinte afirmação sobre a misteriosa anciã: “No, no diré que cruzó la enredadera y el muro, que se evaporó, que penetró en la tierra o ascendió al cielo” (FUENTES, 1996, p. 41)³¹. Semelhante ao que ocorre com as elipses e os questionamentos, a negação nesse contexto amplia e intensifica a atmosfera de exceção da lógica estabelecida pelo fantástico ao produzir justamente seu efeito contrário: ao afirmar que não diria, ele imediatamente depois afirma, e o que ele verbaliza escancara a lógica do fisicamente impossível e ressalta seu desconhecimento sobre possibilidades outras de realidade.

Nesse sentido, enfatizar os limites da percepção de realidade apresentada pelo protagonista, geralmente estruturados a partir de uma lógica racionalista, também se configura como um dos muitos recursos da narrativa fantástica. Com isso, o leitor, espelhado no protagonista, resultado do uso deliberado do relato na primeira pessoa do singular, também se vê imerso na dúvida e mais: diante de questionamentos sem respostas plausíveis, o que prevalece é o sentimento de incompreensão e de alienação ao ver o descortinar perante si do inimaginável.

Dessa forma, a pele amarela, os cabelos brancos, a magreza e a curvatura do corpo, o vestido negro, as mãos pequenas, os lábios sem cor, o fato de não “ter olhos” e de recolher flores são características que conferem certa fantasticidade a essa personagem ao retomar o clássico arquétipo da bruxa e a “ambiguidade do feminino”, como destaca Jucely Ap. Azenha (2012, p. 31). Ou seja: há a face benévola dessa aparentemente inofensiva personagem, mas também se apresenta sua vertente maléfica, já que o protagonista não consegue fugir da casa ao final.

O conto apresenta uma possível explicação para o evento insólito, entretanto ela se revela da ordem do absurdo: o protagonista seria Maximiliano e a anciã seria Carlota, sua esposa, ambos mortos ainda no século XIX, o que nos faz pensar ser o fantástico o discurso de conciliação de contraditórios ou, como postulou Olea-Franco, o discurso no qual prevalece a “lógica da conjunção”: eles estão vivos e mortos e não vivos ou mortos, como nos coloca o discurso racionalista. É, portanto, a personagem feminina quem revela, paulatinamente, para o protagonista essa outra vertente da realidade, até então desconhecida por ele.

³¹ Em português: “Não, não direi que atravessou trepadeira e o muro, que evaporou, que penetrou na terra ou ascendeu ao céu” (FUENTES, 1996, p. 41).

Em “La buena compañía”, segundo conto escolhido para este trabalho, ocorre algo semelhante ao que vemos em “Tlactocatzine...”: as personagens femininas são as responsáveis por descortinar o universo “meta-empírico” (FURTADO, 1980) ao protagonista Alejandro, produzindo o clímax narrativo. Entretanto, uma leitura mais atenta explicita o deliberado e engenhoso uso da linguagem de modo a produzir, desde o princípio, certo estranhamento no protagonista e, conseqüentemente, no leitor. Dessa forma, de modo a fomentar a verossimilhança atravessada pela ambigüidade, tão indispensável ao fantástico, temos a seguinte caracterização das figuras femininas Zenaida e Serena, respectivamente:

Su pelo era completamente blanco, pero la piel permanecía fresca y perfumada. En verdad, olía a jabón de rosas. Usaba un vestido floreado con cuello blanco de piqué, como de colegiala. Falda larga hasta los tobillos. Zapatos blancos con tacón bajo, como si temiese caer de algo más elevado. Y lucía tobilleras blancas también, como de colegiala (FUENTES, 2004, p. 91)³²

[...] La tía lo esperaba [...] inmóvil, apoyando ambas manos sobre la cabeza de marfil – era un lobo – de su bastón. Vestida toda de negro, con una falda tan larga como la de su hermana María Zenaida, que le cubría hasta las puntas de los botines negros. Usaba una blusa de olanes negros también, un camafeo como único adorno sobre el pecho y un sofocante negro alrededor del cuello. El rostro blanco rechazaba cualquier maquillaje: el ceño entero lo decía a voces, las frivolidades no son para mí. Sin embargo, usaba una peluca color caoba, sin una sola cana y mal acomodada a su cabeza. Su única coquetería [...] eran unos anticuados [...] lentes sin aro plantados con desafío sobre el caballete de la nariz (FUENTES, 2004, p. 93)³³

Os fragmentos acima explicitam uma cuidadosa escolha lexical que apresenta, em um primeiro olhar, duas figuras verossimilhantes, mas que se examinadas com mais cuidado, revelam-se estruturadas na ambigüidade, a começar pela forma como são retratadas: enquanto Zenaida é caracterizada por meio de elementos que remetem a um ser angelical (odor a rosas, estar vestida com um branco floreado, o

³² Em português: “seu cabelo era completamente branco, mas a pele permanecia fresca e perfumada. Na verdade, cheirava a sabão de rosas. Usava um vestido florido com pescoço branco de piquê, como de colegial. Saia comprida até os tornozelos. Sapatos brancos com salto baixo, como se temesse cair de algo mais elevado. E luzia tornozeleiras brancas também, como de colegial” (FUENTES, 2004, p. 91).

³³ Em português: “[...] A tia o esperava [...] imóvel, apoiando ambas as mãos sobre a cabeça de marfim – era um lobo – do seu bastão. Vestida toda de negro, com uma saia tão comprida como a de sua irmã María Zenaida, que lhe cobria até as pontas das botinas negras. Usava uma blusa negra também, um camafeo como único adorno sobre o peito e um sufocante negro ao redor do pescoço. O rosto branco rechaçava qualquer maquiagem: o rosto inteiro o dizia a vozes, as frivolidades não são para mim. No entanto, usava uma peruca cor mogno, sem um só cabelo branco e mal colocada na sua cabeça. Sua única faceirice [...] eram uns antiquados [...] óculos sem aro plantados com desafio sobre o cavalete do nariz (FUENTES, 2004, p. 93).

sapato baixo “como se temiese caerse de algo más elevado”), Serena é descrita a partir de características que se relacionam justamente ao oposto (o bastão com a cabeça de lobo, no qual apoiava ambas as mãos, a vestimenta toda negra, o camafeu, a carnavalizada peruca mal colocada).

Pode-se pensar, portanto, num primeiro momento, na prevalência de certa oposição entre as personagens, numa chave de leitura que dialogaria com a ideia de anjo-demônio, especialmente se o leitor considera o fato de que ambas se dividiam: Zenaida se apresentava durante o dia e Serena, à noite, “Nos dividimos la sala – dijo cabizbaja la tía María Zenaida. – Ella recibe de noche. Yo de día [...]” (FUENTES, 20004, p. 91)³⁴. No entanto, ao considerar o todo da narrativa, observamos que essa divergência simboliza, mais que oposição, uma espécie de complementação, retomando, por um lado, a “ambiguidade do feminino” (AZENHA, 2012, p. 31) e, por outro, remetendo a uma provável existência de duplo, recurso temático amplamente utilizado em narrativas do fantástico, como destaca Ceserani (2006, p. 83): “no fantástico, o tema é fortemente interiorizado e ligado à vida da consciência, das suas fixações e projeções”. De modo a criar certo equilíbrio, é como se Serena fosse a sombra de Zenaida e esta, a luz daquela, configurando-se como duas facetas de uma mesma figura. Dessa forma, o que inicialmente parece disjunção, revela-se, ao final, uma conjunção-complementária.

As irmãs atuam como guardiãs daquele espaço e da “verdadeira” história de Alejandro, que inicialmente julga as regras impostas pelas tias como sendo “coisas de velhas caprichosas”. No entanto, ele percebe logo que não se trata apenas de capricho, pois os indícios o levam a crer que exista algo mais. Em um dos momentos mais intrigantes da narrativa, María Zenaida implora, aos prantos, a Alejandro: “Muéstrate en la calle. Que crean que alguien... que nosotras...seguimos vivas...” (FUENTES, 2004, p. 98)³⁵. Com essa declaração ambígua, o protagonista confronta-se com o insólito, fazendo com que a sua crença de realidade lógica ceda lugar à hesitação, ao questionamento, à dúvida.

Ambígua também desde o princípio é a forma como as tias tratam o

³⁴ Em português: “Dividimos a sala – disse cabisbaixa a tia María Zenaida. – Ela recebe de noite. Eu de dia [...]” (FUENTES, 20004, p. 91).

³⁵ Em português: “Mostre-se na rua. Que acreditem que alguém... que nós...continuamos vivas...” (FUENTES, 2004, p. 98).

sobrinho. Ambas se dirigem a ele como se fosse uma criança, “niño”, e o presenteiam, inclusive, com objetos, alimentos e até roupas infantis. Apesar de considerar isso algo pouco comum, “Alex” julga ser esse comportamento das tias apenas uma espécie de manifestação de carinho. Contudo, o mistério sobre a postura de Zenaida e Serena se intensifica quando o sobrinho encontra, em seu quarto, um caderno com folhas em branco cujo título dizia: “Aventuras de un niño francés en México, por Alejandro de la Guardia” (FUENTES, 2004, p. 105)³⁶.

Assombrado com essa descoberta, o protagonista sente que “la razón lo abandonó por completo. Es más, sin razón, sintió miedo” (FUENTES, 2004, p. 105)³⁷. Imerso nesses sentimentos, Alejandro, assim como o narrador-personagem de “Tlactocatzine”, descobre a inexplicável “verdade”: que ele faleceu após um atropelamento. Ou seja: da mesma forma que o narrador-personagem do primeiro conto, o protagonista do segundo encontra uma resposta para o mistério, entretanto a resposta diverge do estabelecido pela lógica racionalista; a resposta para o enigma estabelece, antes, outro enigma, para retomar as palavras do próprio Fuentes: “El enigma engendra otro enigma. En esto se parecen el arte y la muerte” (1991, p. 59)³⁸.

Tanto Carlota (personagem embrionária de Consuelo-Aura – personagens de *Aura*, posterior novela curta de Carlos Fuentes) quanto Zenaida e Serena são figuras misteriosas, desestabilizadoras, que conseguem transitar facilmente pelo universo movediço do insólito ao conjugarem em si características que obedecem a “lógica de la conyunción” (OLEA-FRANCO, 2004, p. 63) do real/irreal, vida/morte, esquecimento/lembrança, sagrado/profano. Isso ocorre, é preciso mencionar, perante personagens masculinas que dialogam com o arquétipo do racionalista, admiradores de bibliotecas, “[...] especialmente, me ha gustado la biblioteca [...]” (FUENTES, 1996, p. 36), bons estudantes, “aprobado con lauros en el implacable examen de bachillerato” (FUENTES, 2004, p. 86), acostumados com a ordenação europeia: “acostumbrado a la perfecta simetría del trazo parisino, el caos urbano del Distrito Federal lo confundió

³⁶ Em português: “Aventuras de um menino francês no México, por Alejandro de la Guardia” (FUENTES, 2004, p. 105).

³⁷ Em português: “a razão o abandonou por completo. E mais, sem razão, sentiu medo” (FUENTES, 2004, p. 105).

³⁸ Em português: “El enigma gera outro enigma. Nisto se parecem a arte e a morte” (1991, p. 59).

primero, lo disgustó enseguida, lo fascinó al cabo” (FUENTES, 2004, p. 89)³⁹.

Céticos e “fascinados” pelo exótico, esses personagens masculinos, motivados por questões financeiras, buscam usufruir de algum benefício material (emprego-casa, herança-casa respectivamente). Entretanto, o que ocorre antes é um descortinar perante si do unimaginável, fazendo com que eles, por meio da experiência insólita, redescubram suas próprias identidades, esquecidas e/ou ocultas até então, o que se dá exatamente pela atuação direta e deliberada das personagens femininas.

Considerações finais

Como observamos, os contos analisados trazem no seu bojo enredos que explicitam a preferência pela caracterização de personagens femininas transgressoras e ambíguas, que usufruem da possibilidade de trânsito entre diferentes universos e são as responsáveis por descortinar o insólito para as demais personagens.

Nesse sentido, Carlota (“Tlactocatzine...”) e as irmãs María Serena e María Zenaida (“La buena compañía”) podem ser interpretadas, inclusive, por uma chave de leitura do arquétipo da bruxa, pois as personagens, caracterizadas por meio de uma linguagem ambígua e repleta de significações utilizam, de forma deliberada, recursos que se relacionam ao insólito. Além disso, elas também ora permitem o vislumbre de sua face benévola, ora de sua faceta funesta.

Construídas, portanto, a partir da “lógica da conjunção”, ou seja, da união de contraditórios, essas figuras femininas fazem com que as demais personagens e, conseqüentemente, o leitor, imerso nessa narrativa, experienciem o insólito e com isso reflitam sobre sua própria percepção de realidade. Com isso, Carlos Fuentes parece propor um repensar sobre a univocidade de determinados discursos ou concepções, o que, em última instância, configura-se como um dos objetivos centrais da literatura fantástica.

³⁹ Em português: “[...] especialmente, gostei da biblioteca [...]” (FUENTES, 1996, p. 36); “aprovado com lauros no implacável exame do colégio” (FUENTES, 2004, p. 86); “acostumado com a perfeita simetria do traço parisino, o caos urbano do Distrito Federal o confundiu primeiro, o desapontou em seguida, o fascinou por fim” (FUENTES, 2004, p. 89)

Referências

AZENHA, Jucely Aparecida. *O arquétipo da bruxa: de Aura a Inquieta compañía*. 2012. 113 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2012. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/93860>.

CESERANI, Remo. **O Fantástico**. Tradução: Nilton Cezar Tridapolli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

FUENTES, Carlos. **Los Días Enmascarados**. México DF: Biblioteca Era, 1982 (1º ed. 1954).

_____. **Constancia y otras novelas para vírgenes**. México: FCE, 1991.

_____. **Inquieta Compañía**. Buenos Aires: Alfaguara, 2004.

FURTADO, Filipe. **A Construção da Narrativa Fantástica**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

HERNÁNDEZ, Jorge (comp). **Carlos Fuentes: territorios del tiempo** (antología de entrevistas). México: FCE, 1999.

OLEA FRANCO, Rafael. **En el reino de los aparecidos**: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco. México: El Colegio de México, 2004.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura Fantástica**. Tradução: Maria Clara C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Debates 98)

ZARATIN, Daniele A. P. **Carlos Fuentes e a Literatura Fantástica: Continuidades e revelações em Constancia**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/2157>. Acesso em março de 2020.

**LOS PERSONAJES FEMENINOS EN “TLACTOCATZINE, DEL JARDÍN DE FLANDES” Y “LA BUENA COMPAÑÍA”, DE CARLOS FUENTES:
CONSTANTE DESVELAR DE OTRAS REALIDADES**

Resumen

Al analizar las obras de Carlos Fuentes que se relacionan a la literatura fantástica y sus vertientes, observamos la reincidencia de determinados ejes temáticos, como la irrupción de lo insólito como elemento desestabilizador de cierta percepción de realidad racionalista, haciendo pedazos cierta visión unívoca de Historia, la valorización de la memoria y su rescate del olvido, además de la presencia de personajes femeninos marcadamente ambiguos y reveladores de lo sobrenatural. Pensando en esa última característica, este trabajo busca analizar la composición de esos personajes en dos cuentos escritos en distintas décadas por Carlos Fuentes: “Tlactocatzine, del jardín de Flandes” (1954) e “La buena compañía” (2004). Partiendo de esas narrativas, buscaremos reflejar sobre cómo esas figuras femeninas contribuyen para el desenlace insólito de la trama al desvelar, poco a poco, lo sobrenatural a los demás personajes. Para fundamentar nuestra argumentación, utilizamos estudios de Filipe Furtado, Rafael Olea-Franco y Remo Ceserani. Esperamos con eso ampliar reflexiones sobre la obra del escritor mexicano relacionada a lo fantástico.

Palabras-clave

Personajes femeninos. Fantástico. Insólito.

Recebido em: 25/04/2020

Aprovado em: 04/06/2020

O fantástico e o gótico em Margarida La Rocque: a ilha dos demônios, de Dinah Silveira de Queiroz

Ana Cristina Steffen⁴⁰

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)

Resumo

Dinah Silveira de Queiroz (1911-1982), em uma carreira literária de mais de 40 anos, teve uma vasta e diversificada obra. Em seu segundo romance, *Margarida La Rocque: a ilha dos demônios* (1949), a protagonista homônima narra a um padre a sua trajetória, desde o nascimento precedido de uma trágica profecia até o período em que foi abandonada em uma ilha habitada somente por animais e seres estranhos. Nessa narrativa, o fantástico e o fantástico estranho, como os definiu Tzvetan Todorov em *Introdução à Literatura Fantástica* (1970), surgem como elementos fundamentais. Ademais, a obra também apresenta aspectos de um dos subgêneros do fantástico: o gótico e, para além dele, um gótico feminino – elemento a partir do qual pode ser pensada a construção de uma personagem mulher que supera estereótipos literários. Assim, o objetivo deste artigo é apresentar de que forma essas particularidades se constroem em *Margarida La Rocque*. Para isso, além do já referido trabalho de Todorov, foram utilizadas como fundamentação teórica obras como a de Diana Wallace e Andrew Smith (2009), além de estudos brasileiros, como o de Júlio França (2017).

Palavras-chave

Dinah Silveira de Queiroz. *Margarida La Rocque: a ilha dos demônios*. Literatura fantástica. Literatura gótica feminina. Literatura brasileira.

⁴⁰ Doutoranda em Teoria da Literatura pela PUCRS, bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Dinah Silveira de Queiroz, pouco estudada e lida atualmente, escreveu uma extensa e variada obra em uma carreira literária que durou mais de 40 anos. Nascida em São Paulo em 1911, foi a primeira mulher a receber da Academia Brasileira de Letras o *Prêmio Machado de Assis*, pelo conjunto da obra (1954), e a segunda integrante do gênero feminino a ingressar nessa mesma Academia (1981). A autora transitou pelo conto, romance, teatro, ficção científica, literatura infanto-juvenil, romance histórico e realizou importantes traduções – dentre elas, a primeira versão brasileira de *Sense and Sensibility*, de Jane Austen, publicada em 1944. Além disso, é dona de uma vasta produção cronística – mais de 11 mil textos –, encerrada apenas com a sua morte, em 1982. Seu primeiro livro, *Floradas na serra*, de 1939, foi adaptado para o cinema em 1954 pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz – tendo Cacilda Becker como protagonista - e para a televisão, como minissérie, em 1991 pela extinta Rede Manchete. *Margarida La Rocque*: a ilha dos demônios, seu romance seguinte, e objeto central deste artigo, foi publicado em 1949 pela José Olympio – editora responsável pela maioria das obras de Queiroz. Esse livro é, dentre as obras da autora, um dos que ganhou publicações fora do Brasil, em países como França, Espanha e Japão.

Em *Margarida La Rocque*, a protagonista – homônima ao romance – é também quem narra a história. Sua trajetória, desde o nascimento precedido de uma trágica profecia até o período em que foi abandonada em uma ilha habitada somente por animais e seres estranhos, é por ela relatada a um padre em um convento. A presença desses seres estranhos – lebre falante Filho, a Dama Verde, ser com forma de mulher, revestido de musgos e com uma sombra vazia ocupando o lugar da cabeça, o Cabeleira, um espectro sem corpo – liga o romance ao gênero fantástico. Mostrar de que maneira isso se dá constitui a parte inicial deste trabalho. Já na parte seguinte, serão apresentados os aspectos que se manifestam de um dos subgêneros do fantástico: o gótico e, para além dele, um gótico feminino. Parte significativa das narrativas de Dinah tem como centro as personagens femininas; em *Margarida*, isso não é diferente: a protagonista, além de narradora de sua própria história, carrega uma série de características que vão na contramão dos estereótipos femininos repetidamente utilizados no fazer literário. E isso se desenvolve significativamente em conjunto com as particularidades do gótico que compõe o livro. A proposta dessa pesquisa, assim, é expor de que maneira o fantástico e o gótico se apresentam nesse romance de Dinah Silveira de Queiroz.

Margarida La Rocque: a ilha dos demônios, conforme é revelado em uma espécie de preâmbulo, “foi inspirado numa breve passagem da ‘cosmografia’ do padre André Thevet” (QUEIROZ, 1991, p. 1). Sua primeira parte, intitulada “A profecia”, é constituída por 10 capítulos. Nela, a protagonista encontra-se em um convento narrando sua história a um padre que apenas ouve. Margarida faz um relato de sua vida, e o ponto inicial de sua narrativa é a gravidez de sua mãe, quando uma tia sonha que a criança em gestação iria em vida ao inferno. Dada a profecia, Margarida cresce cercada de cuidados por seus pais e por sua aia, Juliana. Aos 19 anos, conhece e casa-se com Cristiano, um aventureiro que participa de expedições marítimas à procura de riquezas em “novas terras”. Após o casamento, Margarida deixa a pequena vila na França onde morava e muda-se para uma rica residência em Paris. Seu marido, passado algum tempo, parte para a América. Entediada por não poder sair de casa – proibida por Cristiano – e aflita com a demora do esposo, ela convence Roberval – um primo seu –, a levá-la numa expedição à Nova França, onde ela espera reencontrar o marido. Durante a viagem, porém, apaixona-se e inicia uma relação amorosa com um dos tripulantes, João Maria. O envolvimento dos dois é descoberto por Roberval, que decide punir Margarida abandonando a ela e a Juliana em uma ilha que carrega a reputação de ser habitada unicamente por demônios.

A segunda e última parte, intitulada “O julgamento de Deus”, é formada por 51 breves capítulos, durante os quais é narrada a busca pela sobrevivência na ilha dos demônios. João Maria escapa da prisão que lhe foi impelida no navio e, a nado, vai ao encontro de Margarida na ilha. Durante o período em que lá estão, Margarida descobre estar grávida. Os conflitos entre ela, Juliana e João Maria são intensificados, motivados pelas dificuldades na ilha e pelos ciúmes de Margarida em relação a sua aia. É também nesse momento da narrativa que seres estranhos, como a lebre Filho, a Dama Verde e o Cabeleira, manifestam-se e comunicam-se com Margarida. Ao fim do romance, tendo morrido o seu filho, Juliana e João Maria, Margarida é resgatada por pescadores que a deixam no convento onde ela está contando sua história ao padre.

As críticas feitas à época da publicação do romance⁴¹, recorrentemente destacam a presença do aventuresco e do lirismo na obra, além da elaboração consistente da psicologia das personagens, sem contudo deixar a fábula em segundo plano. Outro aspecto ao qual é dada ênfase é a originalidade dentro da literatura brasileira – devido à presença dos elementos do fantástico. A própria autora, que em mais de uma ocasião escreveu sobre o processo de concepção do livro, salienta essa particularidade:

Na verdade, havia muito que me preocupava com a ausência do maravilhoso em nossos romances. De leitura das *Mil e uma noites* ficara-me aquela visão do fantástico unido a um realismo perfeito. E se alguém ousasse escrever um romance assim? Há pouco mais de um ano e meio, meu marido, tendo na mão uma obra sobre o período dos Descobrimentos, apontou uma pequena passagem do Padre André Thevet: – “Isto daria um conto”. Disse-me. E eu, lendo com atenção a breve crônica da jovem desterrada numa ilha: “Mas dará um romance” Respondi. Eu achara, enfim, o material precioso sobre o qual minha imaginação haveria de trabalhar! A cena era grandiosa, e o fundo de sentimentos, perfeito, para o que eu queria: Um mundo apenas saído da Idade Média, varrido pelas lendas, um mar, assanhado pelas fábulas. A era do maravilhoso trançada à vida cotidiana. Quando nas estalagens o recém-chegado distribuía com o vinho farto as ilusões de um mundo de riquezas e de liberdade, para onde se poderia fugir. Era o tempo em que os tribunais se [sic] acusavam os possuídos dos demônios, ou os lobisomens. E as criaturas se dividiam unicamente entre as que iriam para Deus ou para o Satanás. Moeda corrente deveria ser, então, uma narrativa como o que *Margarida La Rocque* fez ao padre. Narrativa que é o próprio romance (QUEIROZ, 1949, p. 10).

A preocupação inicial da escritora, conforme fica evidente, foi o elemento fantástico; Dinah já tinha intenção de escrever uma narrativa nesse campo, e encontrou na crônica de Thevet a base que desejava. É possível pensar na hipótese de que as colocações da autora tenham exercido influência sobre a crítica: Dinah era presença forte e constante nos círculos intelectuais e culturais de sua época e, assim, próxima a muitos críticos. A autora prioriza o foco no elemento do fantástico e – influenciada por ela ou não – a crítica faz o mesmo, o que é bastante explicável dada a raridade da presença desse aspecto na literatura brasileira da época, ou mesmo na atual.

⁴¹ Foram localizados 28 textos, dentre críticas e notas de divulgação, em pesquisa realizada na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional do Brasil e nos arquivos dos jornais *Folha de São Paulo* e *O Estado de São Paulo*.

Sobre a obra de Dinah, Zahidé Muzart, ao mencionar as várias vertentes de sua literatura, e em específico *Margarida La Rocque*, afirma: “com um romance e vários contos ligando-se ao fantástico maravilhoso, tema dominante na obra de Dinah, tanto de um passado remoto, no século XVI, como de um futuro imaginoso, com a vinda de alienígenas entre nós” (MUZART, 2013, p. 163-164). Irei me permitir discordar da saudosa professora Zahidé, pois considero *Margarida La Rocque* como pertencente ao fantástico estranho e não ao fantástico maravilhoso, conforme os definem Tzvetan Todorov. O autor, em *Introdução à Literatura Fantástica* (1970), ao fazer uma retrospectiva do gênero, expõe seus próprios conceitos de fantástico, maravilhoso e estranho, dentre outras classificações. O fantástico é definido por Todorov da seguinte maneira:

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. (...) O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural (TODOROV, 2017, p. 30-31).

Esse momento de vacilação ao qual se refere Todorov pode ser bem ilustrado pela primeira passagem da obra analisada em que se dá o encontro de Margarida, *um ser que só conhece as leis naturais, com um acontecimento aparentemente sobrenatural*, nesse caso, uma lebre que fala:

O bicho estava lá, plantado nas suas patinhas traseiras. Levava as de diante à boca. Curioso. Estava parado. Mas como que crescia para mim, como que saía da luz incerta, para um relevo maior. Meus cabelos se eriçaram. O bicho ria! Deixava soar abafada uma risadinha seca e curta. Suas patas comprimiam a boca, mas não impediam que o riso dela se soltasse, irreprimível e irritante. Mais e mais se aclarava o visitante. Agora, parando de rir, observava-me curioso com seus olhos de contas negras, e erguia o focinho lustroso, com ar insolente. Senti um medo irreprimível. Quis gritar. A voz, *como nos pesadelos*, não saiu de mim. O bicho com desenvoltura falou (...). Um pulo mais, e o bicho se colocava fora do alcance de minha vista. De manhã, eu não disse nada, perturbada, *receosa por meu próprio juízo* (QUEIROZ, 1991, p. 51-52, grifos meus).

Como se observa nessa passagem, após o encontro com a lebre, a personagem, assim como o leitor – pode-se dizer –, não tem certeza se o que aconteceu foi realidade ou sonho. Com o desenrolar da narrativa, os encontros de Margarida com Filho, a lebre, e outros personagens sobrenaturais, tornam-se frequentes, o que seria, então, um exemplo do que Todorov (2017) define como fantástico maravilhoso, aquele em que novas leis da natureza devem ser admitidas para que haja uma explicação. Porém, na leitura que aqui proponho, os seres que povoam a ilha existem apenas na mente da personagem, logo o romance pode ser ligado ao fantástico estranho, aquele em que o leitor, ao fim da história, decide que as leis da realidade não foram alteradas e com elas é possível explicar os fenômenos narrados – por mais peculiares que sejam. Assim, reitero, optei pelo estranho por considerar que a presença dos seres sobrenaturais se trata da própria consciência de Margarida, das ideias que a atormentam, dos seus próprios demônios.

Essa possibilidade de leitura também é apontada pela professora e crítica literária Bella Jozef. Segundo ela, “A aventura narrada é, na realidade, a aventura interior, a descida ao inferno da solidão que conduz Margarida diante de sua própria imagem. É, em suma, o combate do espírito contra os fantasmas surgidos na profundidade do ser” (JOZEF, 1974, p. 163). Contribui também para tal interpretação o fato de que João Maria e Juliana não são visitados pelos seres da ilha – apesar de não haver certeza sobre tal questão, pois apenas o ponto de vista da narradora é apresentado. Outro aspecto que favorece essa leitura são as diversas outras passagens em que a própria Margarida põe em dúvida se os seres são sonho ou realidade. Numa dessas passagens, a personagem reflete: “apesar de disposta a tomar Filho como eco da fala de minha alma em tortura, naquela tarde, quis buscar conforto entre meus amigos pássaros” (QUEIROZ, 1991, p. 74). Em outro momento, ainda, Margarida procura as pegadas de Filho depois de um encontro com a lebre, mas não as encontra: “Procurei seus rastinhos breves. Nada encontrei. Mas, já à entrada da casa, vi umas largas, monstruosas pegadas. Sondei por elas” (QUEIROZ, 1991, p. 85). As pegadas grandes, conforme é narrado mais à frente no romance, pertenciam a um urso que atacaria a cabana montada por Margarida, João Maria e Juliana.

Também contribui para essa leitura o fato de que a descrição dos seres de alguma forma coincide com a caracterização de situações ou pessoas que já haviam

surgido no romance. Exemplo disso é a descrição feita por João Maria de uma das mulheres que tivera – “tinha seios redondos e cheirosos como belas maçãs, e um corpo tão formoso e atraente quanto era feio e repulsivo o seu rosto” (QUEIROZ, 1991, p. 60) – o que causou uma crise de ciúmes em Margarida e que depois viria a coincidir com a representação da Dama Verde – de face nula, ocupada por vapores, ombros redondos e cintura fina. Mesmo quando Margarida entra em luta com uma fera semelhante a um lobo, que não possui nenhum elemento do fantástico como os demais seres, a existência do animal é posta em xeque: “Atirei-me então sobre a fera, cega de ódio (...). Lutava eu contra... tal pensamento minha cabeça se recusava a concluir. De súbito – *vi-me só*” (QUEIROZ, 1991, p. 123, grifo meu). Assim, reitero, as leis da realidade, na obra, ficam intactas e permitem explicar os fenômenos descritos como alucinações da protagonista.

Margarida La Rocque, além dos seus elementos do fantástico, carrega características de um dos seus subgêneros: o gótico. Mais que isso, carrega também aspectos do que alguns estudiosos consideram como um gótico feminino. Nesse sentido, uma primeira particularidade a ser observada é justamente a presença desse sobrenatural que pode ser explicado – apontado por Williams (1995) como uma das convenções do gótico feminino. Ainda que não seja dada explicitamente pela narrativa uma explicação sobre a existência dos seres estranhos na ilha, são apresentados vários indícios que permitem a leitura que aqui defendo. É importante ressaltar, no entanto, que a existência de características pertencentes a um gótico feminino não é um território pacífico entre estudiosas e estudiosos. Desde a sua definição inicial – que apenas colocava o gótico feminino como aquele escrito por uma autora mulher (MOERS, 1974) –, até definições mais recentes – que buscam características compartilhadas entre obras góticas de autoria feminina –, não se encontra um consenso.

Conforme Wallace e Smith (2009), por exemplo, muitos críticos indicam que, a opção pelo gótico, feita por muitas escritoras, aponta para um gênero politicamente subversivo que articula as insatisfações das mulheres com as estruturas patriarcais, oferecendo ainda expressão codificada de seus medos de aprisionamento dentro do doméstico e do corpo feminino. Logo, a escolha pelo gótico – e por suas características intrínsecas – é o que há de mais significativo, no sentido do que ele pode representar

como expressão das mulheres. Muzart, seguindo essa mesma linha de argumentação, afirma que

As mulheres tinham problemas para abordar assuntos considerados escabrosos e para manterem-se *ladies*, optaram por um estilo no qual pudessem dar largas à imaginação, permanecendo ao mesmo tempo fora, não implicando suas próprias biografias, suas próprias vidas (MUZART, 2008, p. 307).

Independentemente da ausência de um consenso, é possível afirmar que em *Margarida La Rocque* as características do gótico – pertencentes ou não à particularidade feminina – se relacionam à construção de uma protagonista que põe em discussão as relações de gênero. A protagonista se mostra como um sujeito autônomo – ainda que com limitações –, estando, assim, na contramão das personagens femininas estereotipadas que repetidamente se apresentavam, ou ainda se apresentam, nas produções literárias. Para demonstrar essa afirmação, estabeleci uma relação entre a obra e os três elementos, segundo França (2017), que se destacam na estrutura narrativa e na visão de mundo góticas. Em primeiro lugar, o aspecto de maior importância: o *locus horribilis* – a ambientação em espaços narrativos opressivos, que afetam o caráter e as ações das personagens que lá vivem. Esse elemento é responsável, também, pela produção de desconforto e estranhamento contribuirão para a produção do medo como efeito estético. No romance estudado, esse espaço é a ilha que, antes mesmo de ser conhecida pelos personagens, já era caracterizada por ser habitada somente por demônios. Depois que os personagens se encontram nesse espaço, a protagonista é visitada por seres estranhos.

Além disso, é na ilha que os personagens sofrem diversas privações – por exemplo, a busca constante por alimento e água, ausência de conforto e higiene, ameaças constantes (como o urso que ataca a cabana que constroem). Nesse espaço, ainda, os afetos entre as personagens começam a se deteriorar até se transformarem em relações hostis. Por outro lado, a ilha é o local onde o desenvolvimento de Margarida se dá de maneira mais significativa. Exemplo disso é o fato de, num primeiro momento, tal espaço lhe causar grande medo. Porém, ao final do romance, Margarida torna-se parte dele. A personagem, nos momentos finais da narrativa, abandona-se às forças e aos seres da ilha, o que pode ser lido tanto como ação de alguém que desiste tanto como um entregar-se e integrar-se como parte daquele espaço, pois da natureza de Margarida ele

faz parte devido ao seu caráter justamente aventureiro, ambíguo, misterioso, povoado pelo desconhecido – características que ao mesmo tempo se alinham com e atraem a protagonista. Além disso, a protagonista afirma sobre a ilha: “aqui é que era a terra dos encantos, se aqui vim conceber, parir, conhecer as profundezas de solidão de alma, e ter a prova mais firme do amor de um cavaleiro (...). Trago-vos verdade não só do tempo, tocada, vivida, acontecida. Mas verdade que foi tão minha” (QUEIROZ, 1991, p. 78).

Essa afirmação, é importante ressaltar, contribui para a ambiguidade da personagem: a ilha foi para ela como um refúgio, no qual ela experimentou sua verdade e os mais diversos sentimentos. No entanto, também é o local em que a protagonista foi perseguida e confrontada pelos demônios da sua consciência – a lebre Filho, a Dama Verde, o Cabelereira. Por outro lado, a ilha é o espaço onde Margarida pode demonstrar toda sua força, desde o período inicial, quando ela toma a iniciativa que salvou João Maria de um afogamento, até o seu resgate do exílio – quando, já há algum tempo, era a única responsável pela própria sobrevivência naquele ambiente hostil. Além disso, é interessante associar esse *locus horribilis* com o que comentam Punter e Byron (2004) sobre a distinção entre o gótico masculino e feminino: enquanto no primeiro, tipicamente, o protagonista homem tenta acessar um espaço interior cercado, no segundo a protagonista mulher tenta escapar de um espaço de confinamento. Neste caso, Margarida escapou do espaço de confinamento que era a casa onde vivia com o marido, e passou à ilha, que é simultaneamente o *locus horribilis* e o local de sua liberdade e autonomia.

O segundo, dentre os três aspectos do gótico, é a presença fantasmagórica do passado, ou seja, os eventos passados tornam-se estranhos e potencialmente aterrorizantes e o protagonista torna-se, muitas vezes, vítima de atos pretéritos. Assim, o passado, de modo fantasmagórico, afeta as ações do presente. Margarida, ao narrar sua vida ao padre, recupera o passado que a assombra. Apesar de em diversos trechos da narrativa ficar evidente a concorrência entre dois sentimentos conflituosos – culpa e inexistência de arrependimento em relação aos seus atos – a narração de um passado assombroso, sobre o qual se busca compreensão, é o que move o romance. Relacionado a isso, é significativo o fato de ser a protagonista mulher a narrar sua história, seu passado, e não o ter narrado por outrem. Além do mais, esse passado fantasmagórico é o responsável, também, pela formulação da identidade de Margarida, revelando-a como

ambígua e complexa, fugindo à personagem literária estereotípica: ela tem interesse, manifestado desde a infância, pelo aventureiro e por suas narrativas; ela não se restringe a ocupar o espaço doméstico e ser devotada à família; ela não nutre aspirações em relação à maternidade; ela assume o risco de sair em uma perigosa viagem marítima; ela inicia um relacionamento extraconjugal e, após a morte de seus companheiros de exílio, ela sobrevive sozinha na ilha até ser resgatada.

Em terceiro lugar, por fim, está a personagem monstruosa, comumente caracterizando vilões e anti-heróis. O monstro seria a corporificação metafórica dos medos, dos desejos e das ansiedades de uma época e de um lugar e encarna a alteridade, estabelecendo, em um determinado contexto, os limites entre o humano e o inumano. Neste sentido, os monstros são tanto os seres estranhos da ilha quanto o primo de Margarida, Roberval, que acaba por exercer o papel de vilão. Margarida assim o descreve: “um homem sem fraquezas, e impunha terrível disciplina à tripulação. Católico fervoroso, e, entretanto, aquele chefe não conhecia o significado da palavra ‘perdão’” (QUEIROZ, 1991, p. 26). Roberval, ainda, pode ser ligado a figura mitológica de Caronte⁴²: além de suas atitudes tirânicas, é o navio de sua propriedade é aquele que conduz Margarida ao inferno, ao mundo subterrâneo, à Ilha dos Demônios. Ainda que esse último aspecto menos se relacione à personagem Margarida, é importante destacar sua presença na obra para reafirmar o diálogo do romance com o gótico. Isso porque esses três elementos, ainda segundo França (2017), não são exclusivos da narrativa gótica. Mas, quando combinados em uma obra que objetiva produzir, como efeito estético, o medo ou suas variantes, essas características se mostram como as principais da narrativa gótica.

Ainda que este trabalho não tenha esgotado as características do fantástico e do gótico presentes em *Margarida La Rocque*, fica evidente a presença de seus elementos no romance. Com isso, também é reafirmada a opção feminina por esse gênero como forma de questionar estruturas patriarcais. Esse questionamento se apresenta ora de forma explícita, ora nas entrelinhas. Mas ele é bastante manifesto quando se analisa o desenvolvimento da protagonista ao longo do romance: o que se constrói é uma

⁴² Caronte, na mitologia grega, é um gênio do mundo infernal incumbido de levar em seu barco as almas até a outra margem do rio dos mortos. Sua barca fúnebre é por ele dirigida, mas quem rema são as almas. Ele é tirânico e brutal para com elas, agindo de maneira despótica. Caronte é representado algumas vezes como um demônio alado e, a partir disso, se conclui ser o “demônio da morte” que leva quem está a morrer ao mundo subterrâneo (GRIMAL, [1992?]).

personagem feminina dotada de complexidade, transgressora em suas ações, e ligada ao signo do aventuresco – peculiaridade não comumente atribuída às heroínas. Esses elementos também estão ligados com as particularidades do fantástico presentes no romance. Nesse caso, um fantástico estranho – em que o sobrenatural se explica –, mas ainda assim, fantástico. Independentemente de se considerar a obra como pertencente ao estranho ou ao maravilhoso, fato é que, ao incorporar componentes insólitos ao texto, Dinah Silveira de Queiroz concretiza seu projeto de realizar uma obra desse gênero na literatura brasileira. A escritora deixou um grande legado, principalmente no que diz respeito ao espaço da autoria feminina e à construção de personagens mulheres. Assim sendo, esse trabalho, além de colaborar com os estudos da literatura fantástica, também buscou trazer uma breve contribuição ao resgate da obra de Dinah, autora que, apesar de sua relevância, é uma quase esquecida nos dias de hoje.

Referências

- ALVES, Dário Moreira de Castro. **Dinah, caríssima Dinah**. Brasília: Horizonte, 1989.
- BASTOS, Alcmeno. **Dinah Silveira de Queiroz**, cadeira 7, ocupante 7. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2014 (Série Essencial).
- FRANÇA, Júlio. O sequestro do gótico no Brasil. In: FRANÇA, Júlio. COLUCCI, Luciana. **As nuances do gótico**. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.
- GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Tradução Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, [1992?].
- JOZEF, Bella. A arte de Dinah Silveira de Queiroz. In: QUEIROZ, Dinah Silveira de. **Seleta**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974a. p. 160-170.
- MOERS, Ellen. Female gothic: the monster's mother. **The New York Review of Books**, Nova Iorque, 21 mar. 1974. Disponível em: <<https://www.nybooks.com/articles/1974/03/21/female-gothic-the-monsters-mother/>>. Acesso em 10 jun. 2019.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. Lembrando Dinah Silveira de Queiroz. **Navegações**, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 162-169, jul./dez. 2013. Disponível em:

<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/16790>>.

Acesso em: 28 ago. 2017.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Sob o signo do gótico: O romance feminino no Brasil, século XIX. **Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas**, Santiago de Compostela, v. 10, p. 295–308, 2008. Disponível em: <<https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/142>>. Acesso em: 10 jun. 2019.

PUNTER, David. BYRON, Glennis. **The gothic**. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. A ilha de Margarida La Rocque. **Jornal do Commercio**, Manaus, p. 10, 20 mar. 1949. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/170054_01/153943>. Acesso em: 17 set. 2019.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. **Margarida La Rocque: a ilha dos demônios**. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 1991.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução Maria Clara Correa Castello. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

WALLACE, Diana. SMITH, Andrew. **The female gothic: new directions**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.

WILLIAMS, Anne. **Art of the darkness: a poetics of gothic**. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

THE FANTASTIC AND THE GOTHIC IN *MARGARIDA LA ROCQUE*: THE ISLAND OF DEMONS, BY DINAH SILVEIRA DE QUEIROZ

Abstract

Dinah Silveira de Queiroz (1911-1982), in a literary career of more than 40 years, had a wide and diversified work. In her second novel, *Margarida La Rocque: a ilha dos demônios* (1949), the homonymous protagonist narrates to a priest her trajectory, since the birth preceded by a tragic prophecy until the period in which she was abandoned in an island inhabited only by animals and strange beings. In this narrative, the fantastic and the strange fantastic, as Tzvetan Todorov defined them in *The fantastic: a structural approach to a literary genre* (1970), appear as fundamental elements. Moreover, this article also presents aspects of one of the subgenres of fantastic: the gothic and, beyond it, a female gothic – element from which can be thought the construction of a woman character that overcomes literary stereotypes. Thus, the objective of this article is to present in which way these particularities are built in *Margarida La Rocque*. For this, in addition to the already mentioned work by Todorov, works by Diana Wallace and Andrew Smith (2009), besides Brazilian studies such as Júlio França (2017) were used as theoretical foundation.

Keywords

Dinah Silveira de Queiroz. *Margarida La Rocque: a ilha dos demônios*. Fantastic literature. Female gothic literature. Brazilian Literature.

Recebido em: 27/01/2020
Aprovado em: 08/06/2020

A ameaça do fantástico em Carta a uma senhorita em Paris

Midori Nancy Arasaki Chang⁴³

Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG)

Resumo

Este artigo se propõe analisar brevemente a irrupção do sobrenatural como uma ameaça à realidade do leitor no conto *Carta a uma senhorita em Paris*, de Julio Cortázar (2016). O conflito provocado por esta irrupção problematiza o mundo organizado e ordenado em que pensamos viver, assim a análise deste conto visa demonstrar como esta problematização acontece pelo viés do fantástico. Nesse intuito, dialogamos com as aproximações teóricas do professor espanhol David Roas (2014) que considera que esta categoria estética tem por objetivo a desestabilização do real conhecido do leitor que é uma construção subjetiva e, ao mesmo tempo, socialmente compartilhada. Deste modo, o leitor, ao sentir o efeito do fantástico, experimentará a sensação de inquietação diante do sobrenatural que se apresenta de forma natural e se confunde com o cotidiano no mundo ficcional. As reflexões críticas de Cortázar (2008) são proveitosas para nossa discussão, pois sua ideia do fantástico está demonstrada neste conto construído nos moldes do realismo maravilhoso. Nesta experiência que exige a participação ativa do leitor, a teoria do efeito estético de Wolfgang Iser (1996) é adequada ao desenvolvimento desta análise, assim como também algumas explicações teóricas de Vincent Jouve (2002).

Palavras-chave

Carta a uma senhorita em Paris. Julio Cortázar. Fantástico.

⁴³ Mestranda em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Licenciada em Letras Português/Espanhol e Respektivas Literaturas pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG).

1 O fantástico como uma ameaça à nossa realidade

A irrupção do sobrenatural é imprescindível à literatura fantástica, o que supõe sempre uma ameaça à nossa realidade, pois significa uma transgressão ao mundo que pensamos ordenado e estável (ROAS, 2014, p. 31). *Carta a uma senhorita em Paris* se destaca na vertente do realismo maravilhoso, integrando o sobrenatural ao cotidiano no mundo ficcional e expressando o sentimento do fantástico de Julio Cortázar (2008, p. 179, grifo do autor) na naturalidade de crer no fantástico como os fantasmas creem em sua própria existência, assim conseguiríamos olhar “o que ainda não sabemos ver”, pois “o fantástico *força* uma crosta aparente [...] há algo que encosta o ombro para nos tirar dos eixos. Sempre soube que as grandes surpresas nos esperam ali [...] diante das rupturas de ordem”.

A construção interna do fantástico se fundamenta na realidade extratextual, precisa dela para transgredi-la, para nos deixar inseguros diante do insólito e impossível. O conflito provocado pela irrupção do sobrenatural na realidade ficcional “problematiza a ordem precária ou a desordem em que fingimos viver mais ou menos tranquilos” (ROAS, 2014, p. 109). A análise deste conto visa demonstrar como esta problematização acontece pelo viés do fantástico, segundo a concepção de David Roas (2014) e de Julio Cortázar (2008). Consideramos que esta narrativa pertence à vertente da literatura fantástica denominada realismo maravilhoso definida como “uma poética da homologia” porque busca “uma integração e equivalência absoluta do real e do extraordinário” (CHIAMPI, 1980 *apud* ROAS, 2014, p. 36), entretanto, esse conflito (natural/sobrenatural) se apresenta na realidade extratextual do leitor como efeito da construção interna do fantástico, conforme analisaremos sucintamente neste texto.

O conto tem vida independente, ensina-nos Cortázar (2008, p. 229), desprende-se de seu autor como “uma bolha de sabão” para que “o leitor tenha ou possa ter a sensação de que, de certo modo, está lendo algo que nasceu por si mesmo”. Portanto, é na consciência do leitor que se concretiza a obra literária (ISER, 1996, p. 51). Deste modo, na interação texto-leitor se evidenciam os efeitos implícitos através da dialética dos vazios (o que se mostra e se cala) produzindo assim cenas triviais como expressão de uma surpreendente forma de vida na obra literária (ISER, 1979, p. 83-90).

As cenas triviais representam “um espaço similar ao que o leitor habita” necessário à história narrada, pois esta realidade se verá assaltada pelo sobrenatural que transtornará a estabilidade do leitor (ROAS, 2014, p. 31). Esse cotidiano é construído no apartamento de Andrée, na rua Suipacha, em Buenos Aires, quando ela se encontra em Paris e seu inquilino decide escrever-lhe uma carta por causa dos coelhinhos. A descrição é verossímil: a decoração do apartamento e seus objetos dispostos numa ordem minuciosa, os sentimentos de dor e amargura, apesar de intrigantes, são familiares à experiência do leitor (CORTÁZAR, 2016, p. 17-18).

O realismo maravilhoso precisa deste mundo semelhante ao nosso para propor “a coexistência não problemática do real e do sobrenatural” (ROAS, 2014, p. 36). Este conflito se produz espontaneamente no leitor porque o sobrenatural é naturalizado ao irromper no cotidiano fundindo-se com o real conhecido na voz de um narrador em primeira pessoa que “conta como se a narrativa não tivesse interesse senão para o seu pequeno ambiente” (CORTÁZAR, 2008, p. 229), o que permite mais facilmente a identificação do leitor com os personagens, pois “penetra-se assim da maneira mais direta possível no universo fantástico” (TODOROV, 2017, p. 92).

Por isso, ao descobrir que o habitante ocasional do apartamento vomita coelhinhos, apesar da estranheza, não questionamos o impossível porque “superamos a oposição natural/sobrenatural sobre a qual se constrói o efeito fantástico” (ROAS, 2014, p. 37). Contudo, sabemos que pessoas não vomitam coelhinhos, mas o modo de narrar é tão natural que aceitamos o fato ficcional:

Exatamente entre o primeiro e o segundo andar senti que ia vomitar um coelhinho [...] Como isso sempre me aconteceu estando a sós, eu guardava o fato como se guardam tantos detalhes do que ocorre [...] na privacidade total (CORTÁZAR, 2016, p. 19).

A naturalidade do personagem-narrador provoca no leitor o que Roas chama de “percepção do real no texto”, assim, aceitamos o sobrenatural que se apresenta o mais verossímil possível e causa o que Barthes chama de “ilusão do real” (ROAS, 2014, p. 51). Este efeito acontece porque comparamos o mundo do texto que aparece como cotidiano com o nosso contexto sociocultural. Esse contraste, que é necessário ao gênero fantástico (ROAS, 2014, p. 121), permite a interação texto-leitor, pois a comunicação se realiza se os elementos em comum não coincidem plenamente, portanto, surge uma condição essencial porque o sentido será constituído pela

combinação desses elementos para o preenchimento de vazios (ISER, 1996, p. 129-132), produzindo “a intensificação da atividade imaginativa do leitor” e provocando a vivacidade da estória narrada para viver com os personagens e participar de suas experiências (ISER, 1979, p. 117).

No mundo do texto, o narrador nos submerge em seu raciocínio ao continuar sua justificativa: “De vez em quando me acontece de vomitar um coelhinho. Não é motivo para não morar em qualquer casa, não é motivo para alguém ficar envergonhado e se isolar e não querer falar” (CORTÁZAR, 2016, p. 19). Deste modo, “todos os esforços do narrador se destinam a vencer a esperada incredulidade do leitor (que sabe que, no seu mundo, essas coisas não acontecem)”, por isso, consegue “que a ocorrência sobrenatural seja aceita, que sua presença se imponha como factível, ainda que ela não possa ser explicada” (ROAS, 2014, p. 114), pois o sobrenatural e o cotidiano coexistem no apartamento de Andrée e na realidade do personagem.

Apesar de evidente o choque que a irrupção do sobrenatural causa na realidade cotidiana do leitor, neste relato observamos a estratégia fundamental do realismo maravilhoso: “desnaturalizar o real e naturalizar o insólito, isto é, integrar o ordinário e o extraordinário em uma única representação do mundo” (ROAS, 2014, p. 36); para Cortázar, isso significa que “o fantástico pode se dar sem que haja uma modificação espetacular das coisas”, contudo, “é algo absolutamente excepcional, estou de acordo, mas não tem porque diferenciar-se em suas manifestações desta realidade que nos envolve” (CORTÁZAR, 2014, p. 43).

Este fantástico excepcional e natural ao mesmo tempo é apresentado ao leitor como algo cotidiano e habitual, pois o homem que vomita coelhinhos descreve este acontecimento como um nascimento, algo tão cotidiano e agradável como a vida mesma: “Eu o ponho na palma da mão, levanto sua penugem com uma carícia dos dedos, o coelhinho parece satisfeito por ter nascido e pula e encosta o focinho na minha pele” (CORTÁZAR, 2016, p. 20).

Além de considerar a aparição dos coelhinhos um nascimento, durante toda a narrativa o emissor da carta usa o diminutivo para referir-se ao produto de seu vômito. Observemos o contraste nesta situação, tanto o ato quanto seu produto são desagradáveis para qualquer pessoa, porém para o personagem o resultado extraordinário de seu vômito, além de agradável é também objeto de seu afeto. É

assustadoramente maravilhoso o modo fantástico apresentado neste conto, tão assustador que a estas alturas estamos convencidos da naturalidade do ato, pois é este contraste entre vômito e nascimento, agradável e desagradável, que causa este efeito através da intensificação de nossa atividade imaginativa.

No mundo ficcional de *Carta a uma senhorita em Paris* é tão natural vomitar coelhos que depois disto acontecer, o eu-narrador continua por um tempo “com uma vida nada diferente das vidas de tanta gente que compra seus coelhos em granjas” (CORTÁZAR, 2016, p. 20) (só aqui ele não usa o diminutivo, pois estes coelhos não são alvos de seu carinho, não fazem parte de seu cotidiano).

O carinho que o eu-narrador demonstra pelos coelhos que vomita ao considerar o ato como um nascimento, a cotidianidade que envolvem os acontecimentos e suas descrições suscitam em nós uma das experiências mais emocionantes da leitura, a interiorização do outro, isto é, ser quem não somos, sentir a mesma simpatia pelos coelhos, intensificada pela narrativa em primeira pessoa (JOUVE, 2002, p. 109). Esta experiência naturaliza com maior verossimilhança o sobrenatural e extraordinário que se integram à nossa representação de mundo.

Somos guiados pela estrutura do próprio texto que manifesta sua intenção pelas perspectivas do eu-narrador e do enredo colocando-nos na narrativa e conduzindo-nos para que constituamos um sentido pelo preenchimento de vazios durante a interação, combinando o que é dito e o que se cala, levando-nos a inferir o carinho pelos coelhos, por exemplo, pois isto não está explícito no texto. Conseguimos esta produtividade pela nossa imaginação que é capaz de captar o não dado (vazios) e, estimulados pela estrutura do texto, produzimos uma sequência de imagens que se traduz em nossa consciência receptiva (ISER, 1996, p. 78-79).

Afirmamos que a estratégia fundamental do realismo maravilhoso é integrar o ordinário ao extraordinário no mundo ficcional, assim, conduzidos pela própria narrativa, procuramos um sentido durante nossa interação com os vazios do texto. Deste modo, o ordinário que significa “conforme ao costume, à ordem normal; comum” (HOUAISS, 2009, p. 1395) nos remete à ordem que se vê ameaçada pelo fantástico e que no conto está representada pelo apartamento de André e sua descrição ligada à rotina que o personagem-narrador estabelece em sua eventual moradia. O extraordinário que “se caracteriza por ser raro, excepcional, notável” (HOUAISS, 2009, p. 863)

aparece no conto em seu protagonista que vomita coelhinhos, estabelecendo assim o sobrenatural. Observamos dois opostos, ordinário e extraordinário, que se fundem e confundem para desestabilizar a realidade do leitor.

Da mesma forma, frequência e rotina que significam o hábito e o cotidiano em nossas vidas aparecem no conto. A frequência com que “nascem” os coelhinhos: “eu tinha vomitado um coelhinho e me sentia seguro por um mês, por cinco semanas, talvez seis com um pouco de sorte” (CORTÁZAR, 2016, p. 20) e a rotina estabelecida: “eu estava com o problema dos coelhinhos perfeitamente resolvido [...] vomitava um coelhinho, deixava-o no trevo e um mês depois [...] dava o coelho já crescido para dona Molina” (CORTÁZAR, 2016, p. 20-21). Em consequência disto, o sobrenatural nos parece tão natural na voz do narrador e protagonista porque aparece disfarçado de cotidiano com as vestes da frequência e da rotina que nos é familiar.

E para intensificar este efeito do fantástico construído nas bases do ordinário e extraordinário que se integram, somos informados que o problema não está em vomitar coelhinhos e sim em como cuidar deles, assim o personagem-narrador escreve em sua carta: “[...] o novo coelhinho repetia a vida e os costumes do anterior [...] Não era tão terrível vomitar coelhinhos depois de ter entrado no ciclo invariável do método” (CORTÁZAR, 2016, p. 21). O método representa também o habitual, o cotidiano, a ordem que todos buscamos e nas palavras do próprio eu-narrador: “Os costumes, Andrée, são formas concretas de ritmo, são a dose de ritmo que nos ajuda a viver” (CORTÁZAR, 2016, p. 21).

Nem o próprio personagem-narrador que vomita os coelhinhos, nem dona Molina que os recebe calada acreditando que era um hobby, nem Sara que cuida da ordem e limpeza do apartamento em Buenos Aires, manifestam alguma estranheza com a irrupção do sobrenatural em sua realidade ficcional, pois “a inexistência de espanto, de inquietude nos personagens” é uma característica do realismo maravilhoso, porém, isso “não quer dizer que o leitor não se surpreenda diante do narrado” (ROAS, 2014, p. 65).

É precisamente a surpresa do leitor que o texto programa como um efeito do fantástico porque a cotidianidade transferida pelo narrador e personagens à realidade textual o capturam em sua experiência de leitura, pela semelhança com o mundo que

conhece, porque o fantástico depende desta realidade extratextual e da cotidianidade (ROAS, 2014, p. 114-115).

Até aqui, temos a representação do que é essa “ordem precária ou a desordem em que fingimos viver mais ou menos tranquilos” e o sobrenatural que ameaça desestabilizar esta ordem, como eixo central da obra e como marca da literatura fantástica, segundo o conceito de Roas (2014). O conto nos apresenta duas ordens como figuração da nossa realidade que é subjetiva e que ao mesmo tempo compartilhamos com os outros membros da sociedade (ROAS, 2014, p. 84), porque “o leitor só pode extrair uma experiência de sua leitura confrontando sua visão de mundo com a que a obra implica” (JOUVE, 2002, p. 127).

A primeira ordem representada no texto é a do apartamento de Andrée. Essa ordem fechada e minuciosa, um “ambiente onde alguém que vive tão belamente arrumou tudo como uma reiteração de sua alma” (CORTÁZAR, 2016, p. 17). Sua descrição, da disposição dos objetos que se entrelaçam com perfume, música, pintura, livros de espanhol, francês e inglês, fotografias, o cinzeiro de cristal, uma tacinha de metal, um abajur, aparece tão harmoniosamente disposta e organizada que o eventual morador sente amargura, dor e culpa por entrar neste lugar. Esta ordem na realidade ficcional representa para o leitor um ideal pela beleza e harmonia que se destaca na descrição, pois é tão difícil submeter o próprio ser a esta perfeição que o eu-narrador é possuído por um sentimento de ultraje e desafio.

A segunda ordem representada é a dos costumes, o ciclo invariável e metódico do homem que vomita coelhinhos e que estabelece a forma e o ritmo de cuidar e conviver com os diminutos animais. As duas ordens se relacionam entre si. A primeira refere-se a um lugar representado pelo apartamento e seus objetos e a segunda ao método e costumes que organizam este ambiente. Observemos que os vazios se transformam na atividade imaginativa do leitor e numa estrutura autorreguladora, na medida em que “o ocultado aparece pelas representações” (ISER, 1979, p. 120).

O objetivo primordial da narrativa fantástica é “refletir sobre a realidade e seus limites, sobre nosso conhecimento em relação a ela, e sobre a validade das ferramentas que desenvolvemos para compreendê-la e representá-la” (ROAS, 2014, p. 89). Portanto, refletiremos sobre a ameaça do “nascimento” dos coelhinhos como o elemento sobrenatural que irrompe na realidade textual e na experiência do leitor pela

representação dessas duas ordens, que nos desestabilizam pela inquietação que nasce da relação inevitável que se estabelece entre a história narrada e nosso mundo (ROAS, 2014, p. 110). Refletir sobre a significância do homem que vomita coelhos é preencher o maior vazio que este texto nos apresenta, contudo, estamos cientes de que numa relação de assimetria como é a interação texto-leitor, não temos a certeza explícita de que nossa compreensão é justa (ISER, 1979, p. 87).

Nosso conhecimento sobre o que pensamos real e concreto é colocado num terreno movediço, a validade de nossos costumes e métodos estremece e nos questionamos se não estamos continuamente tentando organizar nossa vida em uma realidade ideal que tende à perfeição e beleza como o apartamento de Andrée.

2 O efeito fantástico que desestabiliza nossa realidade

Essa aura inefável que envolve o “nascimento” dos coelhos e sua presença inalienável nos capturou e assim como o ocasional habitante do apartamento de Andrée não se atreve a matá-los, nós não conseguimos deter nossa leitura, apesar de que nossa experiência nos diz que homens não vomitam coelhos. É essa atmosfera que nenhuma análise estilística conseguiria explicar: “a aura que pervive na narrativa e possuirá o leitor como havia possuído, no outro extremo da ponte, o autor” (CORTÁZAR, 2008, p. 230).

O fantástico como nostalgia significa a suspensão de nossa incredulidade e é o que nos permite continuar nossa leitura. Deixamos de ser quem somos e nossa circunstância e nos permitimos uma trégua para ser “nós mesmos e o inesperado, nós mesmos e o momento em que a porta [...] se abre lentamente para nos deixar ver o prado onde relincha o unicórnio” (CORTÁZAR, 2008, p. 235).

A porta se abre lentamente e entramos num estado de alteridade, nos identificamos com o homem que vomita coelhos e vivemos com ele sua fatalidade, o que não significa que acordaremos vomitando coelhos, porque “viver um texto, evidentemente, não consiste em conformar seus atos ao que se pode ler nele (viver com Sade não é se tornar sádico), mas transpor para nossa vida fórmulas emprestadas da obra lida” (JOUVE, 2002, p. 128).

No prado onde relincha o unicórnio, o inquilino de Andrée vomita mais coelhos: “Entendi que não podia matá-lo. Mas nessa mesma noite vomitei um

coelhinho preto. E dois dias depois um branco. E na quarta noite um coelhinho cinza.” (CORTÁZAR, 2016, p. 23). Assim, intensifica-se o ato de escondê-los, o que se torna cada noite mais difícil, pois é durante a escuridão que eles saem do belo armário do quarto: “De dia eles dormem. São dez [...] Levo as chaves do quarto quando saio para o trabalho. Sara deve pensar que desconfio de sua honestidade [...] mas afinal se cala e eu fico bem contente” (CORTÁZAR, 2016, p. 23).

Sentimos com maior profundidade “a tensão interna da narrativa” que nos fascina, perdemos o contato com a “desbotada realidade que nos rodeia”, somos arrasados numa “submersão mais intensa e avassaladora” (CORTÁZAR, 2008, p. 231) ao imaginar o ataque dos coelhos ao apartamento e percebemos a solidão, o desespero, a culpa, a nostalgia e o cansaço nas inúteis tentativas do personagem para esconder a desordem que os coelhos causam. Eles atacam, alteram, deslocam, estragam, roem, quebram, desorganizam, sujam as coisas de Andrée. E o cansado homem em seus desesperados atos trabalha a noite toda para consertar o abajur quebrado, limpa, ordena “semiadormecido apanhando caules de trevo, folhas soltas, penugens brancas, esbarrando nos móveis, louco de sono” (CORTÁZAR, 2016, p. 26).

Estamos diante da tensão estendida de um arco pronto para disparar sua flecha porque lentamente nos aproximamos do que se conta e não nos podemos subtrair de sua atmosfera (CORTÁZAR, 2008, p. 157) e assim nos deparamos com os coelhos adolescentes “pulando no busto de Antínoo” como um anúncio da fatalidade, pois o conto fantástico “costuma provocar a morte, a loucura ou a condenação do protagonista” (ROAS, 2014, p. 61).

A desestabilização da nossa realidade pelo efeito fantástico acontece principalmente pela inquietação que sentimos ao vivenciar com o eu-narrador suas tentativas de esconder os dez coelhos e a desordem que provocam no apartamento, na vida e nos costumes do personagem. Estas duas ordens funcionam como uma metáfora da nossa realidade que pensamos organizada e estável, assim como não permanecem imutáveis os costumes, ritmos e métodos do eu-narrador.

No alto da tensão interna do conto temos a alternância entre ordem e desordem. O personagem busca com muito esforço e dificuldade manter a ordem do apartamento que os coelhos (efeito fantástico) desordenam e alteram. Depois de várias noites desesperadas e angustiantes, com medo de que Sara descubra a

desorganização, ele desiste de sua “horível tarefa, uma tarefa que ceifa meus dias e minhas noites num único golpe de ancinho e vai me calcinando por dentro e me endurecendo” (CORTÁZAR, 2016, p. 23).

O protagonista diz “É verdade que parece impossível; nem Sara acreditaria” nos dez coelhinhos escondidos no armário durante o dia (CORTÁZAR, 2016, p. 23). O sobrenatural como a ameaça do fantástico nos leva a “confrontar os acontecimentos fantásticos com os parâmetros oferecidos com a realidade” constatando sua incompatibilidade, produzindo uma ruptura “ao pôr em conflito os precários contornos do real estabelecido cultural e ideologicamente” (ROAS, 2014, p. 71).

No final da nossa leitura, sentimos “a vontade de relacionar essa experiência estranha ao horizonte de nossas ideias; esse horizonte dirigiu, de forma latente, nossa disposição de responder ao texto” (ISER, 1996, p. 78). Assim, refletimos sobre nosso contexto sociocultural e percebemos algumas características da nossa cultura moderna; nos damos conta que vivemos submersos nela e não escapamos.

Ao referir-nos à cultura moderna, estamos falando do período histórico que começou com o Renascimento, a partir do século XVII e que se estende até nossos dias, habitualmente associada a termos-chave como razão, ciência, técnica, progresso, emancipação, sujeito, historicismo, metafísica, niilismo, secularização (ABBAGNANO, 2012, p. 791). Nossa realidade sociocultural se relaciona com nossa ideia de mundo que é subjetiva e compartilhada com outros indivíduos e é o que Vargas Llosa conceitua como “cultura” indicando que até nossa época, segundo amplo consenso social, é constituída pela “reivindicação de um patrimônio de ideias, valores e obras de arte, de conhecimentos históricos, religiosos, filosóficos e científicos em constante evolução” (VARGAS LLOSA, 2013, p. 59).

Em *Carta a uma senhorita em Paris*, temos três ideias principais, “ordem”, “mudança”, “desordem”, e a alternância entre estes estados. Nesta confrontação do fantástico com a nossa realidade, é pertinente refletir sobre o protagonista de *A descoberta da circunferência* de Leopoldo Lugones: “um louco que só consegue viver seguro dentro dos limites de uma circunferência que ele continuamente desenha a seu redor” (ROAS, 2014, p. 134). Será que estamos na mesma situação, só conseguimos viver seguros dentro dos limites de nossa própria ordem e organização?

A razão básica do conto fantástico é “revelar algo que vai transtornar nossa concepção da realidade” (ROAS, 2014, p. 114), ademais, um conto de grande qualidade deve ser capaz de produzir no leitor “uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção que vai muito além do argumento visual ou literário”, o que significa “uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente” (CORTÁZAR, 2008, p. 151).

Somos leitores de inícios do século XXI, submersos numa cultura moderna (ou pós-moderna) em que a palavra do dia é “mudança” e vivemos numa realidade que pretendemos e idealizamos como organizada e ordenada semelhante à ordem fechada e minuciosa do apartamento de Andrée, cumprindo a mesma tarefa que ceifa os dias do homem vomitador de coelhinhos, tentando sempre organizar nosso mundo que muda a um ritmo acelerado à semelhança dos coelhinhos que passam de um a dez em curto tempo e que são a causa de todas as mudanças.

Esta ameaça do sobrenatural, que provoca uma abertura e projeta nossa inteligência e sensibilidade em direção a uma realidade muito mais ampla, algo que como esse rapaz que olha cegamente do busto de Antínoo (CORTÁZAR, 2016, p. 27), não tenhamos percebido, mas está bem visível, pois precisávamos sair da frieza que o busto representa e entrar na visão dinâmica que transcende espiritualmente para sensibilizar nosso entendimento, Bauman a explica com muita clareza:

Todos aprendemos às nossas próprias custas que mesmo os planos mais cuidadosos e elaborados têm a desagradável tendência de frustrar-se e produzir resultados muito distantes do esperado; que nossos ingentes esforços de “pôr ordem nas coisas” frequentemente resultam em mais caos, desordem e confusão; e que nosso trabalho para eliminar o acidente e a contingência é pouco mais que um jogo de azar (BAUMAN, 2001, p. 171).

A mudança dos nossos planos e a frustração de não conseguir “pôr ordem nas coisas” está explícita no conto nas palavras do eu-narrador:

Não é por culpa minha que de vez em quando vomito um coelhinho, que a mudança também tenha me transformado por dentro – não é nominalismo, não é magia, simplesmente as coisas não podem se alterar assim de repente, às vezes as coisas se alteram brutalmente bem quando você esperava uma bofetada na direita. Assim, Andrée, ou de outro jeito, mas sempre assim (CORTÁZAR, 2016, p. 25).

Assim é o que nos sucede, estamos num ciclo contínuo tentando organizar o que foi desordenado por alguma mudança para voltar ao estado de ordem, aprendendo às nossas próprias custas que os nossos planos mais cuidadosamente elaborados se frustram, como os do homem que vomita coelhinhos: “Não sei como resisto, André. A senhora deve lembrar que vim para a sua casa descansar” (CORTÁZAR, 2016, p. 25).

Estas preocupações modernas representadas no conto são descritas por Berman da seguinte forma:

São todos movidos, ao mesmo tempo, pelo desejo de mudança – de autotransformação e de transformação do mundo em redor – e pelo terror da desorientação e da desintegração, o terror da vida que se desfaz em pedaços. Todos conhecem a vertigem e o terror de um mundo no qual “tudo o que é sólido desmancha no ar” (BERMAN, 2007, p. 21).

Somos todos movidos por este desejo, porém esse terror da desorientação e da desintegração da vida que se desfaz em pedaços agrupa os sentimentos do homem que vomita coelhinhos: amargura, culpa, desafio, tédio, horror, cansaço, angústia, frustração, solidão como “o fruto de uma noite de Idumea: tão da gente que a gente mesmo [...] e depois tão não da gente, tão isolado e distante no seu liso mundo branco tamanho carta” (CORTÁZAR, 2016, p. 21).

Vivenciamos sentimentos pela ameaça do fantástico através da atividade imaginativa e autorreguladora provocados pelos vazios no texto durante nossa interação. Esta experiência nos causa dúvida sobre nossa realidade e nossa identidade, pois esse é o efeito fundamental e distintivo do fantástico como gênero transgressor (ROAS, 2014, p. 130). Contudo, nessa transgressão sentimos estranhamento pela ameaça do impossível que não sabemos explicar porque não é familiar, em consequência, aparece o medo como outro efeito do fantástico (ROAS, 2014, p. 135).

Mas que medo é esse? Não é um medo à ameaça física e à morte (ROAS, 2014, p. 151), pois não é este tipo de medo que o vomitador de coelhinhos provoca no leitor. Não pensaríamos em hipótese alguma que isso poderia acontecer conosco e não nos sentimos ameaçados em nossa integridade física pelos coelhinhos nem pela desordem que causam. O medo que sentimos pela impossibilidade de explicar o sobrenatural e de ter passado por essa experiência de alteridade é o que Lovecraft define como “a emoção mais antiga e mais forte da humanidade” que é o medo ao

desconhecido, o “mais poderoso” (LOVECRAFT, 2007, p. 13) e se traduz num sentimento de ameaça sobre o leitor.

Ameaça porque à semelhança do homem que vomita coelhos, estamos na alternância entre ordem e desordem do nosso cotidiano, ocasionadas pelas mudanças num ritmo cada vez mais acelerado em nossa sociedade moderna. Isso provoca esse medo ao desconhecido e nos coloca num estado de angústia e inquietação porque não sabemos como lidar com as transformações a que somos submetidos em intervalos de tempo que se encurtam na medida que aceitamos este desafio. Nisso consiste essa experiência de alteridade, em nos colocar no lugar do vomitador de coelhos e imaginar que aquilo que seus atos representam e significam poderiam acontecer conosco.

Medo ao desconhecido que se traduz em angústia e inquietação no homem que vomita coelhos, levando-o à morte. Depois de uma interrupção em sua carta, confessa a André que nesse intervalo tudo foi destruído e deste lado do papel (ou do enredo) a calma foi quebrada e o estranhamento toma conta dele: “É quase estranho que Sara não me importe. É quase estranho que eu não me importe de vê-los pulando em busca de brinquedos” (CORTÁZAR, 2016, p. 28).

Interrupção que marca outra mudança, pois já acostumado com o método e o ritmo de esconder dez coelhos: “Veja só: dez estava bem, com o armário, trevo e esperança, quantas coisas se podem construir” (CORTÁZAR, 2016, p. 29). Contudo, agora com o aumento dos coelhos, “Quanto a mim, entre o dez e o onze há como que um vazio intransponível [...] Já com onze não, porque dizer onze é certamente doze, André, doze que será treze” (CORTÁZAR, 2016, p. 29), se vê diante de outra mudança e do fato de ter que organizar a desordem para instituir novamente a ordem, da qual fatalmente desiste, o que Roas chama de o “efeito catastrófico que o fenômeno impossível tem para o protagonista, muitas vezes conduzindo-o à morte” (ROAS, 2014, p. 153).

Considerações finais

Fatalidade para o protagonista, visão otimista para o leitor. Somos informados nas últimas palavras do personagem-narrador: “Então há o amanhecer e uma fria solidão em que cabem a alegria, as lembranças, a senhora e talvez tanta coisa mais” (CORTÁZAR, 2016, p. 29). Alegria, momento único na narrativa, quando se põe fim a horrível tarefa de esconder a desordem, organizar tudo para instaurar a ordem. Alegria que nos traz esperança. Contudo, a desistência do eu-narrador representa a negação da nossa capacidade de organizar a realidade, pois é pela nossa imaginação como um impulso decisivo que representamos o tema não-formulado no conto (ISER, 1999, p. 172).

É verdade que estamos nesse ciclo de ordem, mudança, desordem e novamente ordem e assim continuamos, contudo, saímos renovados da nossa leitura e conscientes desta realidade do nosso cotidiano, pois não conseguimos viver num mundo desorganizado, estamos e estaremos sempre tentando organizar a desordem, apesar da nossa incapacidade. A interrupção do sofrimento no homem que vomita coelhinhos colocou fim à sua angústia, ao medo e ao estranhamento e saímos com ele desse ciclo em que *Carta a uma senhorita em Paris* nos envolveu enquanto submergíamos em sua leitura.

Desta maneira, “compreendemos um texto ficcional através da experiência a que ele nos submeteu” (ISER, 1979, p. 114), por isso, depois de experimentar a ameaça do sobrenatural e compreender suas implicações, ficamos aliviados de que tudo aconteceu no mundo ficcional da literatura fantástica que nos mostrou outra realidade.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Tradução de Alfredo Bossi e Ivone Castilho Benedetti. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. A aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CORTÁZAR, Julio. Carta a uma senhorita em Paris. In: _____. **Bestiário**. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. p. 17-29.

_____. Alguns aspectos do conto. In: _____. **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. Organização Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 147-164.

_____. Do sentimento do fantástico. In: _____. **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. Organização Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 175-179.

_____. Do conto breve e seus arredores. In: _____. **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. Organização Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 227-237.

_____. **Encontros**. Julio Cortázar. Organizado por Ernesto González Bermejo. Tradução de Amélia Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**. Uma teoria do efeito estético. Volume 1. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. A interação entre texto e leitor. In: _____. **O ato da leitura**. Uma teoria do efeito estético. Volume 2. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999. p. 97-198.

_____. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **A literatura e o leitor**. Textos de estética da recepção. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 83-132.

JOUVE, Vincent. **A leitura**. Tradução de Brigitte Hervot. São Paulo: UNESP, 2002.

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

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

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2017.

VARGAS LLOSA, Mario. Breve discurso sobre a cultura. In: _____. **A civilização do espetáculo**. Uma radiografia de nosso tempo e da nossa cultura. Tradução de Ivone Benedetti. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013. p. 59-72.

LA AMENAZA DE LO FANTÁSTICO EN CARTA A UNA SEÑORITA EN PARIS

Resumen

Este artículo se propone analizar brevemente la irrupción de lo sobrenatural como una amenaza a la realidad del lector en el cuento *Carta a una señorita en Paris*, de Julio Cortázar (2016). El conflicto provocado por esta irrupción problematiza el mundo organizado y ordenado en el que pensamos que vivimos, así el análisis de este cuento tiene por objetivo demostrar cómo esta problematización ocurre por la perspectiva de lo fantástico. Para ello, dialogamos con las aproximaciones teóricas del profesor español David Roas (2014), quien considera que esta categoría estética tiene como objetivo desestabilizar lo real conocido por el lector, que es una construcción subjetiva y al mismo tiempo socialmente compartida. De esta manera, el lector al sentir el efecto de lo fantástico experimentará la sensación de inquietud ante lo sobrenatural que se presenta de forma natural y se confunde con lo cotidiano en el mundo ficticio. Las reflexiones críticas de Cortázar (2008) son útiles para nuestra discusión, ya que su idea de lo fantástico está demostrada en este cuento construido según los moldes del realismo maravilloso. En esta experiencia que exige la participación activa del lector, la teoría del efecto estético de Wolfgang Iser (1996) es adecuada para el desarrollo de este análisis, así como algunas explicaciones teóricas de Vincent Jouve (2002).

Palabras clave

Carta a una señorita en Paris. Julio Cortázar. Fantástico.

Recibido em: 25/04/2020
Aprovado em: 05/05/2020

Brevidades sobre o mustifacetado Imbert

Maria Bevenuta Sales de Andrade⁴⁴

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN)

Maria Aparecida da Costa⁴⁵

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN)

Resumo

O modo fantástico é, seguramente, uma das formas mais válidas de aproximação com o cotidiano, uma vez que seus artifícios narrativos possibilitam leituras diversas do real reconhecível. Pensando a partir dessa consideração, a proposta desse trabalho é transitar pela obra do argentino Enrique Anderson Imbert, considerando duas frentes: a produção literária e a crítica. Para tanto, os livros que servirão de base para esse escrutínio são, na vertente crítico-teórica, *Teoría y técnica del cuento* (1979) e *El realismo mágico y otros ensayos* (1976); na segunda linha, foram selecionados *El grimorio* (1961), *La locura juega ajedrez* (1971) e a antologia *El leve Pedro* (1976). Esse recorte tem como justificativa o fato do objetivo dessa pesquisa ser a verificação dos elementos constituintes da narrativa imbertiana, dando ênfase aos que configuram a categoria estética. Dentro desse escrutínio, serão ressaltados os seguintes aspectos: a duplicação interna e a brevidade, bem como os sentidos suscitados dentro do modo fantástico.

Palavras-chave

Fantástico. Enrique Anderson Imbert. Duplicação interna. Brevidade.

⁴⁴ Doutora em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN)

⁴⁵ Professora doutora permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN).

“Observada em seu conjunto, a obra de Enrique Anderson Imbert é resultado de uma formação intelectual, de uma situação histórica e de uma escolha pessoal, que cruza inextricavelmente azares e causalidades no moldado exigente de uma escritura que se encontra entre a necessidade de ensinar e o plano de inventar, entre a ordem da prosa e a intuição poética do mundo, entre a mudança e a tradição, entre uma língua que busca escrever o universal, mas quer ser escutada com acento regional, entre a crítica e a ficção que se tocam frequentemente.”

(OLGA ARÁN, 2008)

A epígrafe acima funciona aqui como um cartão de apresentação do ficcionista e crítico Enrique Anderson Imbert. Assim, considerando tal assertiva e concordando com a ideia de encontro entre modos de escrita – ordem prosaica e intuição poética –, o propósito dessa investigação é, antes de tudo, fazer uma incursão pela obra imbertiana explorando duas frentes: a produção literária e a crítica, mas privilegiando a sua escrita ficcional. A justificativa para esse recorte, ou melhor, para esse entrecruzamento, está no cerne da investigação pretendida que é verificar os elementos constituintes da narrativa imbertiana, em especial no que se refere à estética, ressaltando aspectos como a duplicação interna e a brevidade, e suas configurações significativas dentro do modo fantástico. Sendo assim, os apontamentos sobre a teoria e a técnica do conto, bem como as considerações sobre a constituição do fantástico são de grande relevância para o estudo em questão, especialmente por proporcionar o entrecruzamento do olhar crítico com a identidade literária do mesmo sujeito. Além disso, expõe na prática seus apontamentos, colocando lado a lado teoria e objeto em condições ideais de cotejamento. Com isso,

O primeiro crítico da obra de Anderson Imbert é ele mesmo, de modo que qualquer intenção de explicação ou de valorização do grau de imitação ou forma em que esta relação com a realidade se produz em seus contos, passe forçosamente por suas próprias palavras críticas (RAMOS, 2014, s/p, grifo meu)⁴⁶.

⁴⁶ No original: “El primer crítico de la obra de Anderson Imbert es él mismo, de ahí que cualquier intento de explicación o de valoración del grado de imitación o la forma en que esta relación con la realidad se produce en sus cuentos, pase forzosamente por sus propias palabras críticas” (RAMOS, 2014, s/p, grifo meu).

É do lugar de crítico que Imbert nega a possibilidade de a linguagem dar conta da realidade e, convicto disso, declara que sua produção é fruto de uma liberdade criadora capaz de ignorar a realidade em nome de um mundo próprio. De acordo com essa concepção cética, parece que Imbert considera sua obra como autônoma e o único referente identificável dentro dessa escrita seria a capacidade imaginativa dele mesmo.

No entanto, é fundamental que se perceba que a oposição não é à realidade, mas ao modo realista de representar essa realidade, ou seja, não há uma negação do real externo, mas uma descrença na capacidade e na funcionalidade de, através das formas de linguagem, transportar esse real para o literário. O mais provável é que a renúncia de Imbert estivesse direcionada à poética da representatividade, onde a mimese figura como princípio ficcional, e não à ideia de que todos fazemos parte de “uma circunstância real” com a qual interagimos. Tal inferência encontra respaldo na seguinte colocação: “O ofício do narrador não é *conhecer* ou *compreender* a realidade, mas *complicá-la* ou *complementá-la* acrescentando novos objetos – personagens, situações, circunstâncias – o conto é um acréscimo à realidade”⁴⁷ (IMBERT, 1979, p. 233).

Sobre esse contato entre literatura e realidade, dentro da obra imbertiana, Ester Izaguirre (2002, p. 02) faz uma observação que, à primeira vista, pelo menos, parece conflituosa. Ela diz que “Seus [de Imbert] contos não refletem a realidade exterior mas sim a de sua própria consciência e ao fazê-lo se põe a diferentes distâncias do real”⁴⁸. Se a autora consegue graduar essas distâncias do real, é porque, em algum nível, a realidade externa se presentifica na contística imbertiana, do contrário, não haveria um indicativo para estabelecer esse afastamento proposital. Ademais, quando Imbert declara que dentro da narrativa a realidade aparece transformada em símbolos, ele admite essa presença, embora deixe evidente que o conto não traz um conhecimento verídico dela, mas a imita, adaptando-a e adequando-a a essa segunda realidade que é interna ao texto. Ele sinaliza que aquele mundo próprio, criado pela fantasia, não é de todo uma instância independente do mundo real, pois um espaço depende do outro; afinal, é de fora, desse lugar “verdadeiro”, que os textos são lidos e ganham sentido,

⁴⁷ No original: “El oficio del narrador no es conocer o comprender la realidad, sino complicarla o complementarla agregándole nuevos objetos – personajes, situaciones, circunstancias – el cuento es un añadido a la realidad” (IMBERT, 1979, p. 233).

⁴⁸ No original: “Sus cuentos no reflejan la realidad exterior sino la du propia consciencia y al hacerlo se pone a diferentes distancias de lo real” (IZAGUIRRE, 2002, p. 02).

ademais “Só é possível criar a partir do que já se conhece”⁴⁹ (SHUA, 2014, p. 56). Inclusive, para identificar as distorções do literário, faz-se necessário recorrer à essa exterioridade em um movimento comparativo e referencial, pois aquilo que rompe com o cotidiano só pode ser reconhecido se o real for considerado.

O crítico espanhol Arturo García Ramos (2014), no artigo “Aderson-Imbert y la mimesis”, diz que ao longo do tempo Imbert modalizou a autonomia da sua obra, no que diz respeito à realidade, a um único aspecto: a lei da causalidade. E para justificar sua fala, Ramos cita o próprio Imbert: “... nos meus relatos a realidade não se comporta de acordo com as leis da causalidade. Um personagem, de repente começa a voar; outro, pode saltar fora do tempo; outro pode projetar seus sonhos ao espaço y materializá-los [...]”⁵⁰ (IMBERT, 1979, p. 233). Na sequência, Ramos exemplifica cada uma dessas distorções com os contos “El leve Pedro”, “Alejo Zaro se perdió en el tiempo” e “Oscurecimiento en Nueva York”. A percepção de Ramos soa mais pertinente do que a de Izaguirre por reconhecer a mescla entre esses mundos que, na verdade, são complementares e não devem ser postos em posições de oposição absoluta. Há, assim, um tipo de imitação que perpassa a obra de Imbert, mas sem a imposição de uma minuciosa exatidão com a suposta “*vérité humaine*”. Para María Rosa Lojo de Beuter (1985, p. 38), “Em toda a contística de Anderson há um fluir de vasos comunicantes deliberadamente estabelecido entre tópico literário e a anedota ‘real’”⁵¹. Encerrando essa discussão sobre o que de fato Imbert rechaçava, o realismo e não a realidade, nada mais pontual do que a sua afirmação:

Ninguém, tampouco, escapa da realidade, mas do realismo literário sim há escapes: depois de tudo é um mero repertório de convenções verbais, e estas convenções mudam segundo a concepção de mundo de cada pessoa, de cada tendência, de cada cultura, de cada época. Eu escapei do realismo convencional que predominava na literatura argentina (IMBERT, 1996, p. 138 *apud* DE HAUWERE, 2008, p. 51, grifo meu)⁵².

⁴⁹ No original: “Solo es posible crear a partir de lo que ya se conoce” (SHUA, 2014, p. 56).

⁵⁰ No original: “...en mis relatos la realidad no se comporta de acuerdo a las leyes de la causalidad. Un personaje, de repente echa a volar; otro, puede saltar fuera del tiempo; otro, puede proyectar sus sueños al espacio y materializarlos, y así” (IMBERT).

⁵¹ No original: “Em toda la cuentística de Anderson hay un fluir de vasos comunicantes deliberadamente establecidos entre tópico literario y la anécdota ‘real’” (BEUTER, 1985, p. 38).

⁵² No original: “Nadie, tampoco, se escapa de la realidad, pero del realismo literario sí hay escapes: después de todo es un mero repertorio de convenciones verbales, y estas convenciones cambian según la concepción del mundo de cada persona, de cada tendencia, de cada cultura, de cada época. Yo me escapé del realismo convencional que predominaba en la literatura argentina” (IMBERT, 1996, p. 138 *apud* DE HAUWERE, 2008, p. 51, grifo meu).

Livre do realismo, mas considerando a realidade circundante, a obra imbertiana é atravessada por um real fabulado que tem os sentidos incrustados em um jogo de possíveis significâncias. Dentro dessa elaboração, suas narrativas fantásticas merecem um olhar especial, pois ao romperem com as leis naturais, evocam, às vezes pela negação, a presença dessa realidade e em um exercício dialético o afastamento desse referente o coloca como contorno, permitindo a inteligibilidade do texto. Segundo Imbert (1992, p. 18), em *El realismo mágico y otros ensayos*, o autor que transite pelas escrituras fantásticas deve sugerir uma fratura com o cotidiano, mas sem apartar-se totalmente do mundo material, aquele reconhecível, e sua tática deve ter como resultado a deformação da realidade. Com isso, fantástico e real não apenas se acercam como se interpenetram em uma trama de contribuições, uma vez que a fantasia inventa a partir do real, mesmo que seja pela sua ausência ou distorção. Um exemplo dessa interseção pode ser observado no conto “Luna”, uma narrativa curta onde um casal se prepara para pregar uma peça em “Jacob, o menino tonto”, usando para isso uma torta supostamente esquecida e a anedota de que bastaria dizer três vezes a palavra “tarasá” para escalar as altas paredes do muro, descendo pelos raios da lua, e alcançar a sobremesa. A grande surpresa é a infalibilidade da ideia que fora elaborada como broma, mas executada com êxito pelo garoto que sai do pátio, deslizando sobre a luz da lua, com a torta nas mãos. Assim, “Quando o assunto do conto é real, a feitiçaria pode todavia influenciar no modo de disfarçar as coisas ou, ao contrário, de desnudá-las com um surpreendente golpe final” (IMBERT, 1961, p. 07).

Falando sobre o contato da abordagem fantástica com o real, Beuter (1985) chama a atenção para o que poderia ser a necessidade realista da contemporaneidade e, seguindo alguns posicionamentos críticos, chega a possibilidade de ser justamente a apresentação narrativa do modo fantástico a alternativa mais viável para determinados temas. Assim, considerando as instabilidades contextuais, a autora acrescenta que quanto mais fantástica, mais realista seria a literatura contemporânea e, em conformidade com tal compreensão, o próprio Imbert “[...] reivindica o ‘realismo’ do relato fantástico como manifestação veraz da dimensão espiritual”⁵³ (BEUTER, 1985, p. 37). É, portanto, no descompasso entre o convencional e o surpreendente que a condição

⁵³ No original: “[...] reivindica el ‘realismo’ del fantástico como manifestación veraz de la dimensión espiritual” (BEUTER, 1985, p. 37).

do sujeito, enquanto detentor do controle, se esvai abrindo espaço para a percepção da sua fragilidade perante as incoerências do mundo. Para esse novo *status*, as narrativas fantásticas seriam mais adequadas como forma de apresentação dos conceitos estabelecidos e, talvez, uma alternativa de reordenação para o caos que constitui o caráter humano e o próprio universo.

No conto mais fantástico – vamos imaginá-lo com todas as maravilhas sobrenaturais de que é capaz a imaginação – há uma visão muito humana, uma catarse para satisfação de nossas necessidades mais imperiosas, [...] um voo que expressa nosso anseio de liberdade. Em um conto fantástico encontramos as vezes mais vida, mais mundo, mais realidade que em contos enraizados na terra⁵⁴ (IMBERT, 1979, p. 255).

Para pensar o funcionamento da maquinaria imbertiana, um dos elementos formais sobrelevantes é o recurso da duplicação interior. O enredo passa a uma condição multifoliada, ao ser enxertado por outra narrativa, e a sua organização estruturada em círculos concêntricos. Formatado nesse molde, o conto traz um outro em si que também se apresenta completo, é uma escrita prenhe de outra sem os prejuízos do *fetus in fetu*, pois não há o predomínio de uma das fábulas impedindo o fluxo do seu par. Sendo assim, um dos efeitos mais proeminentes causados por tal duplicação é a impressão de certa infinitude gerada pela perspectiva em abismo, uma vez que o primeiro narrador, aquele da situação inicial, passa a palavra a um segundo, que principia um outro relato partindo de nova ocorrência. São, portanto, formadas várias esferas em uma mesma narrativa que pode ser classificada como meta-conto, é o que Imbert (1979, p. 227) identifica como “um modo de fazer literatura com literatura”⁵⁵.

Para exemplificar esse fazer literário através de matéria literária, Imbert cita o conto “Viento norte”, publicado na obra *La locura juega ajedrez* (1971). Nesse relato de enredo conjugado, o primeiro plano narrativo acontece em Londres onde, por ocasião de uma festa, se encontram e começam a conversar um jornalista argentino e um escritor inglês. O jornalista se dispõe a contar, ao seu interlocutor, uma anedota muito

⁵⁴ No original: “En el cuento más fantástico – imaginémoslo con todas las maravillas sobrenaturales de que es capaz la imaginación – hay una visión muy humana, una catarsis para satisfacción de nuestras necesidades más imperiosas, [...] un vuelo que expresa nuestro anhelo de libertad. En un cuento fantástico encontramos a veces más vida, más mundo, más realidad que en cuentos enraizados en la tierra” (IMBERT, 1979, p. 255).

⁵⁵ No original: “un modo de hacer literatura con literatura” (IMBERT, 1979, p. 227).

popular na Argentina, a partir daí entra em ação o segundo plano ou o segundo círculo narrativo, para usar os termos imbertianos. A nova história versa sobre um encontro pouco usual, acontecido na Argentina durante o verão, entre dois desconhecidos: Masaccio, um ilustrador, que vê seus rabiscos desprezíveis exporem uma cena de julgamento, e Donatello, o dono de uma marmoraria, que prepara uma lápide fúnebre obedecendo uma encomenda anônima feita no seu sonho. Com o desenrolar dos fatos, fica-se sabendo que o réu do desenho é Donatello e a vítima do assassinato, Mosaccio.

Ao ouvir o relato do jornalista, o escritor inglês, o senhor William Fry Harvey, resume os acontecimentos em um esquema didático: “‘A’ desenha quem será seu assassino e ‘B’ grava o nome de quem será sua vítima. O acontecimento do julgamento de ‘B’ que ‘A’ desenhou é posterior ao acontecimento da morte de ‘A’ que ‘B’ gravou”⁵⁶ (IMBERT, 1971, p. 142). Assim, a conversa entre o jornalista e o escritor é restabelecida, resgatando o primeiro plano narrativo. Nesse ponto, o senhor Harvey conclui que, na verdade, essa anedota tão popular na Argentina é uma versão de um conto escrito por ele: “Suponho que deve ter chegado à Argentina um livro intitulado *The Beast With Five Fingers*, de 1928, e caiu nas mãos de um conversador. Ali há um conto, não tão hábil como sua versão, mas com uma situação parecida: ‘August heat’. Leia-o. Eu o escrevi”⁵⁷ (IMBERT, 1971, p. 143). Temos, com isso, o desfecho da primeira fábula comentando as possibilidades explicativas da segunda, é um encontro de narradores e narrativas que sugere uma dobra temporal, trazendo à tona um dos temas fantásticos explorados por Imbert – a deformação do tempo.

Esse duplo, configurado na opção estética narrativa, é uma recorrência na obra imbertiana. Para corroborar tal afirmativa, os contos “El grimório” e “El estafador se jubila” são uma mostra substancial dessa duplicação interna que, embora formatada por desenhos estruturais variados, é marca significativa dos textos elencados. No caso do conto “El grimório”, forma-se uma narrativa dentro da outra, um professor, de férias, entra em uma livraria de Buenos Aires e encontra um livro cujas páginas trazem apenas

⁵⁶ No original: “‘A’ dibuja a quien va a ser su asesino y ‘B’ graba el nombre de quien va a ser su víctima. El acontecimiento de la condena de ‘B’ que ‘A’ ha dibujado es posterior al acontecimiento de la muerte de ‘A’ que ‘B’ grabó” (IMBERT, 1971, p. 142).

⁵⁷ No original: “Supongo que debió de haber llegado a la Argentina un libro intitulado *The Beast With Five Fingers*, de 1928, y cayó en manos de un conversador. Allí hay un cuento no tan hábil como la versión de usted, pero con una situación parecida: ‘August heat’. Léalo. Lo escribí yo” (IMBERT, 1971, p. 143).

letras ordenadas aleatoriamente. De repente, ele percebe que para decifrar o conteúdo, a leitura deve ser feita continuamente, pois sempre que interrompida, dados do enredo são alterados. O excêntrico livro conta a história do Judeu Errante e esta aparece intercalada com a do professor, ou seja, com a narração das tentativas que ele faz para terminar de ler a obra. Vale sublinhar o fato de as transcrições do grimório aparecerem demarcadas com aspas, indicando outra fonte autoral. Aqui, o duplo narrativo aparece pela citação de outro texto, há um encaixe de outro enredo no conto inicial, sua inserção é identificada por uma segunda voz narrativa, além do sinal gráfico. É nessa outra narrativa que o fenômeno fantástico se materializa, é nela que a ordem reconhecida é alterada através da escrita que muda sem a explicação de uma lógica racional.

Em “El estafador se jubila”, a estratégia de duplicação consiste em dividir o texto em três partes, assinaladas por marcadores evidentes – I. *Capitellum*, II. *Corpus delicti* e III. *Coda acróstica* – onde narradores distintos assumem suas respectivas histórias. No tópico inicial, um narrador, identificado como universitário, conta em primeira pessoa como conheceu a Dámaso Luna, um vigarista aposentado. Posteriormente, em *Cospus delicti*, é Luna quem atua na condição de narrador e apresenta uma tentativa de golpe fracassada ao conhecer e ser enganado por Luis Carboncillo. No final, tópico III, o posto de narrador é retomado pela primeira voz, a do estudante, que traz o desfecho da história e afirma também ter sido enganado por Luna – “Decidi me ressarcir os dólares que me tirou Luna. Espero, para isso, que me paguem bem por essas páginas”⁵⁸ (IMBERT, p. 87). Aqui aparecem duas narrativas que se juntam na conclusão do conto, há uma repetição de cena promovendo a duplicação do enredo, mesmo isso acontecendo em níveis e circunstâncias diferenciadas. Embora este não seja um conto aos moldes do fantástico, o efeito surpresa se concretiza também pela dobra de enredos, é a narrativa dentro da narrativa que proporciona uma construção de sentido que acontece de dentro para fora, assim os sentidos estão, de algum modo, subordinados à estética. Sendo assim, a “análise de um conto vai de matérias externas que se interiorizam a formas internas que se exteriorizam. Depois de tudo, o que se

⁵⁸ No original: “He decidido resarcirme de los dólares que me sacó Luna. Espero, para ello, que por esas páginas me paguen bien” (IMBERT, p. 87).

analisa é o conteúdo de uma forma e a forma de um conteúdo”⁵⁹ (IMBERT, 1979, p. 199).

Embora o recurso da duplicação interna promova o efeito de certa infinitude narrativa, a marca formal mais evidente da contística imbertiana parece ser a predileção pela brevidade do enredo. Sobre a relevância desse narrar curto, ele fala, no livro *Tería y técnica del cuento* (1979, p. 28), que a brevidade do conto é uma imitação dos impulsos da vida, também muito breves, de modo que “a breve trama do conto adquire um valor muito especial, que é o de dar forma às desordenadas energias da vida”. Essa concisão é fundamental para manter o interesse do interlocutor/leitor e não deve ser confundida com simplificação da fábula. São as omissões do não dito que propagam em eco inúmeras camadas escondidas nesse contar abreviado por uma materialidade concisa, onde o silêncio atua como signo e não como negação da linguagem (NOGUEROL, 2014, p. 64). Por essa condição, a escrita breve requer do leitor a capacidade de decifrar esses silêncios para construir seus sentidos implícitos. Sobre as exigências da brevidade, Irene Andres-Suárez (2014, p. 177) assinala um duplo desafio: “para o escritor, porque isso exige a exarcebação da elipse e dos espaços de indeterminação, e para o leitor, porque desentranhar o sentido de um texto dessa natureza exige um sobre-esforço interpretativo”⁶⁰.

Antes de iniciar a averiguação pretendida, cabe aqui ressaltar que a forma breve mais cultivada por Imbert é o caso, classificada por ele como um conto em miniatura que traz sempre um mistério em seu interior. Segundo Imbert (1979), o caso é aquilo que sobra quando tiramos os acessórios de uma exposição; é, portanto, uma narrativa sem arestas, aquela onde se aproveita o mínimo espaço com a palavra precisa e o ritmo ideal. Os casos imbertianos podem ser percebidos como uma espécie de questionamento sobre a existência do homem e suas relações com o mundo que, em resposta, alcança apenas uma resolução cifrada (Cf. OLGA ARÁN, 2002, p. 62 *apud* DE HAUWERE, 2008, p. 52). É entre o ato da pergunta e o da resposta que se estabelece uma das chaves estéticas das brevidades construídas por Imbert, é nesse dizer

⁵⁹ No original: “análisis de un cuento va de materias externas que se interiorizan a formas internas que se exteriorizan. Después de todo, lo que se analiza es el contenido de una forma y la forma de un contenido” (IMBERT, 1979, p. 199).

⁶⁰ No original: “para el escritor, porque para ello exige la exarcebação de la elipsis y de los espacios de indeterminación, y para el lector, porque desentranhar el sentido de un texto de esta naturaleza exige un sobreesfuerzo interpretativo” (ANDRES-SUÁREZ, 2014, p. 177).

restrito, mas amplamente significativo, que se inscrevem seus casos. Pois bem, para verificação de tais elementos e do desafio assinalado por Andres-Suárez, lançado aos dois lados da moeda-escritura, servirão como objeto de exemplificação os casos “El príncipe” e “Sadismo y masoquismo”, ambos publicados na obra *El grimorio*. Vejamos:

O PRÍNCIPE

Quando nasceu o príncipe se fez uma grande festa nacional. Bailes, fogos de artifício, sinos tocando, disparos de canhão...
Com tanto barulho o recém-nascido morreu⁶¹.

Adotando uma perspectiva triádica, composta por crítica, ironia e humor, o narrador faz uma exposição breve, porém completa, sobre o nascimento do príncipe. É possível identificar, nesse espaço narrativo tão reduzido, uma introdução onde se informa o acontecimento central e sua consequência imediata: o nascimento do príncipe e a grande comemoração. Na segunda frase, o que seria o desenvolvimento da história, aparece uma descrição da festa, a dimensão dos festejos. Aqui interessa, de modo especial, a presença das reticências, um recurso muito empregado por Imbert em toda sua criação ficcional. Esse silenciamento sugere a continuidade do pensamento e expressa um conteúdo ausente na materialidade, mas presente nas possibilidades interpretativas dos seus implícitos, na capacidade do leitor em captar as representações da palavra autêntica. Falando sobre esses silêncios textuais, Francisca Noguerol (2014, p. 76) aponta o uso das reticências como uma das opções de figuras retóricas de omissão empregadas com o fim de “obter a sobrecarga semântica na minificação”⁶². O desfecho da narrativa acontece de maneira direta e surpreendente: o recém-nascido morreu; por sua brevidade, o efeito do caso depende muito da surpresa reservada para esse final abrupto, mas que se oferece a outras leituras, ganhando certa continuidade.

Além desses, outros recursos são empregados em nome da brevidade, conforme será demonstrado no próximo exemplo:

SADISMO E MASOQUISMO

Cena no Inferno.

⁶¹ No Original: EL PRÍNCIPE - Cuando nació el príncipe se hizo una gran fiesta nacional. Bailes, fuegos artificiales, revuelos de campanas, disparos de cañón... Con tanto estrépito el recién nacido se murió (IMBERT, 1961, p. 243).

⁶² No original: “obtener la sobrecarga semántica en la minificación” (NOGUEROL, 2014, p. 76).

Sacher-Masoch se aproxima do Marques de Sade e, masoquistamente, implora:

– Bata-me, bata-me! Bata-me forte, que eu gosto!

O Marques de Sade levanta o punho, vai batê-lo, mas se contém a tempo e, com a boca e o olhar cruéis, sadisticamente diz:

– Não.⁶³

O destaque aqui recai sobre os aspectos da intertextualidade e do humor. Dois recursos muito utilizados pelos autores de brevidades e que se tocam em um movimento complementar. Essa espécie de simbiose justifica, segundo Andres-Suárez (2014, p. 180), “a profusão de micro relatos humorísticos baseados em um jogo paródico com os tópicos, cujo propósito é alterar as expectativas de um leitor conhecedor destes”⁶⁴. Sendo assim, a atuação colaborativa do receptor é fundamental para que o efeito humorístico se realize, isto é, em “SADISMO e MASOQUISMO”, os adjetivos “masoquisticamente” e “sadisticamente” respondem pela maior parte da carga cômica do texto, mas para que ela se concretize é indispensável que haja o reconhecimento dos seus referentes externos. Tal reconhecimento é parte do desafio lançado ao leitor, é ele quem vai estabelecer as relações significativas entre o pedido feito e sua negativa identificando, a partir daí, a causa do riso. Para Cristina Pizarro (1996, s/p), o “humor na narrativa de Enrique Anderson Imbert aparece como uma forma artística intencional que implica conhecer através da causa”⁶⁵, o leitor precisa reconhecer os implícitos para completar os vazios do texto e torná-lo plenamente inteligível. Aqui, retoma-se a necessidade da palavra exata, pois, em um espaço mínimo, a escolha do vocábulo é imprescindível para a funcionalidade da narrativa, é a articulação entre linguagem e situação que desencadeia o cômico. Segundo María Rosa Lojo (1997, p. 330), “no humor de Anderson predomina o princípio de *incongruência*

⁶³ No original: SADISMO Y MASOQUISMO - Escena en el Infierno. Sacher-Masoch se acerca al Marqués de Sade y, masoquísticamente, le ruega: - ¡Pégame, pégame! ¡Pégame fuerte, que me gusta! El Marqués de Sade levante el puño, va a pegarle, pero se contiene a tiempo y, con la boca y la mirada cruels, sadísticamente le dice: - No (IMBERT, 1961, p. 243).

⁶⁴ No original: “la profusión de microrrelatos humorísticos basados en un juego paródico con los tópicos, cuyo propósito es trastocar las expectativas de un lector conocedor de estos” (ANDRES-SUÁREZ, 2014, p. 180).

⁶⁵ No original: “humor en la narrativa de Enrique Anderson Imbert aparece como una forma artística intencional que implica conocer a través de la causa” (PIZARRO, 1996, s/p).

surpreendente, isto é, um final inesperado que frequentemente não parece anunciar-se no texto e que contraria as previsões habituais provocando um efeito cômico”⁶⁶.

Como resultado das observações feitas nesse estudo, é possível pontuar algumas marcas identitárias da obra imbertiana. Inicialmente, destaca-se a sua resistência ao modo realista de representação literária, mas deixando claro o reconhecimento sobre a interferência que o real exerce sobre a produção, afinal “um conto surge de uma realidade”⁶⁷ (IMBERT, 1979, p. 233), mesmo que esta seja reelaborada através de símbolos, ainda assim, existe um referente externo. Há, aqui, a necessidade de um adendo, pois Imbert diz concluída a escrita, a narrativa rompe toda sua relação com a realidade extraliterária e sua significação é cerrada em si mesma. No entanto, a análise de “SADISMO E MASOQUISMO” mostra justamente o contrário, pois o conhecimento extraliterário, isto é, a realidade externa, funciona como uma fonte para a complementação dos hiatos presentes nos textos, o narrador dizer o mínimo. Assim, pensando nessas brechas, o leitor recorre ao externo e constrói o seu entendimento seguindo as pistas do texto que, como tal, são apenas pistas. Essa complementação, ou decifração do não dito, também está para as narrativas fantásticas, uma vez que é na ruptura com o real que o fenômeno acontece. O fato de o receptor identificar essa quebra com as leis reconhecidas que o fantástico irrompe, ou seja, sem o referente real externo, essa quebra não seria concretizada.

Ademais, merece destaque o funcionamento da maquinaria imbertiana, aqui analisada a partir de dois elementos: duplicação interna e brevidade. De imediato, parece haver uma contradição entre essas duas opções estéticas, uma amplia o texto enquanto a outra prima pela mínima materialização textual. Contudo, analisadas em seus detalhes, ambas trazem estruturas que suscitam efeitos aproximáveis. Em todas essas narrativas observa-se um princípio comum: o uso da palavra exata; assim, a presença de frases curtas e das reticências pode ser verificada em toda a escrita Imbertiana. Mesmo nos contos mais extensos, não há informação gratuita e, se lidas em separado, as narrativas conjugadas acabam sendo também um tipo de brevidade. Vale, aqui, destacar ainda o conto “El leve Pedro”, pois o seu primeiro parágrafo pode ser lido

⁶⁶ No original: “en el humor de Anderson predomina el principio de *incongruencia* sorprendente, esto es, un final inesperado que a menudo no parece anunciarse en el texto y que choca con las previsiones habituales provocando un efecto cômico” (LOJO, 1997, p. 330).

⁶⁷ No original: “Un cuento ha surgido de una realidad” (1979, p. 233).

como um caso e isso demonstra a capacidade de articulação entre ideia e linguagem encontrada na produção ficcional de Imbert. No que se refere aos espaços, seus textos apresentam-se como em uma estrutura arquitetônica, todas as palavras, os signos de pontuação e as sugestões imagéticas são escolhas feitas sob medida. Sobre os casos, forma breve mais cultivada por ele, conluo minhas considerações com as palavras de Olga Arán (2002, p. 67 *apud* DE HAUWERE, 2008, p. 55): “creio que os Casos de Enrique Anderson Imbert podem ser lidos como metáforas, na busca insistente da fronteira invisível e problemática que separa o imaginário do real, a leitura da escritura, o irracional e a ordem cultura, lírica de narrativa”.

Referências

- ANDRES-SUÁREZ, Irene. Estrategias del microrrelato para ahorrar espacio textual. In: MARTÍNEZ, Henry Gonzáles; LAGMANOVICH, David [*et al.*]. **La minificción en el siglo XXI: aproximaciones teóricas**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia (Sede Bogotá). Facultad de Ciencias Humanas, 2014.
- BEUTER, María Rosa Lojo de. Estudio preliminar. In: IMBERT, Enrique Anderson. **El milagro y otros cuentos**. Buenos Aires: Kapelusz, 1985.
- DE HAUWERE, Katrien. **El microrrelato en América Latina: el canon argentino**. Bélgica, 2008. Tesis. Disponible en: https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/414/375/RUG01001414375_2010_0001_AC.pdf Acceso: 02 de junio de 2018.
- IMBERT, Enrique Anderson. *Teoría y técnica del cuento*. Buenos Aires: Marymar, 1979.
- _____. **El realismo mágico y otros ensayos**. Caracas: Monte Ávila, 1976.
- _____. **El grimorio**. Buenos Aires: Editorial Losada, 1961.
- _____. **La locura juega ajedrez**. México: Siglo xxi editores, 1971.
- _____. **El leve Pedro: antología de cuentos**. Madrid: Alianza Editorial, 1976.
- IZAGUIRRE, Ester. La ascensión y la caída en los cuentos de Enrique Anderson Imbert. Jornadas: Diálogos entre literatura, estética y teología. Buenos Aires, 2002. Disponible

en:<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=Ponencias&d=la-ascension-y-la-caida> Acceso: 13 de mayo de 2018.

LOJO, María Rosa. Humor, ironía y parodia en la cuentística de Enrique Anderson Imbert. *Alba de América*, números 28/29, vol. 15, p. 328-351. Bolivia, 1997. Disponible

en:https://www.academia.edu/7743606/_Humor_iron%C3%ADa_y_parodia_en_la_cuent%C3%ADstica_de_Enrique_Anderson_Imbert Acceso: 08 de junio de 2018.

NOGUEROL, Francisca. Espectrografías: minificción y silencio. In: MARTÍNEZ, Henry Gonzáles; LAGMANOVICH, David [*et al.*]. **La minificción en el siglo XXI: aproximaciones teóricas**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia (Sede Bogotá). Facultad de Ciencias Humanas, 2014.

PIZARRO, Cristina. El humor en la narrativa de Enrique Anderson Imbert. **El humor en la literatura del mundo hispánico**. XIV Simposio Internacional de Literatura. Buenos Aires, 1996. Disponible en: http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/pizarro_cristina/humor_en_la_narrativa.htm Acceso: 06 de julio de 2018.

RAMOS, García A. Antología de narrativa argentina – artículos críticos. Anderson-Imbert y las mímisis. Argentina: 2014. Disponible: <http://www.omnibus.com/n48/sites.google.com/site/omnibusrevistainterculturaln48/antologia-narrativa-argentina/articulos-criticos/arturo-g-ramos-e-anderson-imbert.html> Acceso: 27 de mayo de 2018.

SHUA, Ana María. La brevedad, técnica y misterio. In: MARTÍNEZ, Henry Gonzáles; LAGMANOVICH, David [*et al.*]. **La minificción en el siglo XXI: aproximaciones teóricas**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia (Sede Bogotá). Facultad de Ciencias Humanas, 2014.

BREVEDADES SOBRE EL MULTIFACÉTICO IMBERT

Resumen

Página | 119

El modo fantástico es, sin duda, una de las formas más válidas de acercarse a la vida cotidiana, ya que sus dispositivos narrativos permiten diferentes lecturas de la realidad reconocible. Pensando en esta consideración, el propósito de este trabajo es transitar a través del trabajo del argentino Enrique Anderson Imbert, considerando dos frentes: la producción literaria y la crítica. Para este fin, los libros que servirán de base para este escrutinio son, en el aspecto crítico-teórico, *Teoría y Técnica del cuento* (1979) y *El realismo mágico y otros ensayos* (1976); en la segunda línea fueron seleccionados *El grimorio* (1961), *La locura juega ajedrez* (1971) y la antología *El leve Pedro* (1976). Este extracto se justifica por el hecho de que el objetivo de esta investigación es verificar los elementos constitutivos de la narrativa imbertiana, con énfasis en los que componen la categoría estética. Dentro de este escrutinio, se resaltarán los siguientes aspectos: duplicación interna y brevedad, así como los sentidos creados dentro del modo fantástico.

Palabras clave: Enrique Anderson Imbert. Duplicación interna. Brevedad.

Recebido em: 24/04/2020

Aprovado em: 27/05/2020

O Fantástico como Denúncia do Real: uma Abordagem no Cordel nordestino

Stélio Torquato Lima⁶⁸

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Resumo

O Fantástico caracteriza-se pela inserção no mundo diegético de algo inexplicável e extraordinário que perturba a estabilidade de um contexto familiar, cotidiano e verossímil, aspecto que o dissocia de outros gêneros afins, como o Maravilhoso, em que a entrada do sobrenatural ocorre sem essa perturbação. Partindo dessa premissa, este trabalho analisa como o Fantástico se manifesta na literatura de cordel nordestina, com ênfase sobre a reflexão moral e sobre a denúncia de questões que afetam diretamente a classe menos favorecida economicamente. Para a discussão das especificidades do Fantástico, incluindo sua distinção do Maravilhoso, recorreremos a reflexões teóricas de autores como Tzvetan Todorov e Irlemar Chiami. Entre os cordéis analisados ao longo do texto, incluem-se *História de Roberto do Diabo* (Leandro Gomes de Barros), *A moça que bateu na mãe e virou cachorra* (Rodolfo Coelho Cavalcante), *O homem que falou com o Diabo em Juazeiro* (João de Cristo Rei) e *O pastor que virou bode* (Antônio Araújo de Lucena).

Palavras-chave

Fantástico. Maravilhoso. Cordel. Denúncia Social.

⁶⁸ Professor Doutor Adjunto da Universidade Federal do Ceará (UFC)

1 Introdução

Chegado com os primeiros europeus que aqui aportaram, o cordel foi aos poucos se aclimatando às plagas tupiniquins. Enraizando-se fundo no chão da cultura do nosso povo, principalmente o nordestino, esse gênero poético foi ganhando novos formatos, sedimentando normas de criação estética, incorporando novos temas. Nesse processo, os cordelistas foram erigindo um panteão de personas e símbolos que traduziam nossos valores e nossa forma singular de olhar para o mundo e para nós mesmos. Testemunha a forte ligação dos cordelistas com seu entorno social um conjunto de elementos que ainda hoje são recorrentes nas narrativas populares em verso:

Página | 121

No Nordeste, por condições sociais e culturais peculiares, foi possível o surgimento da Literatura de Cordel, de maneira como se tornou hoje em dia característica da própria fisionomia cultural da região. Fatores de formação social contribuíram para isso; a organização da sociedade patriarcal, o surgimento de manifestações messiânicas, o aparecimento de bandos de cangaceiros ou bandidos, as secas periódicas, provocando desequilíbrios econômicos e sociais, as lutas de família deram oportunidade, entre outros fatores, para que se verificasse o surgimento de grupos de cantadores como instrumento do pensamento coletivo, das manifestações da memória popular. (DIEGUES JÚNIOR, 1977, p. 6)

A despeito dessa ligação estreita com o contexto sócio-histórico e cultural nordestino, nossos cordelistas não se limitaram a fazer das plagas nordestinas o palco por excelência de suas narrativas. Seja no tempo ou no espaço, o cordel não conhece limites, trazendo enredos que se passam tanto em eras distantes, como é o caso da *História de Roberto do Diabo*⁶⁹, de Leandro Gomes de Barros, quanto em lugares remotíssimos, de que é exemplo o *Romance do pavão misterioso*, de autoria questionada entre João Melquíades Ferreira da Silva e José Camelo de Melo Rezende, que traz os seguintes versos de abertura:

Eu vou contar uma história/ De um pavão misterioso/ Que levantou voo na Grécia/ Com um rapaz corajoso/ Raptando uma condessa/ Filha d'um conde orgulhoso. (SILVA, *on-line*, p. 1)

⁶⁹ A íntegra de todos os cordéis citados neste trabalho pode ser acessada no site da cordelteca da Fundação Casa de Rui Barbosa, bastando informar o título da obra na janela de busca. Cf. http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura_de_Cordel_C0001_a_C7176?pagfis=36834&pesq

Significativo, diga-se de passagem, é o adjetivo que designa o pavão do referido folheto, enfatizando o caráter ao mesmo tempo estranho e admirável da engenhoca utilizada pela protagonista para raptar a condessa.

Como o célebre pavão, não faltam exemplos nos cordéis que evidenciam alguma forma de deslocamento do real e/ou da lógica. Monstros fantásticos, fadas, bruxas, acontecimentos insólitos, etc. fazem parte dessa literatura, como se observa em textos como *História de Juvenal e o dragão* (Leandro Gomes de Barros), *A fada e o guerreiro* (Delarme Monteiro da Silva), *O fantasma do castelo* (João Martins de Athayde), *O romance da cigana feiticeira* (Caetano Cosme da Silva) e *O pastor que virou bode* (Antônio Araújo de Lucena). Este, a propósito, traz um interessante comentário, à guisa de apresentação, assinado pelo poeta e político João Dantas:

Os poetas populares, os cordelistas, como de há muito vêm sendo conhecidos os que escrevem versos rimados e metrificados, têm desempenhado magistralmente a função de preservadores da história. E vão além quando inscrevem nas pedras da memória, do trágico ao épico, *passando pelo fantástico* e pelo religioso, indo do cômico ao picaresco, contando a história como ela é, depois, já que ninguém é de ferro, falando de amor, fidelidade e erotismo para então registrar o político e o social fechando com as pelejas onde imaginários duelos de inteligência são travados. (DANTAS, *on-line*, p. 3. Grifo nosso)

Destarte, o Maravilhoso, o Fantástico e outros gêneros afins são parte integrante do cordel, gênero poético de natureza popular com mais de 150 anos no Nordeste. Não à toa, o pesquisador Manuel Diéguas Júnior inclui entre os temas tradicionais do cordel aquilo que ele designa como contos maravilhosos:

De acordo com os estudos que temos realizado, distribuímos os assuntos em três grandes grupos, e, dentro dos dois primeiros, aqueles temas que se nos afiguram mais constantes. Assim, pareceu-nos possível adotar a seguinte classificação:

1 – Temas tradicionais

a) romances e novelas; b) contos maravilhosos; c) histórias de animais; d) anti-heróis: peripécias e diabruras; e) tradição religiosa.

(...)

b) Contos maravilhosos: Leandro Gomes de Barros – “História de Marina e Alonso”; “João José da Silva – “Aladim e a princesa de Bagdá”; Antonio Alves da Silva – “Os últimos dias de Pompeia”. (DIÉGUES JÚNIOR, 1978, p. 36)

Apesar do adjetivo utilizado pelo pesquisador, convém sublinhar que a designação “contos maravilhosos” inclui também aqueles textos ligados ao gênero Fantástico, como será demonstrado nas próximas seções deste trabalho. Além disso, é importante ressaltar que, entre as categorias descritas por Diégues Júnior, também se inscrevem no rol de narrativas ligadas ao Maravilhoso e ao Fantástico o conjunto de cordéis que ele classifica como “Estórias de animais”, entre os quais o autor inclui *O boi misterioso* (de Leandro Gomes de Barros), *História do papagaio misterioso* (de Luís da Costa) e *A vaca misteriosa que falou profetizando* (de José Costa Leite). (Cf. DIÉGUES JÚNIOR, 1978, p. 36)

Tendo em vista a forte presença de narrativas populares ligadas ao Fantástico, esta pesquisa investiga como o referido gênero se manifesta no âmbito cordelístico. Como horizonte de trabalho, demonstra-se aqui como, longe de constituir uma fuga do real, o Fantástico é explorado pelos cordelistas com vistas a tornar mais visível a denúncia contra aspectos da realidade ligados à opressão das classes populares.

Para além da Introdução e das Considerações Finais, o trabalho acha-se dividido em três seções. Na primeira, após uma análise das diferenças principais entre o Maravilhoso e o Fantástico a partir de estudos de Tzvetan Todorov (2004) e Massaud Moisés (1999), ilustramos essa discussão com a referência a obras de ficção eruditas e populares nas quais os dois gêneros se manifestam. Na segunda seção, que tem como ponto de partida uma discussão levantada por Irleamar Chiampi (1980) em relação à natureza do Fantástico, analisamos alguns cordéis em que o Fantástico é explorado pelos poetas populares com o fim de pôr em relevo algumas reflexões de cunho moral. Na terceira e última seção, que se apoia em obras de Martine Kunz (2001) e Idelette Muzart-Fonseca dos Santos (2006), a discussão recai sobre a forma como narrativas em cordel ligadas ao Fantástico foram utilizadas pelos poetas populares como estratégia de denúncia do real.

2 Expressões do Fantástico na Literatura Erudita e no Cordel

A inserção do sobrenatural ou do ilógico na literatura ocorre desde tempos imemoriais. Já naquela que é considerada a mais antiga obra literária escrita, a epopeia de Gilgamesh, os deuses caminhavam livremente entre os mortais. Nas fábulas de

Esopo ou nas epopeias atribuídas a Homero, a presença do elemento mágico é também uma constante.

A entrada do sobrenatural no universo diegético, no entanto, nem sempre se formula de modo semelhante. É o que explica Marcia Romero Marçal, informando que, nas obras incluídas no gênero denominado de Maravilhoso, a presença do sobrenatural

não problematiza a dicotomia entre o real e o imaginário, posto que a verossimilhança não está no centro das preocupações deste discurso. O conto maravilhoso relata acontecimentos impossíveis de se realizar dentro de uma perspectiva empírica da realidade, sem aos menos referir-se ao absurdo que todo este relato possa parecer ao leitor. A narrativa do Maravilhoso instala seu universo irreal sem causar qualquer questionamento, estranhamento ou espanto no leitor porque, ao não estabelecer nenhuma via de conexão entre o universo convencionalmente conhecido como real e sua contradição absoluta, o irreal, reforça os parâmetros que o orientam no seu conhecimento empírico do que seja a realidade. De modo que um traço distintivo do gênero Maravilhoso é o de introduzir uma fenomenologia meta-empírica negando completamente sua probabilidade de realizar-se no mundo concreto e material.

Neste sentido, o universo do Maravilhoso fecha-se em si mesmo, é hermético, excludente e, paradoxalmente, convencional pois, apesar de erguer-se sobre uma imaginação que subverte os convencionalismos do mundo material e familiar, reafirma a hierarquia do real sobre o irreal. (MARÇAL, 2012, p. 2-3)

Sem prejuízo da explicação da pesquisadora, não é demais lembrar que existem muitas variações dentro do Maravilhoso. É o que explica Massaud Moisés (1999, p. 319-320), que, apoiando-se numa classificação proposta por Jean Suberville, divide o Maravilhoso em seis categorias: a) o maravilhoso pagão (representado pela mitologia); b) o maravilhoso cristão (evidenciado nos milagres protagonizados pelos santos e figuras bíblicas); c) o maravilhoso fantástico (originado da superstição e da imaginação e que manifesta conflitos do real e do possível); d) o maravilhoso alegórico (que emprega o fantástico ligado à prosopopeia e/ou outras figuras de estilo; e) o maravilhoso subjetivo (caracterizado pelas alucinações e/ou outros estados alterados da mente); f) o maravilhoso científico (que se desenvolveu a partir dos avanços das Ciências e que engloba a ficção científica).

Caracterizam-se como maravilhosos textos como os contos de fada, as fábulas e os apólogos, entre outros, nos quais geralmente o elemento sobrenatural ou ilógico não produz desconcerto nem nas personagens nem nos leitores. Em muitas dessas narrativas, o “era uma vez” é já o marcador de um acordo tácito entre autor e

leitor, preparando o último para a livre suspensão das leis naturais, possibilitando, sob o absoluto império do ilógico e do *non-sense*, que animais falem, elefantes voem, etc.

Na literatura de cordel, tipo de narrativa em que é frequente a presença do mágico e não raro do inusitado, registros do Maravilhoso são recorrentes. Como mostra Vera Lúcia de Luna e Silva (2010), animais que falam e se comportam como gente estão presentes no cordel brasileiro desde o texto mais antigo que se tem notícia: o folheto *Testamento que faz um macaco especificando suas gentilezas, gaiatices, sagacidade, etc.*, de autor anônimo e que foi impresso em Recife em 1865.

No ambiente místico de Juazeiro do Norte, onde o cordel floresceu em torno da figura do padre Cícero, os poetas-romeiros incumbiram-se de multiplicar os relatos marcados pelo Maravilhoso cristão, em que milagres, graças alcançadas, castigos aos inimigos da fé e encontros sobrenaturais se tornaram tanto comuns como “naturais” aos fiéis que liam e, principalmente, ouviam os textos em cordel. Entre os inúmeros exemplos que podem ser citados, está o folheto *Os milagres da estátua do frei Damião*, escrito por Manoel Caboclo e Silva, poeta devoto do Padim. A narrativa descreve os milagres produzidos pela água que passou a jorrar de uma estátua de frei Damião instalada na Paraíba na década de 70 do século passado:

De uma paralisia/ Maria de Fátima aleijou/ Passou a água nas pernas/ E
muito alegre ficou/ Largou as muletas fora/ Firmemente caminhou
Veio também um ceguinho/ Junto com a romaria/ Fazia mais de dois anos/
Que este rapaz não via/ Banhou o rosto na água/ Ficou vendo a luz do dia
Um menino de quatro anos/ Não falava era mudo/ Também não ouvia nada/
Porque era mudo e surdo/ Bebeu da água e ficou/ Ouvindo e falando tudo.
(SILVA, *on-line*, p.3-4).

Nem sempre, porém, a inserção do elemento sobrenatural ou ilógico se faz sem perturbações no desenvolvimento e também na recepção da narrativa das obras. Diferentemente ao que se observa no Maravilhoso, em que o sobrenatural é naturalizado por ocorrer num contexto bastante receptivo aos fenômenos mágicos, nos textos denominados como Fantásticos,

O evento sobrenatural surge em meio a um cenário familiar, cotidiano e verossímil. Tudo parece reproduzir a vida cotidiana, a normalidade das experiências conhecidas, quando algo inexplicável e extraordinário rompe a estabilidade deste mundo natural e defronta as personagens com o impasse da razão. A partir deste momento, a retórica da narrativa do Fantástico elabora

conjecturas racionais a respeito do evento sobrenatural que nunca são comprovadas de fato. Ou seja, o discurso narrativo fantástico constrói e mantém as personagens num estado de incerteza permanente diante da verdadeira índole dos fenômenos meta-empíricos que cruzam o caminho de suas vidas.

No Fantástico, as personagens sob o ponto de vista do narrador estão sempre oscilando entre uma explicação racional e lógica para os acontecimentos extranaturais – inserindo-os, desta forma, na ordem convencional da natureza – e a admissão da existência de fenômenos que escapam aos pressupostos científicos, racionais e empíricos que organizam o conhecimento burguês da realidade. (MARÇAL, 2012, p. 4)

Todorov, um dos teóricos que melhor analisou a natureza do Fantástico, assinala que essa hesitação por parte das personagens (e também do leitor) é a pedra de toque do referido gênero: “Cheguei quase a acreditar”: eis a fórmula que resume o espírito do fantástico. A fé absoluta como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida.” (TODOROV, 2004, p. 36). Nessa perspectiva, a sensação de estranhamento diante de algo exigirá sempre das personagens e dos leitores uma tomada de posição, quer para negar o fato desconcertante, quer para aceitar a impossibilidade de explicá-lo:

Somos assim transportados ao âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. (TODOROV, 2004, p. 30)

Cabe destacar que, ao utilizar a expressão “aquele que o percebe”, Todorov faz referência não apenas às personagens, mas também ao leitor, considerando que “O fantástico implica (...) não apenas a existência de um acontecimento estranho, que provoca hesitação no leitor e no herói; mas também numa maneira de ler, que se pode por ora negativamente: não deve ser nem “poética”, nem “alegórica”. (TODOROV, 2004, p. 38). Assim, como detalha o teórico, o texto sob a inscrição do Fantástico exige o preenchimento de três condições:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos

evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. (TODOROV, 2004, p. 38-39)

Aplicando as ideias de Todorov na leitura de alguns textos marcadamente fantásticos, pode-se mais claramente perceber como estes se distinguem de textos maravilhosos. Bem ao contrário destes, por exemplo, é o conto *Coração delator*, de Edgar Allan Poe. A narrativa descreve o assassinato de um velho por um homem devido a este não suportar mais ver a membrana leitosa que cobria um dos olhos do ancião. Após o crime, sepulta sua vítima sob o assoalho. Todavia, quando a polícia o visita, o criminoso acaba se entregando ao ser tomado pela insanidade em função de estar escutando as batidas do coração do morto. Como se pode deduzir pelo resumo do referido conto, o fato insólito, em tudo avesso à normalidade, pode ser facilmente “explicado” tanto pelo leitor quanto pelos policiais: o remorso (ou mesmo a loucura) iludia os sentidos do criminoso, fazendo-o acreditar que ouvia o palpitar do coração do morto.

Outro exemplo que pode ser citado para ilustrar a discussão sobre as marcas do Fantástico é o conto *A continuidade dos parques*, de Julio Cortázar. No texto, acompanhamos a história que é lida por um homem que descansa em uma fazenda: uma narrativa que descreve a decisão de uma mulher que planeja assassinar o marido, ficando o amante da mesma incumbido do crime. No final, seguindo as coordenadas passadas pela senhora, o criminoso chega diante de sua vítima, que parece ser o próprio homem que lê a história. No entanto, o inusitado da cena mais uma vez se mostra passível de explicação à luz da racionalidade, embora em nenhum momento essa explicação seja comprovada: teria o leitor dormido antes de acompanhar o desfecho da cena e, por estar tão envolvido com o relato, sonhado com o desfecho insólito? Para contribuir com essa interpretação, cabe destacar que o texto se acha dividido em dois parágrafos, divisão que poderia apontar para a transição entre o que estava sendo lido pelo leitor-personagem e o momento em que este passa a sonhar.

Como nessas e em outras tantas obras da literatura erudita, o Fantástico também se observa em narrativas em cordel. Mesmo em narrativas marcadamente

maravilhosas, o Fantástico se imiscui, como é o caso do folheto *O homem que falou com o Diabo em Juazeiro*, de João de Cristo Rei. Como o título da obra antecipa, a narrativa descreve um insólito encontro entre um indivíduo e o Diabo na cidade cearense de Juazeiro do Norte, assim descrito pelo poeta:

Sucedeu em trinta e um/ Este caso horrorizado/ Acima da rua Nova/ Num dia santificado/ Dentro duma casa velha/ Em um campo alagoado
Indo eu nesse lugar/ Casualmente passando/ Numa casa que não tinha/
Pessoa alguma morando/ Dela saiu um fantasma/ Desesperado, rosnando
(REI, *on-line*, p. 2)

Diferentemente do que se observa em outros cordéis do gênero, porém, a personagem questiona a veracidade da cena, apelando para uma explicação racional:

Então aí eu parei/ Olhando adiante e atrás/ *Julgando ser presepada/ Causada pelos mortais/ Não me chegava na mente/ Ser aquilo o satanás*
Visto de nada saber/ Requeri dizendo assim:/ – Quem pode mais do que Deus/ Queria responder a mim/ Quando me acho em batalha/ Necessito ver o fim. (REI, *on-line*, p. 2-3. Grifo nosso)

A hesitação, todavia, é logo dirimida pela fala do Diabo, fazendo com que a narrativa retome seu viés de obra pertencente ao Maravilhoso cristão:

Disse-me uma voz estranha:/ – Declaro por minha vez/ Sou Luço, rei do inferno/ Vim dizer para vocês/ Que sou chefe do carimbo/ Seiscentos sessenta e seis. (REI, *on-line*, p. 3)

Desfecho diferente traz o cordel *Estória de Marieta, a moça que dançou no inferno*, de Joaquim Batista de Sena. Nessa obra, não se chega à conclusão clara se a personagem de fato foi ao Inferno ou se tudo não se tratou apenas de um pesadelo que se segue a uma síncope sofrida pela jovem:

Quando ela despertou/ Da síncope, estava deitada/ Muita gente em redor dela/ E Marieta espantada/ Contou daquela visão/ Toda estória passada
Depois ela arrependida/ Deixou a farrã e a dança/ Pois este exemplo ficou/
Gravado em sua lembrança/ E de salvar sua alma/ Ainda tem esperança
E três minutos passou/ Sobre a cama desmaiada/ Quando despertou da síncope/
Ficou impressionada/ Pensando que há 3 anos/ Estava ali acamada
(SENA, *on-line*, p. 8)

Cabe destacar que a personagem do cordel em foco veio a ser punida por seus desregramentos morais e, principalmente, por ter afirmado que dançaria com o namorado “até dentro do inferno” (SENA, *on-line*, p. 3). Essa circunstância, como será mostrado a seguir, é recorrente nos cordéis ligados ao Fantástico, nos quais é frequente a punição dos que se desviam do “bom caminho”, ratificando uma forte ligação entre Fantástico e moralidade na literatura popular.

3 Fantástico e Moralidade no Cordel

Em sua análise sobre a literatura fantástica, Irlemar Chiampi destaca um viés maniqueísta e conservador característico do gênero. Esse aspecto se formula a partir do confronto entre Bem e Mal, representados, respetivamente, pelo herói e pelas manifestações negativas do sobrenatural, que inclui os demônios, os monstros, os fantasmas, etc.:

As emoções de medo ou horror, bem como a sensação de nojo dos seres ameaçadores ou monstruosos glorificam uma concepção maniqueísta do mundo: o Bom, o Bem, o São e o Divino saem vencedores no conflito com o Mal. A problematização do real no fantástico assume, neste sentido, o caráter de uma luta primordial entre forças antagônicas, da qual saem vitoriosos os valores que o pensamento logocêntrico aceita como positivos (CHIAMPI, 1980, p. 67).

Essa oposição destacada pela pesquisadora entre Bem e Mal no interior da narrativa fantástica, a qual, em última instância, tem como suporte a oposição entre natural e sobrenatural, acha-se bastante evidenciada na literatura de cordel. Isso se explica pelo fato de que o cordel, enquanto obra “exemplar” (como a fábula, o apólogo, etc.), não apenas se inclina para a discussão de valores morais, como se orienta por um viés maniqueísta:

As histórias veiculadas nos folhetos de cordel têm, em geral, caráter exemplar: apresentam um mundo organizado em que pessoas boas e más medem forças, para chegar a um desfecho em que, invariavelmente, prevalece a justiça: recompensam-se os esforços dos que agem corretamente; condenam-se os malfeitores ao sofrimento, à morte, ao abandono, à miséria. A narrativa, com seu caráter moral, pode ser proposta como um modelo de conduta. (ABREU, 2004, p. 216)

Não surpreende, assim, que muitos dos cordéis que se inscrevem ora no círculo do Maravilhoso, ora no âmbito do Fantástico, trazem personagens às voltas com forças negativas, com destaque para a figura do Diabo. Citam-se entre estes: *Peleja de Riachão com o Diabo* (Leandro Gomes de Barros), *Peleja de Zé do Caixão com o Diabo* (Manoel de Almeida Filho), *A mulher que enganou o Diabo* (também de Manoel de Almeida Filho), *O beerrão que lutou com o Diabo na sexta-feira da paixão* (Apolônio Alves dos Santos), *A fada e o Diabo* (José Cavalcanti e Ferreira), *Carta de Satanás a Roberto Carlos* (Enéias Tavares dos Santos), etc.

Não falta, da mesma forma, a presença de outros entes do mal, como as feiticeiras (entre outros, *A vitória de Floriano e a negra feiticeira*, de Manoel de Almeida Filho) e os fantasmas, personagens que aparecem em cordéis como *O fantasma do castelo* (João Martins de Athayde), *O fantasma do deserto ou a quadrilha mascarada* (Manoel Apolinário Pereira), *Até homem valente teme a fantasma do Retiro* (Vado Dinamite) e *O caminhão-fantasma* (Rosil de Assis Cavalcanti).

A oposição Bem/Mal também se evidencia nos cordéis através da punição dos que se desviam do bom caminho, que é invariavelmente aquele que defende a Igreja (em geral, a católica). Nessa linha, estão os cordéis *A moça que virou cachorra porque foi ao baile funk* (Klévisson Viana), *O filho que bateu na mãe e virou lobisomem* (Manoel de Almeida Filho), *A moça que bateu na mãe e virou cavalo* (Rodolfo Coelho Cavalcante) e *A moça que bateu na mãe e virou cachorra* (também de Rodolfo Coelho Cavalcante). Da última obra, são os versos a seguir:

Era uma sexta-feira santa,/ Conhecida da Paixão./ Helena disse a mãe dela:/
– Quero me virar num cão/ Se essa tal de Sexta-Feira/ Da Paixão não é
besteira/ Da nossa religião.
(...)
Quando Matilde, a mãe dela/ Foi aconselhar Helena,/ Esta deu-lhe uma
bofetada/ Sem piedade nem pena,/ Que a velha caiu chorando/ E a Deus foi
suplicando/ Numa praga não pequena:
– Tenho fé, filha maldita,/ Na Santa Virgem Maria,/ Em todos Santos do
Céu,/ Que hás de virar um dia/ Numa cachorra indolente/ Para saberes,
serpente,/ Que uma mãe tem valia. (CAVALCANTE, *on-line*, p. 2-3)

E, efetivamente, a filha desregrada acaba por receber o castigo, vindo a se transformar num monstro terrível:

Helena continuava/ Fazendo profanação,/ Comia mais por despeito/ A tal
“CARNE DO SERTÃO”/ E disse para a mãe dela:/ – Deus me vire numa
cadela/ Se é que ele existe ou não.

Quando Helena disse isto/ O rosto todo mudou,/ E cauda como cadela/ A
moça se transformou.../ Uma cachorra horrorosa/ Espumando e furiosa/
Naquela hora ficou.

Tinha a cabeça de gente/ Com a mesma feição dela,/ Mas o corpo até a
cauda/ Era uma horrível cadela.../ Foi Helena castigada/ Uma filha
amaldiçoada/ O castigo pegou nela. (CAVALCANTE, *on-line*, p. 4-5. Grifo
do autor)

Como aquela filha amaldiçoada, outros personagens do cordel que infringem os preceitos da fé católica são punidos com igual ausência de compaixão. Se for contra Padre Cícero, então, não há possibilidade de perdão ao transgressor, como se observa nos cordéis *O rapaz que virou cachorro porque zombou de Padre Cícero* (João de Barros) e *O crente que virou jumento porque profanou o Padre Cícero* (José Pedro Pontual).

O fato de o último pecador citado ser protestante, cabe destacar, não é nenhuma novidade no cordel, principalmente nas obras que foram escritas até a metade do século passado: chamados de nova-seita, os crentes ocupavam frequentemente o papel de vilões, numa época que quase todos os poetas populares professavam a fé católica. Confirmam isso os seguintes cordéis, entre tantos que poderiam aqui ser citados: *A discussão do padre com a protestante* (Rodolfo Coelho Cavalcante), *Discussão do nova-seita com o vigário* (José João Filho), *A discussão de um católico com um protestante* (Severino Borges da Silva) e *Discussão do cachaceiro e o crente* (Apolônio Alves dos Santos). Sobre a questão, convém retornar a um cordel já citado neste trabalho: *O homem que falou com o Diabo em Juazeiro*, de João de Cristo Rei. Dessa obra é a passagem a seguir, que registra a fala do Diabo:

A lei que Jesus deixou/ É a Católica Romana/ Depois eu mandei Lutero/
Fazer a seita profana/ E espalhar pelo mundo/ A semente luterana
Falsificou a doutrina/ Do jeito que eu lhe mandei/ Mil e tantas seitas falsas/
Na tradição arranjei/ Aí só tem um mistério/ Que eu nunca decifrei. (REI, *on-line*, p. 3)

É nesse contexto em que a moral era substancialmente de matriz católica, que se pode melhor compreender o castigo da personagem de *O pastor que virou bode*, cordel de Antônio Araújo de Lucena, do qual são os versos a seguir:

O pastor H. TAMYJA,/ Respeitado “reverendo”,/ Fez no púlpito uma PRÉDICA/ Que fica até me benzendo/ Pelas palavras que li/ E o fenômeno HORRENDO

(...)

Falou contra O VATICANO/ E missas na SANTA SÉ./ Comparou nossas igrejas/ Com centros de candomblé./ E “explicou” o que era/ Jesus, MARIA e José.

“Excomungou” no DISCURSO/ Até mesmo o Frei Galvão;/ Chamou o BISPO de bode,/ O papa BICHO PAPÃO./ E fez até referência/ A padre Cicero Romão. (LUCENA, *on-line*, p. 9. Grifos do autor)

Como castigo às ofensas contra a igreja católica, o pastor é transformado miraculosamente em um bode, como se lê a seguir:

E logo após o discurso,/ Disse, coçando o bigode:/ “Se for mentira o que digo,/ Deus me transforme num bode,/ Com chifres, barbicha e tudo./ Comigo é que NINGUÉM PODE!”

Mas Deus, que PODE COM TODOS,/ Nem sequer lhe pôs a mão./ Apenas lhe transformou num perigoso bodão,/ Além de bode, tarado/ E brabo que só o cão!

Pouco menor que um JEGUE,/ Preto da cor de veludo,/ De chavelhos revirados,/ Tinha o lombo cabeludo,/ Os olhos da cor de fogo,/ De rabo, cascos e tudo! (LUCENA, *on-line*, p. 9. Grifos do autor).

Na referida obra, portanto, o Fantástico se evidencia a partir da condenação de um “inimigo da fé católica”, nos mesmos moldes, por exemplo, como a literatura erudita já fez em outros tempos em relação aos judeus (Cf. *O mercador de Veneza*, de William Shakespeare) e em relação aos mouros (Exemplo: *A canção do Rolando*, de autor desconhecido).

Reafirma-se, assim, que a moral no cordel, principalmente nas obras escritas até meados do século passado, era regida pelo catolicismo, principalmente o da vertente chamada de religiosidade popular. No entanto, para além dessas reflexões (e admoestações) de cunho moral, o Fantástico, como será destacado a seguir, também veio a ser explorado pelos poetas populares como estratégia de denúncia do real.

4 O Fantástico como Denúncia do Real no Cordel

Na Introdução deste trabalho, mostramos como o cordel nordestino se desenvolveu em íntima ligação com a região que o viu florescer. Testemunha isso o fato de que, mesmo em obras deslocadas no tempo e no espaço, a perspectiva nordestina não

é abandonada de todo: com os pés e a mente bem fincados em seu torrão, o poeta popular não esconde o lugar de onde erige seu discurso, como se vê no seguinte trecho do cordel já mencionado *História de Roberto do Diabo*, de Leandro Gomes de Barros:

Juntaram-se os príncipes todos/ Nacional e estrangeiro/ Mandaram chamar Roberto/ O bandido cangaceiro/ Deram a ele um bom cavalo/ Gordo, possante e ligeiro. (BARROS, *on-line*, p. 12)

Como se vê, há no trecho um flagrante anacronismo: em uma narrativa que se passa em plena era medieval, o desregrado e rebelde Roberto do Diabo é chamado de cangaceiro, demonstrando a perspectiva a partir da qual o autor do cordel constrói suas referências de descrição do mundo e dos sentimentos. Com isso, ratifica-se mais uma vez o compromisso do poeta com seu entorno, com as questões que calam fundo na alma de seu povo. É nessa perspectiva que Martine Kunz, mesmo compreendendo que multifacetada é a ideologia que rege os folhetos, enxerga no poeta popular uma espécie de porta-voz do povo, o que leva a fazer de sua obra uma espécie de revanche poética:

A virtuosidade e o talento dos poetas populares do Nordeste brasileiro eclodiram e persistem nessa região cuja cronologia é a das secas e das inundações, das grandes fomes históricas, ou das fomes mudas, cotidianas e crônicas, onde o analfabetismo e o subdesenvolvimento econômico sustentam-se um ao outro, onde a fome de pão muda-se em fome de vida e a espontaneidade poética parece nascer da dificuldade de sobreviver. Por ser não só o testemunho mas também o representante dessa realidade dolorosa, o poeta popular não saberia retratá-la sem que o quadro fosse ao mesmo tempo requisitório (...). O poeta é a voz do silêncio. (...)
Mas, ainda que exprima de modo espontâneo uma crítica social sem palavras de ordem que coalizem, o poeta oferece ao seu público, através de seus versos, uma forma de revanche poética. (KUNZ, 2001, p. 60-61)

Claro que a literatura de cordel muitas vezes oferece também um lenitivo para as dores do presente, uma espécie de rota de escape da realidade mais dura. Cordéis como *Viagem a São Saruê*, uma espécie de atualização da medieval Cocanha realizada por Manoel Camilo dos Santos, testemunham como o sonho também pode ser a matéria-prima da literatura popular, transformando em pão as duras e agudas pedras da realidade:

Ao romper da nova aurora/ Senti o carro parar/ Olhei e vi uma praia/ Sublime de encantar,/ O mar revolto banhando/ As dunas da beira-mar.

Mais adiante uma cidade/ Como nunca vi igual/ Toda coberta de ouro/ E forrada de cristal,/ Ali não existe pobre/ É tudo rico afinal. (SANTOS, *online*, p. 2-3)

A despeito disso, o que mais predomina no cordel não é exatamente um desejo de fuga, de evasão, mas de reivindicação poética. Ou, em outras palavras,

À realidade opressora do "aqui e agora" denunciada nos folhetos, o poeta opõe um tipo de combate dado no modo imaginário e cujas armas são a utopia, o mito, a lenda, o milagre... Pela exploração do imaginário e da memória coletivos, ele procura, através da escrita, a livre circulação do ser dentro de si mesmo, fora de si e além da morte. Do mecanismo compensatório à afirmação da força reivindicativa, entre a miséria efetiva, vivida, e o poder de intervenção irreal, ergue-se o poeta e sua palavra. As reimpressões sucessivas de alguns clássicos da literatura de cordel testemunham o sucesso dessa fonte de inspiração: *Viagem a São Saruê*, de Manoel Camilo dos Santos, *A Chegada de Lampião no Inferno* de José Pacheco, ou o *Romance do Pavão Misterioso*, de José Camelo de Melo Resende. (KUNZ, 2001, p. 62)

Contribuindo com essa discussão, Idelette Muzart-Fonseca dos Santos argumenta que “O folheto estabelece uma via de transição entre uma realidade dura, muitas vezes dramática, e um mundo imaginário que lhe fornece as chaves da compreensão do real. Essa passagem servirá tanto para ligar o cotidiano ao sonho quanto para inserir a história maravilhosa na vida de todos os dias.” (SANTOS, 2006, p. 73)

Para melhor compreendermos como essa relação entre fantástico e denúncia do real se processa, trazemos à lembrança inicialmente não um cordel, mas a peça *O Auto da Compadecida*, a qual foi criada a partir de quatro cordéis, como destaca Laudicéia Gildo (2004, p. 411): *O dinheiro* (de Leandro Gomes de Barros), *História do cavalo que defecava dinheiro* (também de Leandro), *O castigo da soberba* (de Anselmo Vieira de Souza) e *A peleja da alma* (de Silvino Pirauá de Lima). A esses, acrescentamos *As proezas de João Grilo* (de João Ferreira de Lima).

Na referida peça, assistimos ao julgamento de João Grilo e outras personagens no espaço do *post mortem*. Ali, como defensora dos réus, a *Compadecida* justifica as ações destes a partir de condicionantes sócio-históricos que, de alguma forma, contribuíram para os desvios de conduta que o Diabo aponta com o fim de condená-los. Nesse processo, o Céu é menos um espaço do além do que um cenário

artificialmente (e engenhosamente) construído para o autor trazer à discussão aspectos eminentemente terrenos:

A COMPADECIDA: João foi um pobre como nós, meu filho. Teve de suportar as maiores dificuldades, numa terra seca e pobre como a nossa. Não o condene, deixe João ir para o purgatório.

(...)

MANUEL: O caso é duro. Compreendo as circunstâncias em que João viveu, mas isso também tem um limite. Afinal de contas, o mandamento existe e foi transgredido. Acho que não posso salvá-lo.

A COMPADECIDA: Dê-lhe então outra oportunidade.

MANUEL: Como?

A COMPADECIDA: Deixe João voltar.

MANUEL: Você se dá por satisfeito?

JOÃO GRILO: Demais. Para mim é até melhor, porque daqui para lá eu tomo cuidado para a hora de morrer e não passo nem pelo purgatório, para não dar gosto ao cão. (SUASSUNA, 2002, p. 184-185)

O Diabo da peça de Ariano, nessa perspectiva, é menos um acusador de almas, do que uma figura que em tudo lembra os algozes terrenos da população pobre, como o patrão explorador (representados na peça pelo padeiro e sua esposa), o coronel mandão e virulento (na peça, o major Antonio Moraes), o sacerdote descompromissado com os que mais padecem (na peça, o bispo), o político interessado apenas em seu próprio bem-estar, etc.

Mutatis mutandis, é o mesmo que se observa no cordel *A Chegada de Lampião no Inferno*, de José Pacheco da Rocha, em que o Diabo, longe de ser feito à imagem e semelhança do correspondente bíblico, é mais propriamente um simulacro de um empresário preocupado com os prejuízos causados pela chegada de Lampião a sua propriedade:

Houve grande prejuízo/ No inferno nesse dia./ Queimou-se todo dinheiro/
Que Satanás possuía;/ Queimou-se o livro de pontos,/ Perdeu-se vinte mil
contos/ Somente em mercadoria.

Reclamava Lucifer:/ – Horror mais não precisa:/ Os anos ruins de safra/
Agora mais esta pisa./ Se não houver bom inverno,/ Tão cedo aqui no
inferno/ Ninguém compra uma camisa. (ROCHA, *on-line*, p. 7-8)

Nesse mesmo movimento, Lampião termina por se transformar em uma espécie de paladino, representando a resistência à tirania do patrão, num processo em que o Fantástico se coloca à serviço da crítica social. Sobre essa questão, cabe trazer aqui a leitura que Tânia Maria de Sousa Cardoso efetua do cordel em foco:

Por fim, percebe-se [em *A Chegada de Lampião no Inferno*] (...) uma clara metamorfose no Céu e no Inferno, que perdem as características sobrenaturais, convertendo-se em espaços terrenos, o que permite que Lampião aja como procedia nos sertões nordestinos, onde punia com violência desmedida os fazendeiros que lhe negassem pousada. (CARDOSO, 2003, p. 55-56)

Também:

A transformação do diabo em um ser humano comum evidencia o deslocamento da luta para outra arena. O que ocorre aqui é a repetição do mecanismo épico, no qual o herói (e o vilão) se transmuda no coletivo, encarnando os interesses e valores do povo. (...). Lampião torna-se figura emblemática, concentrando em sua personalidade ambígua o desejo de subversão popular. Sua luta com o diabo representa a luta do povo contra os poderes terrenos, seja patrão ou governo, ou contra as vicissitudes trazidas com as secas, as condições climáticas adversas. (CARDOSO, 2003, p. 61)

Os exemplos aqui oferecidos, aos quais poderiam se somar dezenas de outros, demonstram como os cordelistas, ainda que não o saibam, seguem de perto o ensinamento de Gil Vicente, que igualmente recorria ao sobrenatural como pretexto para tornar mais aguda a crítica de aspectos sociais eminentemente terrenos.

Assim, tal como o célebre dramaturgo lusitano, o além descritos nos cordéis é apenas uma máscara para tornar mais nítida, pela via do riso ou do estranhamento, a crítica a tudo aquilo que oprime o povo, o que inclui, logicamente, os agentes políticos, econômicos e até eclesiásticos dessa opressão.

Considerações Finais

Ao longo de seus mais de 150 anos de existência no Nordeste, a literatura de cordel se celebrizou pela exploração dos mais variados temas, incluindo aqueles de caráter jocoso e até bizarro, de que são exemplos os cordéis *Interessante e graciosa história de um marido que trocou a mulher por uma burra leiteira* (de José D'Almeida Cardoso Jorge) e *O homem que se casou com uma porca em Alagoas* (do poeta-repórter José Soares).

Não faltam ainda os folhetos ligados ao Maravilhoso protagonizados por animais, bem ao molde das fábulas, como *A greve dos bichos* (de Zé Vicente) e o

Casamento e divórcio da lagartixa (de Leandro Gomes de Barros). Entre os cordéis de bichos, porém, há aqueles marcadamente Fantásticos, que chamam a atenção por acontecimentos inusitados em contextos aparentemente realistas, como se observa nos folhetos *O boi que falou em Bonfim de Feira* (de Rodolfo Coelho Cavalcante) e *A vaca misteriosa que falou profetizando* (de José Costa Leite).

Os títulos citados mostram como a liberdade de criação dos poetas populares permitiu (e ainda permite) os mais incríveis voos para o mundo da fantasia. Não obstante, como foi destacado nesta pesquisa, mesmo em muitos desses aparentes deslocamentos do real, a ligação estreita dos poetas populares com as camadas menos favorecidas economicamente leva-os a fazer do Fantástico uma estratégia de abordagem de questões que afetam diretamente o povo.

Nesse processo, como foi discutido neste trabalho, imaginação e questionamento social dão-se as mãos no cordel, fazendo com que o aparente distanciamento do real não seja mais do que uma forma de tornar mais nítida, como a caricatura que costuma deformar para melhor informar, uma crítica contundente em relação às condições sociais e aos agentes que oprimem historicamente a grande massa de explorados de quem nossos poetas populares tornaram-se porta-vozes.

Referências

ABREU, Márcia Azevedo de. Então se forma a história bonita: relações entre folhetos de cordel e literatura erudita. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 10, n. 22, jul./dez. 2004, p. 199-218.

BARROS, Leandro Gomes de. **História de Roberto do Diabo**. Versão *on-line* disponível em http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura_de_Cordel_C0001_a_C7176?pagfis=36834&pesq Acesso em 21 de janeiro de 2020.

CARDOSO, Tânia Maria de Sousa. **Cordel, cangaço e contestação**: uma análise dos cordéis *A chegada de Lampião no Inferno* (José Pacheco da Rocha) e *A chegada de Lampião no Céu* (Rodolfo Coelho Cavalcante. Mossoró-RN: Guimarães Duque, 2003. (Mossoroense, série C, vol. 1391).

CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. **A moça que bateu na mãe e virou cachorra.**

Versão *on-line* disponível em

<<http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura%20de%20Cordel%20-%20C0001%20a%20C7176/34590>> Acesso em 21 de janeiro de 2020.

Página | 138

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso.** São Paulo: Perspectiva, 1980.

DANTAS, João. 50 anos de “xilo” e versos. In: LUCENA, Antônio Araújo de. **O**

pastor que virou bode. p. 3-4. Versão *on-line* disponível em

<<http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura%20de%20Cordel%20-%20C0001%20a%20C7176/4383>> Acesso em 21 de janeiro de 2020.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. **Literatura de cordel.** 2. ed. Rio de Janeiro: MEC, 1977.

_____. Tentativa de classificação da literatura de cordel. In: **Revista Cultura.** v. 8, n. 30, Brasília, 1978, p. 34-41.

GILDO, Laudicéia Aparecida. Uma leitura comparativa entre *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente, e *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. In: **Anuário 2004**, p. 409-415.

KUNZ, Martine. **Cordel: a voz do verso.** Fortaleza/CE: Secretaria da Cultura e Desporto do Ceará, 2001. (Outras Histórias, 6).

LUCENA, Antônio Araújo de. **O pastor que virou bode.** Versão *on-line* disponível em

<<http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura%20de%20Cordel%20-%20C0001%20a%20C7176/4383>> Acesso em 21 de janeiro de 2020.

LUNA E SILVA, Vera Lúcia de. Primórdios da literatura de cordel no Brasil: um folheto de 1865. In: **Graphos.** João Pessoa, Vol. 12, n.º2, dez./2010, p. 74-80.

MARÇAL, Marcia Romero. A tensão entre o fantástico e o maravilhoso.

In: **FronteiraZ**, n.º. 3, nov. 2012, p. 1-8. Disponível em:

<<https://revistas.pucsp.br/fronteiraz/article/view/12541/9111>> Acesso em: 10 de janeiro de 2020.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários.** 14. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

REI, João de Cristo. **O homem que falou com o Diabo em Juazeiro.** *On-line.* Versão

eletrônica do texto disponível em:

<<http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura%20de%20Cordel%20-%20C0001%20a%20C7176/36006>> Acesso em 21 de janeiro de 2020.

ROCHA, José Pacheco da. **A chegada de Lampião no Inferno**. Versão on-line disponível em <<http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura%20de%20Cordel%20-%20C0001%20a%20C7176/14573>> Acesso em 21 de janeiro de 2020.

SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. **Memórias das vozes: cantoria, romanceiro & cordel**. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo/Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2006.

SANTOS, Manoel Camilo dos. **Viagem a São Saruê**. Versão on-line disponível em <<http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura%20de%20Cordel%20-%20C0001%20a%20C7176/28138>> Acesso em 21 de janeiro de 2020.

SENA, Joaquim Batista de. **Estória de Marieta, a moça que dançou no inferno**. Versão on-line disponível em <<http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura%20de%20Cordel%20-%20C0001%20a%20C7176/75819>> Acesso em 21 de janeiro de 2020.

SILVA, João Melquíades Ferreira da. **Romance do pavão misterioso**. Versão on-line disponível em <<http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura%20de%20Cordel%20-%20C0001%20a%20C7176/18727>> Acesso em 21 de janeiro de 2020.

SILVA, Manoel Caboclo. **Os milagres da estátua do frei Damião**. Versão on-line disponível em <<http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura%20de%20Cordel%20-%20C0001%20a%20C7176/41333>> Acesso em 21 de janeiro de 2020.

SUASSUNA, Ariano. **O auto da compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 2002.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castelo. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Debates, 98).

THE FANTASTIC AS DENUNCIATION OF THE REAL: AN APPROACH IN THE NORTHEASTERN CORDEL

Abstract

Página | 140

Fantastic is characterized by the insertion in the diegetic world of something inexplicable and extraordinary that disturbs the stability of a familiar, daily and credible context, an aspect that dissociates it from other similar genres, such as the Wonderful, in which the entrance of the supernatural occurs without this disturbance. Based on this premise, this work analyzes how Fantastic manifests itself in Northeastern cordel literature, with an emphasis on moral reflection and on denunciation of issues that directly affect the economically less favored class. To discuss the specifics of Fantastic, including its distinction from Wonderful, we used theoretical reflections by authors such as Tzvetan Todorov and Irleamar Chiampi. Among the string books analyzed throughout the text are *The history of Roberto of the Devil* (Leandro Gomes de Barros), *The girl who beat her mother and became a dog* (Rodolfo Coelho Cavalcante), *The man who spoke to the Devil in Juazeiro* (João Cristo Rei) and *The protestant pastor who became a goat* (Antônio Araújo de Lucena).

Key words

Fantastic. Wonderful. Cordel. Social Denunciation.

Recebido em: 23/02/2020

Aprovado em: 17/05/2020

O fantástico em Pernambuco:
leituras do espaço em Assombração
no Rio Formoso, de Jayme Griz

Ivson Bruno da Silva⁷⁰

Universidade Federal da Paraíba – UFPB

Luciane Alves Santos⁷¹

Universidade Federal da Paraíba – UFPB

Resumo O presente artigo visa analisar o espaço no conto “Assombração no Rio Formoso”, presente na obra *O Cara de Fogo*, do escritor pernambucano Jayme Griz, à luz do fantástico. Os pressupostos teóricos sobre a espacialidade, como no livro *Teorias do espaço literário*, de Luis Alberto Brandão, e a respeito do fantástico, em *A ameaça do fantástico*, de David Roas, fundamentam refletir sobre os territórios ficcionais e as modificações que ocorrem na presença de seres e acontecimentos sobrenaturais, cujo resultado intervém na percepção acerca do campo social. Esta análise mantém uma perspectiva dialética, na qual os componentes da realidade colaboram para compreender a cultura e as crenças de assombrações na Zona da Mata de Pernambuco, do qual o *ethos* fornece uma leitura de vida que a literatura griziana abrange. A propósito desse quadro literário, as perspectivas sobre o espaço reacendem a representação de uma sociedade que possui, na estética ficcional e na realidade, uma relação conflituosa com a ideia de um mundo passível de instabilidade e ameaças à lógica racional.

Palavras-chave Literatura fantástica. Espaço. Jayme Griz

⁷⁰ Mestrando em Letras no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba.

⁷¹ Professora Adjunta da Universidade Federal da Paraíba – Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL). Líder do grupo de pesquisa Estudos do Insólito: do mito clássico à modernidade.

1 Introdução

“Apesar de os espaços a que estamos expostos durante nossa existência serem extremamente variados, ainda mais variada que eles é a percepção que cada um tem do espaço em que se localiza.”

(Oziris Borges Filho)

Este artigo principia-se com essa epígrafe como premissa para atestar que as leituras sobre os espaços, sejam ficcionais ou sociais, dependem da forma como são apreendidos. A espacialidade mostra-se variável não pela pluralidade de acepções, como em nível de extensão ou de sentido, mas pelo modo como o homem relaciona-se com essa categoria. É possível assegurar que as circunstâncias do espaço definem como o indivíduo liga-se a ele. Na literatura, essa vinculação desdobra-se em representações espaciais análogas à realidade, cuja dimensão estende-se para visões diferentes do quadro de referência, ou seja, percepções que transcendem o mundo real pela forma como as personagens, as ações, o enredo e o tempo configuram-se junto ao espaço.

Na medida em que se viabiliza a transgressão da visão de realidade, a partir da leitura ficcional, pode-se estar diante de textos situados no domínio do fantástico, em que os seres e os acontecimentos presentes nas narrativas não são possíveis de serem esclarecidos pelas leis do cotidiano. Desde o século XIX até a atualidade surgem textos e propostas de teorizações sobre o fantástico, estendendo-se à falta de limitação em torno do imaginário que faz parte da literatura ao longo do tempo. No século XX, Tzvetan Todorov, no livro seminal *Introdução à literatura fantástica*, sistematizou conceituações a respeito do gênero e em sua trilha surgiram outros trabalhos que trataram de traçar novas perspectivas sobre o sobrenatural na ficção.

A propósito de acepções contemporâneas a respeito do fantástico, a leitura de David Roas, em *A ameaça do fantástico*, viabiliza reaver as formas como o gênero é validado quando o discurso intertextual implica repensar as coordenadas históricas e sociais. É na relação entre o universo do texto e o mundo do leitor que o efeito ameaçador do sobrenatural comparece como fundamental: confrontar as crenças sobre a realidade empírica. Logo, diante dessa correspondência conflituosa, na medida em que o espaço se constrói narrativamente de forma crível, a irrupção do fantástico modifica seu convívio com as demais categorias literárias e contraria a visão de cotidiano do leitor.

À luz desse enfoque que busca reaver uma leitura da espacialidade textual, cuja presença de algum evento insólito implica instabilizar as leis da racionalidade e dos territórios sociais, a obra *O Cara de Fogo*, do escritor pernambucano Jayme de Barros Griz, oportuniza traçar novas perspectivas entre o espaço e o fantástico para os estudos de literatura. Ambientado na Zona da Mata Sul de Pernambuco, os contos presentes no livro recuperam um lugar entre os engenhos e um clima das pequenas cidades do interior do estado, cercado por lendas, mitos e crenças de assombrações, histórias de botijas escondidas, fantasmas, sítios, rios e casas assombradas. Ao vislumbrar repensar as várias formas com que o sobrenatural se presentifica no espaço, este artigo centra-se na análise do conto “Assombração no Rio Formoso”, com uma leitura que considera a alteração da lógica que ordena a realidade como importante para os efeitos do fantástico.

2 Territórios do fantástico na literatura de Jayme Griz

“Hence it follows that space is an effect arising from the first existence of being, because when any being is postulated, space is postulated.”⁷²
(Isaac Newton)

O homem constitui-se e define-se a partir da sua relação com o espaço. Desde a Antiguidade, as leituras sobre essa categoria em muitas áreas do conhecimento tornaram-se essenciais para a compreensão do ser e o entendimento da história. A necessidade de descrever ou representar os lugares é inerente à atividade humana e dificilmente o espaço inexistirá, pois vive-se nele. Na literatura, a linguagem constitui-se como uma espacialidade em que é possível dizer e silenciar, cujo território textual habita estruturas próprias, como as personagens, o narrador, o enredo, o tempo e outros espaços.

Esses lugares em que os componentes narrativos situam-se são oportunizados pelo trabalho do escritor. Tendo como principal referente à realidade, ele cria um mundo imaginário que ganha formas que superam o cotidiano empírico. Quando se reflete sobre os espaços ficcionais, há uma ligação entre a vida e a literatura,

⁷² “Assim, segue-se que o espaço é um efeito decorrente da primeira existência do ser, pois quando qualquer ser é postulado, o espaço é postulado.” (Isaac Newton, *tradução nossa*).

pois as narrativas possuem arranjos que aparecem no campo social, embora com maneiras de configuração diferentes. Assim, os textos literários registram, constituem e expressam espacialidades sociais e históricas, sendo um filtro que aponta para uma experiência e uma interpretação sob o prisma da invenção, com seu apresto simbólico e imaginativo.

Roger Chartier, no livro *A história cultural: entre práticas e representações*, tece considerações sobre a relação entre a literatura e o contexto sócio-histórico. Segundo o historiador francês, todo texto se constitui como representação de uma realidade a partir da maneira como o seu criador a pensa. Sejam literários ou documentais, os textos obedecem a modelos discursivos e demarcações intelectuais próprias de cada escrita e refletem conceitos, interesses e ambições de seus produtores. A historicidade da produção, a intencionalidade do que é escrito e o modo como se cria fornece uma determinada visão do real. De tal maneira, a história intelectual precisa compreender todos os campos discursivos como variantes e avaliados sob prismas diferentes, épocas, saberes e atos diversos (CHARTIER, 2002, p. 62-65).

O mundo social é organizado a partir de determinadas leituras do real. Suas representações, ainda que aspirem ao campo da razão, revelam as ideias dos grupos que lhe constroem. Nesse sentido, torna-se importante relacionar o texto com a posição de quem lhe produz, cuja percepção da sociedade constrói estratégias e práticas que justifica escolhas e condutas pessoais e históricas. Essas proposições sobre representação também não deixam de considerar os leitores, que passam a refletir sobre o real que é lido e apreendido (CHARTIER, 2002, p. 16-24). De natureza igual, contextualizar a literatura e relacioná-la ao fundo sócio-histórico é importante para elucidar os espaços que, de algum modo, podem aludir a referenciais que lhe penetram e aos que o escritor pensou em mergulhar.

O ponto de vista que endossa a leitura de aspectos externos na interioridade textual pressupõe uma associação com a vida dos autores. Essa ideia fica evidente nas narrativas do escritor Jayme Griz, cuja contística remete às credices na Zona da Mata Sul de Pernambuco, região onde viveu e que carrega histórias de seres e eventos sobrenaturais, introduzidos no imaginário coletivo dos habitantes do interior do estado. Ele nasceu na cidade de Palmares e é filho do poeta Fernando Griz e da pianista Maria

Ester de Barros Griz. Durante a infância viveu entre os engenhos, espaço que é saudado em seus ensaios, livros de contos e de poemas.

As obras poéticas *Rio Una* (1951) e *Acauã* (1959) recuperam a memória entre os engenhos, cujos versos aludem à lírica de um Nordeste que viveu a dureza das civilizações na era dos banguês, a cultura nas moendas das canas e os cantos populares. O livro *Negros* (1965) assume um olhar do escritor sobre as identidades, cultura, rituais e aspectos de sofrimento dos povos dessa etnia, marcando traços do folclore e do estudo griziano sobre a história da nação do maracatu. Manifestamente, essas produções que aludem ao passado entre os canaviais e as pequenas vilas interioranas, nas narrativas de *O lobishomem da porteira velha* (1956) e *O Cara de Fogo* (1969) revelam o ficcionista de histórias de abusões e crendices populares pernambucanas, da qual o realismo convencional assume o desafio de confrontar o sobrenatural. Nelas, é possível perceber o quanto a conexão entre a ficção e a realidade constitui-se como uma testemunha excepcional de experiências no fato estético e histórico⁷³.

Os dois únicos livros de contos possuem uma extensão mística e sobrenatural, com um enredo que evoca um realismo no detalhe paisagístico dos engenhos na civilização açucareira, somado ao mistério nas noites em que fantasmas assombravam a região. A Zona da Mata Sul de Pernambuco das narrativas grizianas é um espaço em que os rios, os canaviais, as estradas, as usinas de açúcar e as pequenas cidades, tão semelhantes ao que se encontra na realidade, aparecem vertiginosamente como um lugar das verdades indizíveis, de despachos obscuros, de segredos incontestáveis e noturnas presenças que superam os limites do natural. Essa atmosfera de enigmas irresolvíveis na contística do escritor alude às suas origens, cuja vivência durante a infância no mundo rural do interior pernambucano é trajada por crenças de histórias de almas de outro mundo contadas à luz de candeeiros.

Mário Souto Maior, em publicação no jornal *Diário de Pernambuco*, em 1969, advoga que nunca um escritor misturou tanto de sua vida na produção ficcional. A vivência que teve na cidade grande, em Recife, não lhe tirou o fascínio pela cultura e costumes entre os engenhos. As histórias de assombrações contadas pelos velhos negros são os gumes de suas lembranças. Dessarte, a saudade da infância e da vivência nesse

⁷³ Além das obras mencionadas neste artigo, Jayme Griz publicou os livros *Palmares, seu povo, suas tradições* (1953) e *Gentes, coisas e cantos do Nordeste* (1954), ambos demarcando etnograficamente a paisagem e a cultura de Pernambuco.

lugar é a tinta que pinta o quadro literário das narrativas do autor palmarense. Conforme o folclorista pernambucano, Jayme Griz brindou seus leitores com diversas obras e o livro *O Cara de Fogo* volta a consagrá-lo com histórias que remetem à vida de um menino que cresceu na agroindústria do açúcar, espaço palco de sua ficção (SOUTO MAIOR, 1969, p. 4).

A força que essa obra exerce sobre a geografia do interior de Pernambuco, provocando releituras ficcionais e sociais sobre essa espacialidade, é a trilha na qual este artigo vereda. O livro é composto por dez contos, inclusive um que nomina o título. As narrativas assumem um compromisso com a tradição oral ou o hábito de personagens contarem experiências assombradas na vida simples, anônima e nostálgica da Zona da Mata. Pessoa de Moraes, no prefácio da obra, salienta que as narrativas se constituem de “sortilégios e malassombros que o menino Jayme Griz ouvia, ele mesmo, em noites sem lua, nos serões familiares do engenho, as narinas acesas de estranha emoção; os olhos medrosos tentando perscrutar no indevassável da noite rural” (MORAIS, 1969, p. 12).

As instabilidades que os contos provocam em relação às leis da realidade, por cravarem seus enredos em fatos insólitos e fantasmagóricos, repousam em narrativas nominadas de fantásticas. Na segunda metade do século XX, remetendo a textos do século XIX, Todorov sistematiza definições sobre o gênero nos estudos literários. De acordo com o crítico búlgaro, o fantástico se constitui na presença de seres e fenômenos sobrenaturais, cuja tentativa de buscar explicações para os fatos recai na hesitação. Para ele, a ambiguidade que se mantém no fim da aventura é o âmago do fantástico, de modo que personagem e leitor perguntam-se: os acontecimentos são verdadeiros ou pura ilusão? (TODOROV, 1975, p. 29-31).

Acolhido como a ruptura da ordem estabelecida e da irrupção do inadmissível, o fantástico localiza-se no limite de dois gêneros vizinhos: o estranho, ao procurar explicações das leis naturais para os efeitos insólitos, e o maravilhoso, compreendido como uma aceitação e naturalização dos acontecimentos e seres que ameaçam a normalidade do cotidiano. Diante dessas delimitações, Todorov ainda advoga que a leitura alegórica sobre os textos provoca o desaparecimento do fantástico, sob o argumento de que a alegoria pode remeter a uma pluralidade de sentidos que inviabiliza o efeito do gênero. Do mesmo modo ocorre com a poesia, invalidando-o pelo fundo metafórico que a caracteriza (TODOROV, 1975, p. 47-81).

Novas rotas para iluminar o mundo tismado por relatos fantásticos surgem na contemporaneidade, como pode ser percebido nas discussões propostas por David Roas, em *A ameaça do fantástico*. O crítico espanhol frisa que o gênero se nutre do real e a partir dessa sustentação procura transgredir a percepção de mundo empírico do leitor. Para isso, o espaço da ficção precisa remeter ao cotidiano de quem lê, de modo a subverter a noção do campo social a partir dos fatos narrados na ficção. Ele destaca que embora nem todos os textos em que o sobrenatural apareça seja predominantemente do âmbito da literatura fantástica, como nas epopeias gregas e novelas de cavalaria, é imprescindível a presença desse aspecto de invenção das leis da realidade nesse tipo de literatura. Condicionado pelo fator sócio-histórico, o fantástico, além da hesitação, precisa que o leitor contraste as representações do cotidiano com o universo intratextual para que o efeito de ameaça compareça (ROAS, 2014, p. 109-130).

No que tange à leitura da espacialidade, essa perspectiva parece propor análises de experiências entre o real e as diversas manifestações do espaço ocupado pelo fantástico em textos literários. A obra *O Cara de Fogo*, de Jayme Griz, com o seu realismo literário, em que o leitor encontra referências concretas do campo social, revela uma região de engenhos e cidades do interior repleta de seres e acontecimentos estranhos que ameaçam as leis que deveriam definir o mundo a partir da normalidade. Estabelecem-se espaços ficcionais que, aparados pela verossimilhança, captam uma realidade difícil de ser compreendida como imutável ou ordenada. O escritor palmarense ficcionaliza nos contos os lugares que aludem ao cotidiano no interior do estado, pondo em suspenso a estabilidade da vida. A marca desse lugar idílico, cheio de reformulações insólitas, no conto “Assombração no Rio Formoso”, propicia reaver as formas como a espacialidade liga-se aos outros componentes narrativos e provoca a desordem de um mundo onde indivíduos fingem viver aparados pela normalidade.

2.1 Espaço de credices e abusão: Assombração no Rio Formoso

“Casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade.”

(Gaston Bachelard)

O espaço literário carrega representações do campo social, cuja irrupção do fantástico reformula o modo de ver a ficção e a realidade. No conto griziano “Assombração no Rio Formoso”, em *O Cara de Fogo*, a espacialidade tem papel central ante os acontecimentos sobrenaturais. Na narrativa, a personagem Chico Cigano, com seu espírito de aventureiro, conhece durante todo o dia a cidade interiorana de Rio Formoso. À noite, após várias tentativas de procurar um local para descansar, abriga-se, junto com seu burro, em um velho sobrado abandonado. Ao dormir, acontecimentos estranhos no burgo começam a acontecer e, em certo instante, ele fica diante de uma claridade fantasmal, um ser sobrenatural que o empurrou violentamente ao pavimento térreo e o fez fugir do local sob um vento frio e uivante, acompanhado de uma voz fanhosa que dizia “Vai-te daqui, esta casa é minha!”. Após o ocorrido, ele relata em uma bodega o episódio e os frequentadores contam-lhe a história do velho solar onde habitava o fantasma de um senhor orgulhoso (GRIZ, 1969, p. 155-169).

Após esse resumo, a princípio vale salientar a relação entre a caracterização da personagem e os espaços ficcionais. Descrito como descendente de ciganos, Francisco, conhecido como Chico Cigano, era um viajante de trinta e poucos anos. O espírito migratório confirma suas origens. A passagem em diversos lugares do Norte e do Nordeste brasileiro é acompanhada por várias aventuras e pela tentativa de muitas experiências laborais, como a de trabalhador na cozinha de navios e comerciante de cavalos. Os aspectos culturais que carrega aliam-se às condutas em variações de espaços que expressam a sua constituição de “forte, amante de aventuras (...) um legítimo papa-estrada. Um autêntico fura-mundo” (GRIZ, 1969, p. 157).

Mais que fortuita, a representação da personagem conduz a uma interpretação eivada de questões sociais. Rodrigo Corrêa Teixeira, em *História dos ciganos no Brasil*, advoga que a concepção cigana de espaço vincula-se a uma estratégia de preservação da identidade étnica e da autonomia no que se refere a uma não imposição de se viver num território delimitado formal e institucionalmente. Segundo o pesquisador brasileiro, as atividades econômicas e de sobrevivência desses povos, desde a chegada ao Brasil no período colonial, eram versáteis diante das circunstâncias, como a comercialização de cavalos e bestas de carga. Em menção ao sociólogo Gilberto Freyre, ele destaca que o escritor pernambucano refere-se aos ciganos como

introdutores de animais exóticos nos engenhos e nas feiras do Nordeste (TEIXEIRA, 2008, p. 5-64).

Em paralelo a essa leitura vigora Chico Cigano, firmado principalmente na ideia de ser itinerante que se adapta em diversas espacialidades. No conto, a personagem chega à cidade de Rio Formoso, situada às margens do rio que recebe o nome do lugar. A geografia narrativa desse espaço é ambientada em um passado em que prevalecia a aristocracia de senhores de engenho e as residências denunciam as reminiscências de riqueza nas fecundas terras do município. Análogo à leitura ficcional, na realidade o lugar carrega sua história baseada na agroindústria açucareira que fez parte de toda a Zona da Mata pernambucana, seguida de um patrimônio nordestino em que os engenhos edificavam a primeira forma de produção industrial do Brasil.

Nesse prisma de manutenção de vínculos, o espaço narrativo recupera um registro social, firmando-se como um agente que institui um imaginário e uma memória. Luis Alberto Brandão, no livro *Teorias do espaço literário*, recupera noções espaciais na literatura que oportuniza perspectivas intra- e extratextuais. Ele argumenta que o espaço não ocupou posição de destaque nas correntes teóricas, pelo fato de ser atribuído como uma categoria que, conforme a tradição realista-naturalista, deriva de uma representação direta do mundo. Ao longo do tempo, as linhas de forças teóricas forneceram a espacialização um enfoque centrado no nexos entre o meio social e a literatura, desvinculando-se da primazia estruturalista (BRANDÃO, 2013, p. 17-45).

No caminho de conceituações, Brandão propõe quatro modos de abordagens: representação do espaço; espaço como forma de estruturação textual; espaço como focalização, e; espaço da linguagem. O primeiro modo mencionado se refere a projeções dessa categoria no universo sócio-histórico, ou seja, territórios representados nos textos que possuem vinculação com a realidade. A segunda abordagem concerne em procedimentos formais, cuja referência diz respeito à estruturação do espaço na linguagem verbal. O espaço como focalização é uma noção baseada no ponto de vista, em uma instância narrativa em que foco de observação espacial define as perspectivas. Por último, a espacialidade da linguagem, traduzida por uma linha argumentativa de que o signo verbal é constituído como um espaço por ter materialidade (BRANDÃO, 2013, p. 23-38).

A propriedade conceitual mais marcante no conto é a representação de um espaço ficcional que alude a geografias de lugares em liame com a vida. Na narrativa, Chico Cigano caminha por ruas e recantos da cidade de Rio Formoso, ao lado do seu burro, desempenhando imagens simbólicas de um espaço que possui uma verdade objetiva, ou seja, um discurso narrativo que é coerente com a lógica espacial do mundo. Seguindo com os acontecimentos, a personagem, à noite, diante de tantas tentativas frustradas para procurar um local para descansar, alcança uma bodega e apela ao taberneiro para lhe conseguir um lugar de repouso noturno. Um sobrado abandonado, velho edifício do século passado, sujo e roído pelos ratos, de dois pavimentos e amplo sótão, foi o local oportunizado para o descanso do aventureiro cigano.

Convergingo para uma normalidade nesse espaço no decorrer das horas noturnas, Chico Cigano tem diante de si um cenário aparentemente tranquilo. Deitado na rede, ele tece seu sono profundo, e quando tudo parece caminhar por vias sossegadas, acontecimentos passam a ameaçar a estabilidade no sobrado.

A noite ia alta. De súbito, dentro das trevas, uma mão de sombra pegou o punho da rede do mascate e sacudiu-a com tal força que quase jogou ao chão seu ocupante. Este, com a violenta sacudidela, meio desperto, jogou as pernas para fora da rede, parando-a. Isto feito, esteve certo tempo parado, meio sentado na rede, na escuridão. (...) Dentro em pouco, do fundo do escuro corredor alguém se pôs andar, com passos de quem estivesse calçado de botas, em direção à sala onde estava a rede de Chico. Aí chegando, parou. Chico encolheu-se todo na rede, sem atinar o que fazer. Os morcegos começaram a voejar na sala. De súbito, outra sacudidela na rede levou Chico ao chão. Nesse momento a vela que estava apagada por ela mesmo se acendeu. O mascate, cheio de espanto, pôs-se de pé. A vela apagou-se de repente, ao sopro de ninguém sabe quem, e o estranho caminhante de a pouco começou a subir, no escuro, a passos lentos, a escada do sótão. Chico riscou o fósforo e acendeu uma vela. Ninguém. De repente a sala encheu novamente de morcegos. Um deles, enorme, voejou por sobre a cabeça de Chico, tocando-lhe o rosto com suas asas geladas. (...) Um estranho movimento no telhado da casa dá a ideia de que o mesmo vai ruir. Telhas quebradas caem no assoalho da sala com grande ruído. Chico consegue riscar um fósforo e acende de novo a vela. Tudo normal. O telhado estava no seu lugar. A sala limpa. (GRIZ, 1969, p. 164-165)

Esse excerto ilustra os primeiros sinais de transformação que o espaço ocupado por Chico Cigano passa acerca da normalidade que inicialmente estava instituída. Até certo momento narrativo, o sobrado se configura apenas como um velho burgo de Rio Formoso. Na medida em que os acontecimentos estranhos aparecem, o

lugar se desenha em fissuras que eclodem o medo e as inquietações diante do insólito. O sono noturno naquela casa comum revela contundentes confrontos com a percepção do que se considera habitual. Evidentemente, à noite e o escuro são propícios para a irrupção do sobrenatural e construção de um universo assombrado. São nesses momentos que a personagem tem diante de si um canal idôneo para a manifestação de estranhezas, pois enquanto o real entrava em crise, acender uma vela e se deparar com a normalidade intensificam a dúvida e o conflito entre o possível e o impossível.

Filipe Furtado, em *A construção do fantástico na narrativa*, lembra que o fantástico prefere a escuridão ou os espaços sombrios, distanciando-se da luz e da cor. Segundo ele, as incertezas no território cuja irrupção do sobrenatural acontece tem um equilíbrio entre o real e a subversão, transformando-se em um espaço híbrido, ou seja, um cenário adequado para a ocorrência da oscilação de dois campos antagônicos: um que privilegia a representação do cotidiano e outro que modifica a visão acerca da realidade. As duas modalidades espaciais deverão ser combinadas de forma a instaurarem na narrativa uma nunca resolvida antinomia entre o aparente real e o meta-empírico (FURTADO, 1980, p. 126). No conto griziano, há uma dualidade entre o momento em que os fatos sobrenaturais acontecem na escuridão e, após a personagem clarear o local com uma vela, o horizonte de expectativa muda, intensificando a incerteza sobre a normalidade que recai naquele ambiente.

Percebe-se que a transgressão ameaçadora da realidade não acontece abruptamente, porque os fatos vão ocorrendo e construindo uma atmosfera que, ao longo do conto, reforçam os fenômenos insólitos que podem colocar em dúvida a visão de cotidiano, tanto do personagem quanto do leitor. Na narrativa, Chico Cigano, após os iniciais fenômenos sinistros, depara-se com a assombração que deturpa, inevitavelmente, qualquer ideia de harmonia sobre o cotidiano.

De repente, como num ato de magia, a sala se iluminou de uma luz baça e azulada. Mas não era um azul da terra, era um azul estranho, do outro mundo. E em meio da mortíça claridade fantasmal surgiu então uma sombra horrenda, uma figura de pesadelo, entre ser humano e ser de outro mundo, em cujo rosto barbudo e terroso se destaca duas enormes órbitas vazias. O queixo do fantasma oscilava como se fosse cair, deixando ver o vazio da larga boca sem língua. Seus enormes dentes cor de terra se tocavam produzindo um lúgubre ruído de ossos atritando. E a medonha aparição assim caminhou para Chico. Este, estático, cheio de terror, tentou gritar mas não pode. De sua garganta só saiu um agônico estertor de quem morre, e não um grito. A

sombra, de repente, desapareceu em meio da negra treva que então reinou na sala. (GRIZ, 1969, p. 165-166)

Toda a construção de uma atmosfera sobrenatural no sobrado culmina na aparição do fantasma. As características do ser sobre-humano reforçam o efeito de horror a ser provocado, causando um sentimento de medo na personagem. Se até certo instante Chico Cigano soube lidar com as estranhezas na casa e com o perigo da precária estabilidade na visão de cotidiano, a irrupção do fantástico estabelece expressivamente a transgressão da normalidade. Nesse sentido também caminha o leitor, pois o universo crível que foi instaurado acaba revelando um rompimento com as leis que regem a racionalidade humana.

Nesse arco interpretativo, considera-se que o efeito fantástico surge a partir da metalepse, em que há uma intersecção de duas ordens inconciliáveis que tendem a ameaçar toda a estabilidade e normalidade na visão de mundo do leitor e da personagem. Consequentemente, cria-se textualmente um espaço cujo funcionamento foi alterado por fenômenos que vão além da lógica que ordena a realidade (ROAS, 2014, p. 121-130). A transformação espacial é evidente: a partir do instante que o sobrenatural é instaurado, as leis que regem o lugar estão sob o domínio do fantástico, sem que haja uma interrupção de outras forças conhecidas. A referência da espacialidade é responsável pela verossimilhança literária importante para a compreensão do leitor, embora nesse jogo de reflexos do real, assume-se um elo com a fantasticidade.

Consolidada a incompatibilidade mantida entre o natural e o inatural, na narrativa, após a ocorrência insólita, Chico Cigano é arremessado para fora da casa, acompanhado de uma voz fanhosa que lhe ordena: “– **Vai-te daqui, esta é minha casa**”. (GRIZ, 1969, p. 166, *grifos do autor*). O sentimento de posse daquele espaço reforça que qualquer leitura de normalidade acerca do lugar é inconsistente, pois o fantasma que habita a casa vê naquele velho sobrado um ambiente de domínio e propriedade que, quando ocupado, revela as forças sobrenaturais existentes. Assim surgem as histórias de casas mal-assombradas, onde parece que as abusões moram no local e dominam os territórios que assombram, sem permitir intrusões e não se desvinculando de uma espacialidade que já não lhes deveria pertencer.

Voltando-se ao conto, ao sair do velho sobrado, Chico Cigano é levado à bodega e os frequentadores contam-lhe a história da assombração no velho solar onde passou a agitada noite. Os relatos remontam ao tempo de riqueza da cidade de Rio Formoso, onde os senhores de engenho usufruíam da herança de suas terras e da posse de escravos. Com a libertação escravocrata no Brasil, a fortuna na região foi declinando, em um tempo da passagem dos banguês para a era das usinas. Muitos senhores de engenho foram embora, só que outros permaneceram, como o do velho sobrado onde Chico Cigano esteve hospedado.

Como dizem, era senhor orgulhoso e duro. Desses que em tempo ruim morrem mas não se entregam. Acuou dentro do sobrado e dali não saiu. (...) Dizia que a casa era sua, dali não saia, nem ninguém ali entrava pra ficar ou morar. E assim aconteceu. Ficou lá, sozinho, com sua soberba e uma negra velha ex-escrava da cozinha do sobrado. Um dia a preta velha morreu. (...) Com a morte da negra velha, o sobrado então se fechou de vez pro mundo. (...) O tempo corria e o ex-senhor enterrado vivo no sobrado. Diziam que o senhor velho tinha virado abusão dentro de casa. (...) O sobrado virou malassombrado. Muita gente, de noite, não passava na sua calçada. E quando foi uma de manhã, o sobrado amanheceu coberto de urubus. Diziam que tinha bicho morto lá em cima. Correu que o senhor velho estava morto dentro de casa. (...) O senhor do sobrado lá estava morto. E sendo devorado pelos urubus. Era coisa que pouca gente tinha coragem de olhar. Os nojentos tinham comido os olhos, os beiços, a língua e as tripas do homem. E pouco restava do corpo dentro da roupa rasgada pelos bicos dos urubus. (...) Morreu assim o senhor velho, com seu ódio e sua soberba, mas não abandonou a casa. Daí por diante o sobrado ficou malassombrado. Ninguém nunca mais quis alí morar. (GRIZ, 1969, p.168-169)

A explicação sobre o caso do sobrado em que o velho senhor de engenho morou e virou abusão não tenta reduzir o sobrenatural ou sua crença, mas evidencia uma ruptura da lógica natural do mundo, cuja permanência do sobrenatural reafirma a incapacidade do homem de compreender sua própria realidade e atestar sua instabilidade. Logo, esclarecem-se os fatos não por moldes racionais, convence-se de que cada vez mais às forças misteriosas no sobrado são energias que ninguém anseia ter contato. Ademais, a atitude de Chico Cigano em contar sua experiência sobre-humana é uma prática recorrente em toda a literatura fantástica de Jayme Griz e na tradição oral que perdura no interior de Pernambuco. As vivências com almas de outro mundo atravessam as pessoas e tornam os espaços lugares temidos, insólitos e assombrados.

Esses testemunhos são transmitidos oralmente de uma geração à outra e sua maneira de transmissão difere da escrita, perpetuando-se por meio da escuta, da

observação e sucessivas reiteraões que fazem parte da memória humana. Walter Benjamin, no ensaio *O Narrador - Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, afirma que a figura do narrador está desaparecendo. A experiência benjaminiana em um período de desesperança ofuscou sua leitura sobre a vivência dessa tradição oral, ligando a morte da narrativa ao silêncio dos soldados que regressavam da guerra. De acordo com o crítico alemão, as mudanças que ocorreram entre os séculos XIX e XX resultaram na difusão de uma cultura amparada pela efemeridade da informação impressa, em que os modelos artificiais ultrapassam as experiências humanas, perdendo a sensibilidade das vivências coletivas e naturais. Além disso, a ascensão do romance é um dos principais motivos do declínio da narrativa, pois nessa forma de expressão literária o indivíduo encontra-se isolado, sem ocorrer uma troca frente a frente sobre fatos e experiências (BENJAMIN, 1987, p. 197-221).

As narrativas grizianas recuperam um narrador que assimila a substância íntima de contar experiências tão semelhantes à vivência de relatos naturais que ocorrem na vida. No conto em análise, Chico Cigano, ao contar sobre a ocorrência insólita, depara-se com a narração de uma história que justifica as crenças de um espaço temido pela população, de credices de assombração, de onde a normalidade do cotidiano é ameaçada por forças que colocam em jogo a racionalidade e a tranquilidade. Diante dessa brisa de mistérios, a personagem, de forte índole migratória, habitante de diversos lugares, com raízes ciganas, teve diante de si a oportunidade de conhecer um espaço onde ninguém deseja estar: o desconhecido. Por isso, atesta-se ao fim do conto uma surpresa: “- Tenho andado muito e visto muita coisa nesse mundão de Nosso Senhor. Mas juro a vosmecês que nunca vi coisa tão feia, na minha vida, como a dessa noite, no sobrado. Nunca!” (GRIZ, 1969, p. 170).

Finalmente, é evidente que a narrativa traz uma leitura do espaço em que a primeira referência é a realidade. A cidade de Rio Formoso, na ficção, dialoga com a que existe na vida e contempla um cenário vivenciado pelo escritor Jayme Griz, cujas histórias de assombrações, em diferentes espaços, fazem parte do imaginário de toda a população da Zona da Mata de Pernambuco. O conto transcende a linguagem para subverter a realidade admitida, colocando em desacordo as percepções sobre a espacialidade existente na ficção e na realidade. Há formas múltiplas de se pensar sobre o espaço na literatura e, principalmente, maneiras incansáveis de interpretá-lo, quando

amparado por fenômenos que contrariam a normalidade da existência. Se no começo desta análise pretendia-se revisitar o sobrado assombrado de Rio Formoso, sai-se dela atestando que, ao vivenciar a leitura do conto, é possível que exista um local real no interior de Pernambuco onde muita gente anda pelo outro lado da calçada, com medo do sobrenatural que repousa no lugar.

3 Considerações finais

Nas reflexões que embasaram este artigo buscou-se traçar o propósito a ser atingido: problematizar teoricamente e analiticamente os pressupostos definidores do espaço narrativo na presença do fantástico em liame com o contexto social. O conto “Assombração no Rio Formoso”, presente na obra *O Cara de Fogo*, evidencia uma leitura da espacialidade cujas transformações são possíveis mediante a irrupção de fenômenos insólitos que provocam a ruptura com a ideia de normalidade territorial. Se existem diversos tipos de espaços, estéticos ou reais, eles ainda são mais variados quando se admitem leis que põe em confronto a razão. Os engenhos nordestinos tiveram nas obras de José Lins do Rego um realismo literário que nas narrativas do escritor Jayme Griz seguiu por caminhos sobrenaturais, refletindo cada vez mais a identidade do lugar. Evidentemente, a literatura griziana, ainda tão carente de análises críticas, desde o século passado e na atualidade, tem muito que mostrar sobre as configurações do fantástico na literatura.

Referências

- BENJAMIN, W. O narrador - Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas. Traduzido por Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BRANDÃO, L. A. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.
- CHARTIER, R. **A história cultural**: entre práticas e representações. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 2002.

- FURTADO, F. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- GRIZ, J. **Rio Una**. Edições Diário da Manhã: Recife, 1951.
- GRIZ, J. **O lobishomem da porteira velha**. Recife: Arquivo Público Estadual, 1956.
- GRIZ, J. **Acauã**. Recife: Gráfica Imprensa Oficial, 1959.
- GRIZ, J. **Negros**. Recife: Arquivo Público/Imprensa Oficial, 1965.
- GRIZ, J. **O Cara de Fogo**. Recife: Gráfica Companhia Editora de Pernambuco/Museu do Açúcar, 1969.
- MORAIS, P. “Prefácio”. GRIZ, J. **O Cara de Fogo**. Recife: Gráfica Companhia Editora de Pernambuco/Museu do Açúcar, 1969.
- ROAS, D. **A ameaça do fantástico** - aproximações teóricas. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Unesp, 2014.
- SOUTO MAIOR, M. O cara de fogo. **Diário de Pernambuco**, 21 de março de 1969.
- TEIXEIRA, R. C. **História dos ciganos no Brasil**. Recife: Núcleo de Estudos Ciganos, 2008.
- TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

LO FANTÁSTICO EN PERNAMBUCO: LA LECTURA ESPACIAL EN ASSOMBRAÇÃO NO RIO FORMOSO, DE JAYME GRIZ

Resumen

Página | 157

Este artículo tiene como objetivo analizar el espacio en el cuento "Assombração no Rio Formoso", presente en la obra *O Cara de Fogo*, del escritor de Pernambuco Jayme Griz, a la luz de lo fantástico. Los supuestos teóricos sobre la espacialidad, como en el libro *Teorias do espaço literário*, de Luis Alberto Brandão, y sobre lo fantástico, en *A ameaça do fantástico*, de David Roas, son la base para reflexionar sobre los territorios ficticios y los cambios que ocurren en presencia de seres y eventos sobrenaturales, cuyo resultado interviene en la percepción del campo social. Este análisis mantiene una perspectiva dialéctica, en la que los componentes de la realidad colaboran para comprender la cultura y las creencias de la obsesión en la zona forestal de Pernambuco, desde la cual el *ethos* proporciona una lectura de la vida que cubre la literatura griziana. Con respecto a este marco literario, las perspectivas sobre el espacio reavivan la representación de una sociedad que tiene, en estética y realidad, una relación conflictiva con la idea de un mundo susceptible de inestabilidad y amenazas a la lógica racional.

Palabras clave

Fantástica literatura. Espacio. Jayme Griz

Texto recebido em 03/02/2020
Aprovado em 20/05/2020

O fantástico angustiante de Clarice Lispector no conto *A* *mensagem*

Taynan Leite da Silva⁷⁴

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Resumo

Este trabalho tem como objetivo analisar o elemento fantástico presente no conto “A mensagem”, de Clarice Lispector. Nele, o insólito, inserido na vida cotidiana, se faz presente na forma de uma casa velha e enigmática que é metamorfoseada em uma figura viva, lembrando uma esfinge a ser contemplada e decifrada por um casal de adolescentes que se veem frente a frente a esse elemento grotesco e simbólico. Esse encontro nada comum tem um efeito transformador profundo nos personagens. A casa fantástica do conto clariceano funciona como elemento de instabilidade na narrativa, interferindo ativamente no destino dos personagens. Portanto, o conto de Clarice pode ser considerado um exemplo de literatura neofantástica, tanto por fazer parte do século XX, quanto por trazer reflexões sobre a (ir)realidade cotidiana e sobre a psicologia dos personagens através de uma escrita intimista. Além disso, a angústia funciona como um dos temas principais desta obra que também traz reflexões sobre o amor, sobre o masculino e o feminino e sobre as relações humanas. Para o desenvolvimento desta análise, serão utilizadas como suporte teórico as obras de autores como David Roas (2014), Felipe Furtado (1980), Bachelard (2008), Bessière (2009) e Platão (2010).

Palavras-chave

Fantástico. Clarice Lispector. Casa. Angústia.

⁷⁴ Mestranda em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará.

1 Considerações iniciais

Clarice Lispector (1920-1977) é uma das autoras mais conhecidas da literatura brasileira. Nasceu na Ucrânia e faleceu no Rio de Janeiro. Naturalizada brasileira, Clarice se considerava pernambucana. A escritora e jornalista foi autora de romances, contos, ensaios, crônicas e é conhecida por apresentar uma escrita intimista, lembrando o estilo de escritores como Virginia Woolf, James Joyce e Marcel Proust, com palavras que, por vezes, parecem desvendar a alma de suas personagens.

Estudou direito na Universidade Federal do Rio de Janeiro, apesar de já mostrar ter mais interesse pela literatura. Foi tradutora e colunista antes de fazer parte do movimento modernista e de se consagrar como escritora. É considerada uma das escritoras brasileiras mais importantes do século XX.

A obra de Clarice está repleta de cenas cotidianas que são invadidas por um psicologismo e apresentam, por diversas vezes, a epifania de personagens, geralmente femininas, ao se depararem com algum elemento do cotidiano, como acontece, por exemplo, no conto “Amor”, publicado em *Laços de família* (1960), em que a personagem Ana tem uma epifania após ver um cego mascando goma, evento que a faz questionar o que viveu até então.

Algumas de suas principais obras são: *Perto do Coração Selvagem* (1943), *A paixão segundo G.H.* (1964), *Um sopro de vida* (1978) e *A hora da estrela* (1977). Clarice morreu um dia antes de completar 57 anos, em decorrência de um câncer de ovário. Deixou dois filhos e uma obra vasta.

O conto “A mensagem” foi publicado primeiramente no livro *A legião estrangeira* (1964) e narra a história de dois jovens, uma moça e um rapaz, que se sentem ligados por um sentimento: a angústia. Por apresentarem esse ponto em comum, eles passam a ser companheiros, já que o garoto decide ignorar a diferença de gênero de ambos, algo que revela a sua visão sobre a superioridade masculina, e leva em frente essa relação um tanto quanto ambígua. Porém, algo acontece, os jovens se veem perante uma casa grotesca e insólita que se posta como um mistério a ser desvendado, o mistério de suas existências. A partir desse encontro eles se tornam adultos: um homem e uma mulher, e passam a seguir seus caminhos separadamente.

O fantástico foi teorizado primeiramente por Tzvetan Todorov (1939-2017) no livro *Introdução à literatura fantástica* (1992), mas, desde então, a narrativa fantástica evoluiu bastante, o que coloca a definição do fantástico como a constante vacilação que existe entre o real e o imaginário em questão. Mais do que isso, a literatura fantástica coloca o ser em questão, discute a irrealidade da realidade e provoca reflexões que vão além da discussão sobre a incursão do sobrenatural no mundo empírico. Segundo David Roas (2014), a literatura fantástica contemporânea apresenta uma visão pós-moderna da realidade, na qual o mundo é uma entidade indecifrável.

Sendo assim, o presente trabalho tem como objetivo analisar o elemento fantástico no conto “A mensagem”, de Clarice Lispector, representado pela figura de uma casa velha. Para tal análise, utilizaremos como base teórica Felipe Furtado (1980) e David Roas (2014), pois ambos consideraram restritiva a teoria de Todorov e procuraram ir além. Ademais, pretendemos analisar a angústia em relação aos postulados do filósofo e teólogo dinamarquês Kierkegaard (1968) e o mito dos andróginos de Platão (2010), em que o masculino e o feminino são metades um do outro e, por terem sido separados, estão sempre à procura da sua outra metade.

2 A casa: o elemento fantástico

Em diversos contos, a casa é o *topos* da literatura fantástica. Escritores famosos como Edgar Allan Poe (1809-1849) e H. P. Lovecraft (1890-1937) utilizaram a figura da casa como elemento do fantástico em suas obras. “Os espaços na narrativa têm força e significado; eles estão relacionados aos valores e crenças humanas; e são parte de um amplo mundo humano, incluindo ações e eventos”⁷⁵ (KORT, 2004, p. 11, tradução nossa). Algumas vezes, os espaços físicos se relacionam com o espaço mental, ou seja, em obras literárias, os espaços físicos podem estar ligados ao mundo psíquico da personagem. Em 1960, na primeira edição de *Laços de Família*, Lispector já havia utilizado o fantástico e a casa na composição do conto “Mistério em São Cristóvão”. Em “A mensagem”, a escritora aborda o tema da angústia e utiliza a casa para fazer a cisão do masculino e do feminino. De uma maneira insólita, a casa é apresentada aos dois adolescentes:

⁷⁵ *Places in narrative have force and meaning; they are related to human values and beliefs; and they are part of a larger human world, including actions and events.*

talvez tudo tivesse vindo de eles estarem com a procura no rosto. Ou talvez do fato da casa estar diretamente encostada à calçada e ficar tão “perto”. Eles mal tinham espaço para olhá-la, impresados como estavam na calçada estreita, entre o movimento ameaçador dos ônibus e a imobilidade absolutamente serena da casa. Não, não era por bombardeio: mas era uma casa quebrada, como diria uma criança. Era grande, larga e alta como as casas ensobradadas do Rio antigo. Uma grande casa enraizada. (LISPECTOR, 2016, p. 291-292)

A casa é descrita com características de casa mal-assombrada: quebrada, antiga e grande. Porém, esse elemento aparece em meio ao ambiente urbano. A descrição da casa nos remete aos espaços da literatura gótica, em que se priorizavam locais fechados, sombrios e misteriosos. Além disso, o espaço em que a casa se encontrava também é descrito como algo misterioso e sombrio: uma rua da qual os dois não sabiam o nome, empoeirada e que termina no cemitério São João Batista. Por ser descrita como antiga, a casa é um elemento que remete ao passado. O encontro com a casa revela para a moça e para o rapaz um terceiro elemento angustiado.

A casa era alta, e perto, eles não podiam olhá-la sem ter que levantar infantilmente a cabeça, o que os tornou de súbito muito pequenos e transformou a casa em mansão. Era como se jamais alguma coisa estivesse estado tão perto deles. A casa devia ter tido uma cor. E qualquer que fosse a cor primitiva das janelas, estas eram agora apenas velhas e sólidas. Apequenados, eles abriram os olhos espantados: a casa era *angustiada*. (LISPECTOR, 2016, p. 292, grifo do autor)

Na descrição acima, temos mais características sombrias e misteriosas atribuídas à casa. O fato da casa ser angustiada causa espanto. Tal descrição se aproxima bastante da que Edgar Allan Poe faz em seu conto intitulado “A queda da casa de Usher” (2002). Logo no início do conto, o narrador se depara com a casa e faz a seguinte descrição:

durante todo um dia pesado, escuro e mudo de outono, em que nuvens baixas amontoavam-se opressivamente no céu, eu percorri a cavalo um trecho de campo singularmente triste, e finalmente me encontrei, quando as sombras da noite se avizinhavam, à vista da melancólica Casa de Usher. Não sei como foi – mas, ao primeiro olhar que lancei ao edifício, uma sensação de insuportável angústia invadiu o meu espírito. Digo insuportável, pois tal sensação não foi aliviada por nada desse sentimento quase agradável na sua poesia, com o qual a mente ordinariamente acolhe mesmo as imagens mais cruéis por sua desolação e seu horror.⁷⁶ (POE, 2002, p. 171, tradução nossa)

⁷⁶ *During the whole of a dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country, and at length found myself, as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy House of Usher. I know not how it was—but, with the first glimpse of the building, a sense of insufferable gloom pervaded my spirit. I say insufferable; for the feeling was unrelieved by any of that*

No conto de Poe, assim como no de Clarice, temos um narrador que, ao presenciar a casa, atribui a ela o adjetivo “melancólica” e se depara com a angústia que invade o seu ser. No caso do conto “A mensagem”, tanto os personagens quanto a casa eram angustiados. A casa, em ambas as narrativas, é o elemento inserido no mundo empírico que provoca uma instabilidade nos personagens.

A casa era angústia e calma. Como palavra nenhuma o fora. Era uma construção que pesava no peito dos dois meninos. Um sobrado como quem leva a mão à garganta. Quem? quem a construía, levantando aquela feiúra pedra por pedra, aquela catedral do medo solidificado?! Ou fora o tempo que se colara em paredes simples e lhes dera aquele ar de estrangulamento, aquele silêncio de enforcado tranquilo? A casa era forte como um *boxeur* sem pescoço. E ter a cabeça diretamente ligada aos ombros era a angústia. Eles olharam a casa como crianças diante de uma escadaria. (LISPECTOR, 2016, p. 292-293)

No trecho acima, temos mais descrições da casa através de características grotescas e decadentes, além de elementos que a comparam a um ser humano. Aqui, o elemento fantástico presente na casa faz com que esta seja diferente de qualquer coisa, atraindo a atenção e causando medo nos personagens, por verem-se diante de algo incompreensível. E, sendo assim, a casa é este elemento impreciso inserido na realidade dos jovens.

A estabilidade do real é transtornada no momento em que a casa se transforma em um elemento animado e fala diretamente com os adolescentes. Tal acontecimento é a transgressão necessária para transformar um elemento comum em algo característico da literatura fantástica. Vejamos o trecho abaixo:

Enfim ambos haviam inesperadamente alcançado a meta e estavam diante da esfinge. Boquiabertos, na extrema união do medo e do respeito e da palidez, diante daquela verdade. A nua angústia dera um pulo e colocara-se diante deles – nem ao menos familiar como a palavra que eles tinham se habituado a usar. Apenas uma casa grossa, tosca, sem pescoço, só aquela potência antiga.
Eu sou enfim a própria coisa que vocês procuravam, disse a casa grande.
E o mais engraçado é que não tenho segredo nenhum, disse também a grande casa. (LISPECTOR, 2016, p. 293)

Enfim, os adolescentes recebem a mensagem da casa, o enigma da esfinge. A comparação da casa com a esfinge é algo bem pertinente, visto que ambas são elementos híbridos. Assim como a esfinge grega do mito de Édipo, a casa simboliza a

half-pleasurable, because poetic, sentiment with which the mind usually receives even the sternest natural images of the desolate or terrible.

tradição, o passado. De acordo com a mitologia grega, a esfinge foi uma criatura enviada para punir o povo de Tebas, que chateava os deuses. O monstro devorava todos os que não soubessem responder ao seu enigma: qual é o animal que de manhã tem quatro pés, dois ao meio dia e três à tarde? Ninguém, até então, havia conseguido responder, até que Édipo percebeu a resposta para o enigma: o homem, pois na infância engatinha com pés e mãos, na vida adulta anda sobre dois pés e na velhice precisa das duas pernas e de uma bengala. Quando a esfinge ouviu a resposta, atirou-se do alto de um penhasco. Nesse caso, Édipo simboliza a superação das velhas tradições. Porém, decifrar o enigma da esfinge era somente parte dos planos do destino trágico que aguardava Édipo.

Dessa forma, a casa é reveladora. Gaston Bachelard (1884-1962) se interessou pelo espaço enquanto objeto poético. Em *A poética do espaço* (2008), o autor considera que a casa é um espaço feliz. Porém, nem sempre esse espaço evoca imagens de felicidade ou de proteção. Mais do que isso, a casa abriga o devaneio. Nas narrativas clariceanas, geralmente a casa é um espaço de repressão, de confinamento de um ser geralmente feminino em nome da família e do que a sociedade exige. Ainda segundo Bachelard, “a casa é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem” (2008, p. 26). No conto “A mensagem”, a casa é a portadora de uma verdade, de uma revelação para os jovens.

A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser “atirado ao mundo”, como o professam os metafísicos apressados, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, em nossos devaneios, a casa é um grande berço. (BACHELARD, 2008, p. 27)

Então, para o filósofo francês, a casa é um elemento de proteção que tem um significado além do de construção destinada à habitação. A casa é o primeiro espaço da vida do homem e, por isso, as memórias também estão muito ligadas a ela, e o fato da casa ser angustiada também é um ponto de ligação com os jovens. A casa está fortemente relacionada ao passado. Para Bachelard (2008), não podemos reviver um passado, mas é pelo espaço que encontramos os fósseis de uma duração concretizada em longos estágios. Ou seja, o espaço permite um contato com o que é passado e, no conto em questão, a casa representa esse espaço pretérito. Em “A mensagem”, ela também é

um elemento que tem a sua importância. Ao se postar diante dos jovens, a casa causa neles o sentimento de retorno à infância provocado pelo tamanho dela com relação a eles e pelo seu estado de conservação, o que a faz aparentar ser velha.

Mas, se antes eles tinham sido forçados a olhá-lo, agora, mesmo que lhes avisassem que o caminho estava livre para fugirem, ali ficariam, presos pelo fascínio e pelo horror. Fixando aquela coisa erguida tão antes deles nascerem, aquela coisa secular e já esvaziada de sentido, aquela coisa vinda do passado. Mas e o futuro?! Oh Deus, dai-nos o nosso futuro! A casa sem olhos, com a potência de um cego. E se tinha olhos, eram redondos olhos vazios de estátua. Oh Deus, não nos deixeis ser filhos desse passado vazio, entregai-nos ao futuro. (LISPECTOR, 2016, p. 293)

Assim, pela sua importância, a casa lança a sua mensagem, um “conselho de continuidade” do passado, uma verdade que frustra e muda a vida dos jovens, que a partir desse encontro tornam-se adultos. Eles, que ansiavam por um futuro diferente, chegaram à conclusão de que não podem mudar o futuro. A tragédia de Édipo mostra que “a condição humana estabelece uma ordem do tempo, porque a sucessão das idades, na vida de cada indivíduo, deve se articular na sequência das gerações, respeitá-las para harmonizar-se com ela, sob pena de retorno ao caos” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2014, p. 186). Então, podemos constatar que a mensagem da casa traz uma “lei” que deve ser respeitada pelos adolescentes. Todavia, diferentemente do que aconteceu com Édipo, a tradição e as convenções sociais venceram. Mesmo sabendo que uma palavra deles faria a casa desabar, os dois silenciaram-se, ficando presos ao passado incompreensível e ao dever ser. Com relação a isso, Bessière (1974, p. 06) diz sobre o fantástico que “abrindo largo espaço ao insolúvel e ao insólito, ele apresenta uma personagem amíúde passiva, pois examina a maneira pela qual as coisas acontecem no universo e disso retira as conseqüências para uma definição do estatuto do sujeito”. Portanto, essa passividade tem sentido dentro do relato fantástico, funciona como uma experiência para o sujeito, uma experiência da qual ele tira suas conclusões. Sendo assim, os jovens do conto descobrem que as coisas não são como eles pensavam.

A meu ver, o que caracteriza o fantástico contemporâneo é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade, o que também impressiona o leitor terrivelmente: descobrimos que nosso mundo não funciona tão bem quanto pensávamos, exatamente como propunha o conto fantástico tradicional, mas expresso de outro modo [...]. (ROAS, 2014, p.42)

Destarte, o conto de Clarice Lispector se encaixa no subgênero neofantástico, uma evolução da literatura fantástica, pois apresenta uma escrita intimista que discute a realidade desses dois personagens, unidos pela angústia, um elo frágil, que viria a se romper após o encontro com a casa angustiada. O encontro sela o destino infeliz que os espera e do qual eles não conseguirão escapar. Assim, como diz Felipe Furtado,

[...] mesmo recorrendo ao emprego exaustivo de processos destinados a reforçar as noções do mundo empírico e a propiciar a construção de cenários conformes ao cotidiano, o espaço fantástico nunca abandona inteiramente o seu caráter dúbio por mais realista que se pretenda. (1980, p. 127)

Dessa forma, a casa é o elemento que causa essa ambiguidade entre o real e o irreal e sobre a relação dos jovens, se seria verdadeira ou uma mentira e se poderia continuar.

Mais do que provocar medo, a presença da casa na obra funciona como uma metáfora, simboliza a convenção social, a tradição e, com ela, a ruptura entre o masculino e o feminino como o necessário e o “correto” a acontecer, nessa relação ambígua de amizade/amor. Enquanto eram híbridos, os papéis de gênero assumidos por eles se confundiam, algumas vezes ele assumia uma postura feminina e ela masculina. Os personagens queriam se diferenciar dos “outros”, mas se depararam com a verdade de que isso não era possível. O mundo masculino não se confunde com o mundo feminino. Além disso, a verdade é que o elo entre os dois não mais existe, pois a angústia é o que eles verdadeiramente procuram. O fantástico provoca a ruptura, colocando em conflito os contornos precários da realidade estabelecida cultural e ideologicamente (ROAS, 2014). Portanto, o encontro com a casa revela a impotência diante do destino e das convenções. O rapaz agora era um homem e, como tal, passa a assumir o seu papel social, assim como a mulher, e ambos seguem caminhos diferentes.

3 A angústia

A angústia, sentimento tão presente na escrita de Clarice Lispector, tem sido objeto de discussão de vários filósofos. Kierkegaard (1813-1855) foi um dos que se debruçaram sobre esse assunto. Para ele a angústia está relacionada ao nada: “porém existe, ao mesmo tempo, outra coisa que, entretanto, não é perturbação nem luta, porque não existe nada com que lutar. O que existe então? Nada. Que efeito produz, porém,

este nada? Este nada dá nascimento à angústia” (1968, p. 45). Esse nada se configura como uma ausência, uma falta, e por isso causa a angústia.

A tomada de consciência do nada faz surgir a angústia. No conto “A mensagem”, o sentimento em comum entre o rapaz, a moça e, posteriormente a casa, é a angústia. Ambos procuravam algo, mas essa relação entre eles, essa união, não era permitida, pois o que eles procuravam não existe, como podemos ver no trecho abaixo:

e eram tão culpados como crianças culpadas, tão culpados como são inocentes os criminosos. Ah, se ainda pudessem apaziguar o mundo por eles exacerbado, assegurando-lhe: “estávamos apenas brincando! somos dois impostores!” Mas era tarde. “Rende-te sem condição e faze de ti uma parte de mim que sou o passado” – dizia-lhes a vida futura. E, por Deus, em nome de que poderia alguém exigir que tivessem esperança de que o futuro seria deles? quem?! mas quem se interessava em esclarecer-lhes o mistério, e sem mentir? havia por acaso alguém trabalhando nesse sentido? Dessa vez, emudecidos como estavam, nem lhes ocorreria acusar a sociedade. (LISPECTOR, 2016, p. 295)

Na angústia, o ser coloca a sua existência em questão, reflete sobre o seu passado, sobre o seu futuro e os questiona. A angústia é, também, a comprovação de que a liberdade e a transgressão estão no âmago da existência humana. Mas esse anseio pela liberdade, que muitas vezes é interditada ao ser, provoca também uma culpa, parece um paradoxo da nossa existência. A angústia também funda o interdito (BATAILLE, 2013), é necessário dosar bem o interdito e a transgressão. No caso dos jovens de “A mensagem”, o que estava sendo vivido era um tipo de transgressão. O encontro com uma casa velha e insólita, que se posta como uma esfinge para o rapaz e a moça, quando eles já estavam preparados para isso, provoca a constatação de uma verdade e a separação deles. A culpa é o sentimento que surge após a tomada de consciência da transgressão de um impedimento. A sociedade, assim como os deuses da mitologia grega, pune aqueles que a desafiam. A tensão entre o eu e o outro está na procura de algo a mais, de um futuro, da liberdade. A angústia também se apresenta para Kierkegaard como um anseio pela liberdade proibida.

A proibição deixa inquieto Adão, porque nele desperta a possibilidade da liberdade. O que se ofertava à inocência como um nada da angústia adentrou-o e conserva ainda aqui um nada: a aflitiva possibilidade de poder. Com respeito ao que pode, não tem nenhuma idéia. [...] Existe em Adão somente a possibilidade de poder, como uma forma superior de ignorância, como expressão elevada da angústia, visto que, a este nível mais alto, a angústia existe e não existe, Adão tem amor e foge dela. (KIERKEGAARD, 1968, p. 48)

A proibição inquieta o ser. Essa possibilidade interdita de ser livre pode ser constatada já no livro de *Gênesis* com Adão e Eva. A transgressão original, então, foi a desobediência desses dois indivíduos ao comerem do fruto proibido. Assim como eles, os jovens de “A mensagem” vivem angustiados pela possibilidade de uma transgressão, de uma possível liberdade das amarras que prendem todos “os outros”, pela incerteza do futuro, mas sucumbem diante dessa empreitada e são, de certa forma, punidos.

Qual a forma desta consciência? Na liberdade, o ser humano é seu próprio passado (bem como seu próprio devir) sob a forma de nadificação. Se nossa análise está no rumo certo, deve haver para o ser humano, na medida que é consciente de ser, determinada maneira de situar-se frente a seu passado e seu futuro como sendo esse passado e esse futuro e, ao mesmo tempo, como não os sendo. Podemos dar uma resposta imediata: é na angústia que o homem toma consciência de sua liberdade, ou, se se prefere, a angústia é o modo de ser da liberdade como consciência de ser; é na angústia que a liberdade está em seu ser colocando-se a si mesma em questão. Kierkegaard, descrevendo a angústia antes da culpa, caracteriza-a como angústia frente à liberdade. Mas Heidegger, que, como se sabe, sofreu profundamente a influência de Kierkegaard, considera a angústia, ao contrário, como captação do nada. (SARTRE, 2002, p. 73)

Como filósofo existencialista, Jean-Paul Sartre (1905-1980) também se interessou pela angústia. Nas palavras de Sartre (2002), a consciência sobre a liberdade causa uma angústia. Na angústia, o ser coloca a sua existência em questão, reflete sobre o seu passado e sobre o seu futuro e os questiona. Essa procura, na verdade, faz o ser questionar a própria liberdade e ter consciência sobre o nada. A angústia é, também, a comprovação de que a liberdade está no âmago da existência humana. Mas esse anseio pela liberdade, que muitas vezes é interdita ao ser, provoca também uma culpa.

Verdes e nauseados, eles não saberiam exprimir. A casa simbolizava alguma coisa que eles jamais poderiam alcançar, mesmo com toda uma vida de procura de expressão. Procurar a expressão, por uma vida inteira que fosse, seria em si um divertimento, amargo e perplexo, mas divertimento, e seria uma divergência que pouco a pouco os afastaria da perigosa verdade – e os salvaria. Logo eles que, na desesperada esperteza de sobreviver, já tinham inventado para eles mesmos um futuro: ambos iam ser escritores, e com uma determinação tão obstinada como se exprimir a alma a suprimisse enfim. E se não suprimisse, seria um modo de só saber que se mente na solidão do próprio coração. (LISPECTOR, 2016, p. 294)

No trecho acima, podemos perceber esse anseio por liberdade de que fala Sartre nos jovens, por decidirem o próprio futuro. Porém, essa ilusão do controle sobre seu futuro e sobre sua liberdade foi quebrada, a casa se postou para eles como um choque de realidade, uma impossibilidade. Dessa forma, o rapaz e a moça se tornaram adultos após essa dura constatação, a constatação de que não poderiam mais continuar

mantendo essa relação e não poderiam mais ficar juntos. A dura constatação de que nada restara entre os dois. A separação era necessária. Depois disso, deixaram de ser híbridos e seguiram solitários seus caminhos. Como anteriormente visto nas palavras de Sartre (2002), a angústia, agora, se tornara a constatação do nada.

Lacan (1901-1981) também deu atenção à angústia e investigou como esta se manifesta no homem e na mulher. Para o psicanalista francês,

a angústia do homem liga-se à possibilidade do não poder. Daí o mito, bastante masculino, que faz da mulher o equivalente de uma de suas costelas. Essa costela lhe foi retirada, não se sabe qual, e, por outro lado, não lhe falta nenhuma. Mas está claro que, no mito da costela, trata-se justamente desse objeto perdido. A mulher, para o homem, é um objeto feito disso. (LACAN, 2005, p. 209)

Ou seja, a angústia masculina está relacionada à impotência (no sentido de não poder algo), de ser colocado em posição de objeto do desejo do outro. Dessa forma, a história bíblica de Adão e Eva serve para ilustrar que a mulher, tendo sido feita a partir da costela de Adão, simboliza algo que falta no homem, que foi retirado dele, mesmo que essa remoção não tenha causado danos físicos a ele. A mulher é o “objeto perdido”. Quanto à mulher, Lacan (2005, p. 209) conclui que “a angústia também existe na mulher” assim como no homem. Contudo, a mulher “tenta a si mesma tentando o Outro” e, sendo assim, “é o desejo do Outro que lhe interessa”. Dessa forma, o psicanalista também utiliza o mito de Adão e Eva para ilustrar que a mulher usa qualquer objeto, mesmo um que não a interesse de fato, como a maçã, para conseguir o desejo do outro. Logo, a mulher teria mais possibilidades para alcançar o desejo.

4 O mito dos andróginos

Em *O banquete* (2010), temos alguns discursos em tom de elogio de Eros, um deus de várias faces. Dentre os discursos proferidos ao deus da mitologia grega, está o de Aristófanes. Este defende que no início dos tempos os homens eram esféricos e existiam em três gêneros: o masculino, o feminino e o andrógino, que possuía os dois sexos. Por conta de sua força, se tornaram uma ameaça aos deuses e, por isso, foram castigados por Zeus com a divisão em duas partes:

Proponho que cortemos cada um deles em dois, de modo que ao mesmo tempo que o enfraquecemos, os tornamos mais úteis em função de sua multiplicação; andarão eretos

sobre duas pernas. Se mesmo assim continuarem revoltosos e não se aquietarem, repetirei a ação [...]. Cortarei cada indivíduo em dois, e nesse caso terão que se mover sobre uma perna, aos saltos. (PLATÃO, 2010, p. 59)

Com a separação, cada metade passou a sentir falta da outra, ansiando por serem unidos novamente e, por não conseguirem se unir e se sentirem solitários, começaram a morrer. Então, o deus Apolo foi o responsável por costurar na frente do corpo o sexo de cada metade. Assim, as metades estariam fadadas a encontrar o seu ser no outro e realizar a fusão através do amor sexual, transformando dois em um e curando a ferida da natureza humana. De acordo com Camille Dumoulié, “o desejo não teria como alvo um objeto ou outro, mas buscaria a si mesmo no outro. Seria portanto de natureza narcísica, inclusive na homossexualidade” (2005, p.24). Destarte, o desejo do outro se configura como um efeito de espelho. Ou seja, o sujeito vê no outro o buraco que tem em si, a falta que carrega em seu ser. Ou, segundo Lacan (2005, p.31), “o desejo do homem é o desejo do Outro” e a angústia é a manifestação desse desejo.

Ela mesma também passou a ostentar com modéstia aureolada a própria angústia, como um novo sexo. Híbridos – ainda sem terem escolhido um modo pessoal de andar, e sem terem ainda uma caligrafia definitiva, cada dia a copiam os pontos de aula com letra diferente – híbridos eles se procuravam, mal disfarçando a gravidade. Uma vez ou outra, ele ainda sentia aquela incrível aceitação da coincidência: ele, tão original, ter encontrado alguém que falava a sua língua! Aos poucos compactuaram. Bastava ela dizer, como numa senha, “passei ontem uma tarde ruim”, e ele sabia com austeridade que ela sofria como ele sofria. Havia tristeza, orgulho e audácia entre ambos. (LISPECTOR, 2016, p. 285)

No conto, a angústia está relacionada à incompletude do ser. A angústia é como o amor, essa necessidade de se unir a um outro ser, essa ansiedade que une seres dissemelhantes. De acordo com Byung-Chul Han, “o eros arranca o sujeito de si mesmo e direciona-o para o outro” (2017, p. 10). Para o autor, a agonia do eros é justamente o “desaparecimento do outro”, ou seja, a ausência da diferença e da negatividade. O “inferno do igual” seria, dessa forma, essa busca narcísica, pautada na ausência de reconhecimento da alteridade, no consumismo preconizado pelo capitalismo e no nivelamento da sociedade. Assim, o que se procura no outro é o reflexo de si mesmo. A busca do ser é a busca do outro e essa falta é o que nos move. A plenitude do ser, no conto, passa a ser ameaçada com a ausência da angústia, ou seja, com a ausência de algo em comum entre os jovens, e a cisão completa acontece após o aparecimento da casa, que coloca em evidência a diferença e a iminente separação. A angústia é saciada

temporariamente, comprovando que a insatisfação é algo que sempre acompanhará o ser humano.

Até que também a palavra angústia foi secando, mostrando como a linguagem falada mentia. (Eles queriam um dia escrever.) A palavra angústia passou a tomar aquele tom que os outros usavam, e passou a ser um motivo de leve hostilidade entre ambos. Quando ele sofria, achava uma gafe ela falar em angústia. “Eu já superei esta palavra”, ele sempre superava tudo antes dela, só depois é que a moça o alcançava. (LISPECTOR, 2016, p.285)

A angústia é, na narrativa de Clarice, como o amor no mito dos andróginos. Em *O banquete* (2010) de Platão, Aristófanes chega à conclusão de que o amor é o anseio pela integridade original. Esse anseio também é compartilhado pelos personagens do conto que, apesar de constatarem que a ligação entre eles estava perdendo o sentido, permaneciam procurando um ao outro porque ainda restava algo em comum entre eles.

Assim continuaram a se procurar, vagamente orgulhosos de serem diferentes dos *outros*, tão diferentes a ponto de nem se amarem. Aqueles *outros* que nada faziam senão viver. Vagamente conscientes de que havia algo de falso em suas relações. Como se fossem homossexuais de sexo oposto, e impossibilitados de unir, em uma só, a desgraça de cada um. Eles apenas concordavam no único ponto que os unia: o erro que havia no mundo e a tácita certeza de que se eles não o salvassem seriam traidores. (LISPECTOR, 2016, p. 286)

Com a separação dos jovens após se tornarem adultos, temos a constatação de que os seres humanos, mesmo tendo afinidades, serão sempre diferentes e apartados, e, na verdade, compartilham a sua solidão. Além disso, a angústia era um elo efêmero e, sendo assim, não poderia durar. Essa relação entre o eu e o outro é bastante complexa. Na narrativa em questão, podemos observar que “entre um ser e outro, há um abismo, há uma descontinuidade” (BATAILLE, 2013, p. 36). Esse abismo vai ficando cada vez mais evidente com a evolução da relação dos jovens e será constatado com a separação. Essa é uma das verdades que eles tinham consciência, mas não queriam admitir. Segundo Han (2017, p. 08), “o eros aplica-se em sentido enfático ao outro que não pode ser abarcado pelo regime do eu”. Ou seja, a tensão entre o eu e o outro e a descoberta da diferença tem efeitos transformadores nos dois. Encontrar alguém não é o suficiente por muito tempo, é um efeito momentâneo e não uma junção perpétua. Se há algo que também compartilhamos, além da incerteza sobre o futuro, é a insatisfação.

5 Considerações finais

Após a leitura e análise do conto “A mensagem”, de Clarice Lispector, podemos perceber que a obra permite diversas interpretações, dada a sua riqueza. Os elementos utilizados no conto são de uma fortuna conotativa impressionante. Sendo uma das primeiras obras da autora, o conto mostra a profundidade e a maestria de Clarice como arquiteta de uma narrativa curta tão densa e tão cheia de significados.

Com relação ao elemento fantástico, podemos perceber que o conto se encaixa na literatura neofantástica. Casas geralmente estão presentes nas narrativas clariceanas, estando diretamente relacionadas ao elemento feminino, à vida cotidiana e, comumente, ao aprisionamento da natureza feminina. No conto em questão, a casa é o elemento que causa a instabilidade na realidade e a questiona como um constructo tão ficcional quanto a própria ficção, ou seja, a realidade passa a ser também um simulacro. Além disso, a casa se posta, simbolicamente, como um elemento do passado que veio para questionar e punir os jovens por sua “transgressão”, visando a manutenção das tradições. Ir contra a tradição, ir contra o que a sociedade dita como correto. Eles não queriam ser iguais aos outros e esse era o erro.

Além disso, a angústia funciona como um dos temas mais importantes da narrativa. É o que une os dois jovens, mas apenas temporariamente. O fato de os dois perceberem uma ligação através da angústia, revela a crença dos dois de que são a metade um do outro. Assim, como no mito dos andróginos, de Platão, o rapaz e a moça veem um no outro a sua metade e assim tornam-se híbridos, numa alusão ao retorno à forma original, o ser esférico e uno. Porém, era a angústia que eles procuravam e com a união, essa angústia foi “secando” e a união dos jovens foi perdendo a força até finalmente culminar com a separação. Portanto, os dois terminam seguindo o que é estabelecido socialmente para o feminino e o masculino.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danési. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BESSIÈRE, Irène. **O relato fantástico**: forma mista do caso e da adivinha. Trad. Biagio D'Angelo. Disponível em:

<http://www.pucsp.br/revistafrenteiraz/numeros_antteriores/n3/download/pdf/traducao2.pdf>. Acesso em: 01 de julho de 2017.

DUMOULIÉ, Camille. **O desejo**. Petrópolis: Vozes, 2005.

FURTADO, Felipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

HAN, Byung-Chul. **Agonia do eros**. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

KIERKEGAARD, Soren. **O conceito de angústia**. Lisboa: Hemus, 1968.

KORT, Wesley A. **Place and Space in Modern Fiction**. Florida: University Press of Florida, 2004.

LACAN, Jacques. **O seminário**, livro 10: a angústia. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

LISPECTOR, Clarice. A mensagem. In: MOSER, Benjamin (Org.). **Clarice Lispector**: todos os contos. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2016, p. 284-299.

_____. Amor. In: MOSER, Benjamin (Org.). **Clarice Lispector**: todos os contos. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2016, p. 145-155.

PLATÃO. **O banquete**. Diálogos. Bauru/SP: Edipro, 2010, p. 33-107

POE, Edgar Allan. The fall of the house of Usher. In: **Edgar Allan Poe**: Complete Tales & Poems. New York: Castle Books, 2002, p.171-183.

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

SARTRE, Jean-Paul. **O Ser e o nada**: Ensaio de ontologia fenomenológica. Trad. Paulo Perdiggão. Petrópolis: Vozes, 2002.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CLARICE LISPECTOR'S ANGUISHING FANTASTIC IN THE SHORT STORY THE MESSAGE

Abstract

This work aims to analyze the fantastic element present in the short story “The message”, by Clarice Lispector. In it, the unusual, inserted in everyday life, is present in the form of an old and enigmatic house that is metamorphosed into a living figure, resembling a sphinx to be contemplated and deciphered by a couple of teenagers who are face to face with this grotesque and symbolic element. This unusual encounter has a profound transforming effect on the characters. The fantastic house of the Claricean short story works as an element of instability in the narrative, actively interfering in the fate of the characters. Therefore, Clarice's short story can be considered an example of neo-fantastic literature, both for being part of the 20th century, and for bringing reflections on the everyday (un)reality and on the psychology of the characters through an intimate writing. In addition, anguish functions as one of the main themes of this work, which also brings reflections on love, on the masculine and feminine and on human relations. For the development of this analysis, the works of authors such as David Roas (2014), Felipe Furtado (1980), Bachelard (2008), Bessière (2009) and Plato (2010) will be used as theoretical support.

Keywords

Fantastic. Clarice Lispector. House. Anguish.

Recebido em: 05/02/2020

Aprovado em: 23/05/2020

A face do medo: uma análise do *conto O dragão chinês, de* *Augusta Faro*

Cristina Loff Knapp⁷⁷

Universidade de Caxias do Sul (UCS)

Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar o conto *O dragão chinês*, de Augusta Faro, da obra *A Friagem* (1999), sob a perspectiva do medo. Para tanto, será feito um breve percurso pelas teorias do fantástico no século XIX, especificamente do maior representante do período, Todorov (1992). A seguir, será discutido o conceito de fantástico para Ceserani (2006), culminando com uma discussão mais contemporânea, balizada por David Roas (2014) e Alazraki (1990) com o termo neofantástico. Tencionamos fazer uma breve distinção entre fantástico e neofantástico, a fim de analisar a presença do sobrenatural no conto de Augusta Faro. Com isso, será possível discutir como é instalado o medo na narrativa, levando em consideração as observações de Júlio França (2012) sobre o medo artístico e de Zygmunt Bauman (2008) a respeito do medo na atualidade. A narrativa neofantástica de Augusta Faro discute um tema muito delicado e caro pela humanidade: o medo de admitir perante a sociedade que você é louco.

Palavras-chave

Medo. Fantástico. Neofantástico. Conto

⁷⁷ Possui Doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2010). Atualmente, é Doutora Adjunto I, da Universidade de Caxias do Sul atuando no Curso de Letras.

“Provisoriamente não cantaremos o amor,
Que se refugiou mais abaixo dos subterrâneos.
Cantaremos o medo, que esteriliza os abraços,
Não cantaremos o ódio porque esse não existe,
Existe apenas o medo, nosso pai e nosso companheiro”
(Carlos Drummond de Andrade)

O sentimento de medo é algo que intimida as pessoas, provoca o pavor, o horror e assombra. Ao longo dos tempos, o ser humano sentiu e ainda sente medo das mais diversas coisas, sejam reais ou fruto do imaginário. Contudo, o medo instiga, desperta a curiosidade, podendo também levar à morte. A literatura, assim como outras artes, tematizou e ainda tematiza esse assunto.

Na literatura, o medo está associado à literatura fantástica e suas vertentes, o estranho, o realismo mágico, o maravilhoso, o insólito. Garcia; França e Pinto argumentam que

o mistério da morte – seu caráter tão inexorável quanto insondável – é a mola mestra de narrativas que tematizam essa região da experiência humana sobre o qual a ciência, o discurso da verdade demonstrada, pouco tem a dizer. Nos desvãos entre a fé religiosa e o conhecimento científico, as obras ficcionais que lidam como o medo encontram o seu hábitat ideal. O terror atávico em relação ao nosso derradeiro destino é a própria garantia da atração e da universalidade do medo. (GARCIA; FRANÇA; PINTO, 2013, p.10)

As emoções relacionadas ao medo são bastante dolorosas, todavia, quando não são sentidas realmente, ou seja, estão representadas na literatura, e são o que chamamos de emoções estéticas, parecem que intrigam o homem. Os estudos literários refletem sobre isso e estudam as manifestações do medo estético a partir do efeito catártico, o sublime, o grotesco, o horror para mencionar Aristóteles, que estudou esse tema em sua *Poética*. Vejamos:

É a tragédia a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções. (ARISTÓTELES, 2003, p. 24)

Para refletirmos sobre os efeitos do medo estético, ou melhor, das emoções estéticas do leitor, é preciso retomar alguns teóricos sobre o gênero. Para tanto, faremos um breve percurso pela teoria do fantástico, à luz de teóricos como Todorov (1992), Ceserani (2006), Roas (2014) e Alazraki (1990), a fim de elucidar como é construído o medo no conto *O dragão chinês*, de Augusta Faro (1999).

O clássico livro de Todorov, *Introdução à Literatura Fantástica* (1992),

sempre é referenciado no momento em que nos propomos a estudar a literatura fantástica. Nele o autor apresenta sua teoria sobre esse tema e sua conceituação sobre esse tipo de narrativa:

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. (TODOROV, 1992, p.30)

Todorov conceitua o fantástico como um gênero, e para que a narrativa seja pertencente a esse gênero é preciso que ocorra a hesitação do leitor. Para Todorov o fantástico “é a hesitação experimentada por um ser que conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2003, p. 148). Quando se escolhe uma resposta ou outra, deixando de lado a zona da incerteza, não estamos mais no universo fantástico, como garante o autor, e sim no maravilhoso ou no estranho. “O gênero fantástico é, pois, definido essencialmente por categorias que dizem respeito às visões na narrativa; e, em parte, por seus temas” (TODOROV, 2003, p. 152). O estudioso atrela à definição do gênero à recepção. Complementa ponderando que “o fantástico dura apenas o tempo de uma hesitação” (TODOROV, 2003, p. 156). Para existir o efeito fantástico não é necessário o medo; na verdade, a narrativa fantástica, para ele, não precisa contemplar o medo. “O medo está frequentemente ligado ao fantástico, mas não como condição necessária” (TODOROV, 1992, p. 41).

Dessa forma, o teórico entende o fantástico como um gênero, e, de acordo com a hesitação do leitor, a narrativa poderá alternar o seu gênero, ou seja, o fantástico pode estar situado entre os gêneros maravilhoso e estranho. Assim, teremos o maravilhoso, trazendo à luz da discussão uma justificativa sobrenatural para os fatos sucedidos; o estranho, enfoca uma justificativa para o fenômeno baseada na racionalidade.

Remo Ceserani também considera o envolvimento do leitor na narrativa fantástica. Todavia, a surpresa e a hesitação devem fazer parte do fenômeno fantástico. Segundo ele, as características do fantástico estão ligadas a uma série de procedimentos na narrativa, uma “combinação, e um particular emprego, de estratégias retóricas e narrativas, artifícios formais e núcleos temáticos” (CESERANI, 2006, p. 67).

Se para Todorov o medo não é uma condição necessária para que aconteça o efeito fantástico, o italiano Ceserani (2006, p. 71) declara que a ambiguidade, a surpresa e a desorientação conduzem o leitor “para dentro de um mundo a ele familiar” ocasionando o medo. Em suas palavras:

[...] possivelmente um medo percebido fisicamente, como ocorre em textos pertencentes a outros gêneros e modalidades, que são exclusivamente programados para suscitar no leitor longos arrepios na espinha, contrações, suores. (CESERANI, 2004, p. 71)

David Roas (2014), teórico espanhol, procura definir o fantástico como dúvida de percepção do leitor do mundo real. Para haver o fantástico é necessário o sobrenatural, ou seja, a transgressão do mundo real. Na obra intitulada *A ameaça do fantástico* (2014), Roas assegura que o fantástico está na convivência entre o possível e o impossível. No entanto, questiona-se como identificar uma realidade impossível. Isso deve ser feito levando em consideração o mundo real. Roas problematiza o que vem a ser realidade no mundo atual, afirmando que “a realidade deixou de ser uma entidade ontologicamente estável e única, passando a ser contemplada como uma convenção, uma construção, um modelo criado pelos seres humanos” (ROAS, 2014, p.86). Assim, “a narrativa pós-moderna rejeita o contrato mimético (cujo ponto de referência é a realidade) e se manifesta como uma entidade autossuficiente que não requer a confirmação de um mundo exterior (real) para existir e funcionar” (ROAS, 2014, p.88).

Além dessa interpelação sobre o que vem a ser a realidade e a realidade pós-moderna, Roas elucida que “o fantástico implica sempre uma projeção em direção ao mundo do leitor, pois exige uma cooperação e, ao mesmo tempo, um envolvimento do leitor no universo narrativo” (ROAS, 2014, p. 92). Para existir o fantástico, conforme Roas, deve ser instaurada uma coexistência entre a realidade possível e a impossível, em um mundo ficcional, além, da interrogação dessa coexistência. O estudioso argumenta sobre a diferença entre a narrativa pós-moderna e o fantástico:

A diferença reside no fato de o fantástico problematizar os limites entre realidade e irrealidade (ou ficção), enquanto a narrativa pós-moderna (falando em um sentido muito geral) os apaga, harmonizando, portanto, aquilo que identificaríamos como real e aquilo que identificaríamos como imaginário. (ROAS, 2014, p. 103)

Ao comparar o fantástico com a narrativa pós-moderna, Roas, pretende apresentar seu entendimento do fantástico contemporâneo. Para ele, “o fantástico contemporâneo assume que a realidade é fruto de uma construção da qual todos

participamos” (ROAS, 2014, p. 104). O autor, frisa que, para existir fantástico é necessária uma transgressão do real. A realidade é entendida pelo teórico como algo incerto. Os episódios são apresentados na ficção dentro de regularidades possíveis, quando beiramos o impossível, estamos no fantástico. De acordo com Roas

o objetivo do fantástico é precisamente desestabilizar esses limites que nos dão segurança, problematizar essas convicções coletivas antes descritas, questionar, afinal, a validade dos sistemas de percepção da realidade comumente admitidos (ROAS, 2014, p. 134)

O fantástico acontece na transgressão entre o possível e o impossível, como já dito pelo autor. E, assim, surge um elemento fundamental do fantástico: o medo. “O fantástico nos faz perder o pé em relação ao real. E, diante disso, não cabe outra reação senão o medo” (ROAS, 2014, p. 138). Entretanto, nem todos os estudiosos do fantástico consideram o medo uma condição essencial para que aconteça o fantástico.

Todorov, como visto anteriormente, pondera que o efeito fantástico está somente na hesitação do fato e desconsidera o medo como elemento primordial. Já Roas defende o medo como elemento da narrativa fantástica, embora ele habite outros gêneros, assim como Ceserani também aceita o medo como parte do fantástico. O medo é condição para o fantástico. O medo pode ser físico e emocional ou metafísico e intelectual, categorização essa, defendida por Roas. O primeiro é a ameaça iminente da morte, relativo ao acontecimento físico, e a narrativa construída sob essa ótica provoca tal impressão no personagem e no leitor. O segundo medo é próprio do fantástico e envolve o leitor, podendo também ser encontrado em uma manifestação contemporânea do fantástico: o neofantástico.

A literatura fantástica substitui a familiaridade pelo estranho, o intranquilizador, introduz zonas escuras formadas por algo completamente diferente e oculto. Algo impossível de explicar, de compreender, a partir dos nossos códigos de realidade. E esse é um efeito que se produz tanto no fantástico do século XIX quanto no fantástico contemporâneo e que traduz claramente em um sentimento de ameaça sobre o leitor. (ROAS, 2014, p. 161)

O medo é algo que sempre esteve ligado à ficção fantástica, tanto no século XIX quanto na contemporaneidade. Roas assinala que, no fantástico contemporâneo, o medo ocorre porque a realidade não funciona como acreditávamos, e isso causa a sensação de medo. Júlio França informa que “na ficção o medo parece ser capaz de produzir efeitos de recepção peculiares, sobre os quais os estudos literários vêm refletindo há séculos” (FRANÇA, 2012, p. 187). O medo ficcional não coloca em risco

a nossa integridade física, apenas nos expõe a um risco que é estético. É bom sentir o medo a partir da leitura de uma narrativa. Bauman salienta que “o medo é um sentimento conhecido de toda criatura viva” (BAUMAN, 2008, p. 09). Essa afirmação vai ao encontro da argumentação de Roas de que o medo, independente do século, XIX ou XX, aterroriza e inquieta o leitor. Nas palavras de Bauman “o que somos capazes de administrar nos é desconhecido, o desconhecido é assustador. Medo é outro nome que damos à nossa indefensabilidade” (BAUMAN, 2008, p. 125).

O medo na narrativa contemporânea manifesta-se diferentemente do que acontecia nas narrativas do século XIX e início do século XX. Para analisar as histórias desse período, a teoria de Todorov era procedente e nos satisfazia. No entanto, na contemporaneidade isso não acontece mais.

Para estudar as manifestações contemporâneas do fantástico, e aqui se enquadra o objeto de nosso estudo, o conto *O dragão chinês*, de Augusta Faro, precisamos levar em consideração as afirmações de Jayme Alazraki a respeito do termo neofantástico, usado também, como vimos, por Roas.

O termo cunhado por Alazraki em seu estudo *¿Qué es lo fantástico?* (1990) o qual estuda os contos de Jorge Luís Borges e Júlio Cortázar, não invalida os estudos anteriores, todavia renova a conceituação em relação aos escritores do século XX e XXI. Nas palavras de Alazraki “neofantásticos porque apesar de se articular em função de um elemento fantástico, estes relatos se diferenciam de seus avós do século XIX por sua visão, intenção e pelo seu *modus operandi*” (ALAZRAKI, 1990, p.28, tradução nossa). Conforme o argentino, a narrativa pertencente ao neofantástico apresenta uma realidade dentro da outra, “o neofantástico assume o mundo real como uma máscara, uma dissimulação que oculta uma segunda realidade que é o verdadeiro destinatário da narração neofantástica” (ALAZRAKI, 1990, p.29, tradução nossa).

Alvarez reforça que “os textos neofantásticos desejam propiciar a oportunidade de conhecer e intuir a realidade ultrapassando a fachada racionalmente construída que a esconde, valendo-se de um fato corriqueiro ou despojado de seu potencial assustador” (ALVREZ, 2012, p. 41). Se na narrativa fantástica tradicional é necessário que haja uma situação irreal, ou algo sobrenatural, uma sensação de hesitação, no neofantástico isso não existe mais. A história narrada já parte de em evento sobrenatural e isso permanece até o seu final. Alazraki discorre que:

O relato neofantástico também dispensa os utilitários e suportes que contribuem para a atmosfera ou *pathos* necessária para a ruptura final. Desde as primeiras palavras da história, o conto neofantástico nos introduz, de modo direto, ao elemento fantástico: livre de progressão gradual, sem utilitários, sem *pathos*. (ALAZRAKI, 1990, p.31, tradução nossa)

Essa narrativa neofantástica também pode estar associada à ideia de medo. A personagem sente medo dos acontecimentos insólitos. Como podemos perceber no conto *O dragão chinês*, de Augusta Faro. Essa história integra o livro de contos intitulado *A Friagem* (1999). Neles temos treze contos narrados por mulheres, e todos, de alguma forma, estão ligados a eventos insólitos.

No conto *O dragão chinês*, estamos diante de uma narração em primeira pessoa. A narradora nos apresenta a história de como adquiriu um vaso chinês em uma viagem e como isso passou a aterrorizá-la. Na verdade, o objeto possui a estampa de um dragão e é descrito com muita vivacidade. O fato é que o dragão que está no vaso passa a assombrar os sonhos que se transformaram em pesadelos da narradora. Aliás, com o decorrer dos dias, o próprio dragão inicia uma perseguição à mulher. Vejamos alguns trechos do conto:

Trouxe da China, há dois anos, um diáfano e bonito vaso de porcelana, que, de tão alvo e casto, lembra uma película tênue que parece voar. [...] Dominando o meio do corpo da peça há um dragão, em relevo, magnificamente trabalhado, que insinua ter vida e luz própria. Os olhos do animal cintilam, tanto sob o sol do dia como sob o luar da noite. As patas dianteiras em riste e as traseiras como se estivessem prontas para um salto que atravessaria o oceano, tamanho pulo é o que arma dar. O corpo do bicho possui escamas tão bem delineadas e coloridas, com a simetria dos músculos dele, que os reflexos denunciam o esforço dos nervos e tendões acesos para o estímulo do salto. (FARO, 1999, p. 67-68)

Acontece que, passados uns meses, comecei a sonhar sistematicamente que ele saía do seu lugar no vaso e anda pela casa, jardins, atravessava a rua, pulava muros, subia nas árvores, saltava sobre carros e prédios pequenos e, por fim dava baforadas em minha cara. [...] Até aí tudo bem, pensei que deveria estar impressionada com a perfeição da obra de arte. E como a sala é uma passagem, a todo momento me deparava com o dragão me olhando. E isto pensei: Estou impressionada, porque vejo-o muito, e ele é tão vivo... (FARO, 1999, p. 69)

A narradora-personagem, cujo nome só nos é revelado ao final da narrativa, Yasmin, envolve-se em uma perseguição ou caçada com o dragão; na realidade, quem imagina que está sendo caçada pelo dragão é Yasmin. Nota-se que, assim como os seus sonhos ou alucinações, que parecem ser reais, vão sendo mais frequentes, o medo vai também aumentando a ponto de questionar-se sobre sua sanidade mental.

Outro episódio veio abalar meus nervos já combalidos. Eu estava em frente de um espelho, num vestiário de grande loja de departamentos,

experimentando um vestido (por incrível que pareça, ele tinha a cor das escamas furta-cores do dragão) quando entrou por baixo das cortinas o bicho, dessa vez pequeno como um gato e foi crescendo, a soltar baforadas e labaredas de fogo nas roupas que eu provava. Gritei por socorro, vieram as moças atendentes da loja e eu disse-lhes que um dragão havia entrado ali e com suas baforadas conseguira queimar as roupas, por isto estavam assim imprestáveis, aos trapos. (FARO, 1999, p.73)

No conto é possível identificarmos traços do neofantástico, termo de Alazraki, de uma história dentro da outra, uma atmosfera que contribui para o desfecho que vai se construindo, pois além do insólito que envolve toda a narrativa, desde o seu início, também vemos a tentativa desesperada de Yasmin em provar que não está louca, que está em perfeitas condições mentais.

Sei que estou emocionalmente bem, pois trabalho todos os dias no meu escritório de arquitetura, lido com as pessoas, dirijo meu carro, apronto meus afazeres todos normalmente. Nada há de errado comigo, seja de dia, seja de noite. Por causa de estar lúcida, acordada, consciente, presenciando e sofrendo a coação deste animal, o medo está me corroendo até o cerne do corpo. (FARO, 1999, p. 73-74)

Contudo, o conto se inicia com uma carta endereçada ao psicanalista de Yasmin na qual vai contando (escrevendo) como o dragão passa a assombrá-la e solicita uma solução para amenizar o terror que se instalou em sua vida. Isso porque “o dragão chinês diz e repete: se eu abrir a boca e falar as palavras, contando o que vem acontecendo, ele aspirará meu cérebro com seu hálito azulado” (FARO, 1999, p. 74).

O medo que corrói a narradora personagem é do desconhecido. Como revela Roas, supracitado, a realidade não funciona como acreditávamos que ela funcionasse. O medo de admitir para a própria família a sua loucura. França (2013) pondera que o homem contemporâneo está rodeado pelo medo, são as ameaças à humanidade, as novas doenças, enfim, os medos urbanos. Bauman elucida que:

O medo é mais assustador quando difuso, disperso, indistinto, desvinculado, desancorado, flutuante, sem endereço nem motivo claros; quando nos assombra sem que haja uma explicação visível, quando a ameaça que devemos temer pode ser vislumbrada em toda parte, mas em lugar algum se pode vê-la. "Medo" é o nome que damos a nossa incerteza: nossa ignorância da ameaça e do que deve ser feito - do que pode e do que não pode - para fazê-la parar ou enfrentá-la, se cessá-la estiver além do nosso alcance. (BAUMAN, 2008, p. 08)

Tudo isso é perfeitamente visível no conto de Faro. O sentimento que espanta a personagem surge de algo bem banal, ou seja, do desenho que está em um vaso adquirido em uma viagem, como expõe Bauman, de uma incerteza. E, essa incerteza está associada à sanidade mental de Yasmin. A alucinação com o dragão corre

paralela à tentativa de provar que não está louca para sua família e para ela mesma. Bauman relaciona o medo com a “nossa indefensabilidade” (BAUMAN, 2008, p. 125). O desconhecido gera o sentimento que nos amedronta.

Já no início do conto temos um indício de que a história que seguirá está atrelada a alguém que está abalada emocionalmente, vejamos:

Carta para meu psicanalista, Dr. Genásio Placino de Afonso. Caro doutor, devo narrar ao senhor alguns episódios, que têm me assoberbado de modo temeroso e, no correr desta carta, o senhor saberá por que escrevo em vez de falar-lhe pessoalmente. (FARO, 1999, p.67)

A sequência narrativa apresentará uma personagem atormentada. O pavor e o medo, que vão aumentando suas proporções, também atingem o leitor. Ficamos chocados com as atitudes da personagem e com as alucinações que tomam conta de sua rotina.

França defende que o sentimento de medo pode ser entendido no plano artístico “como efeito de recepção” (FRANÇA, 2011, p. 66). Esse efeito está associado à postura que o leitor irá ter em relação ao texto literário. Nas palavras de França “ao nos referirmos à categoria do “medo artístico” não pensamos em um efeito contingente de recepção, mas no resultado produzido por um artefato (a obra literária) concebido para suscitar essa emoção específica” (FRANÇA, 2011, p. 66).

A obra *A Friagem* (1999) suscita justamente a emoção específica referida por França, especialmente, o conto em estudo. O tema do medo vinculado à loucura provoca, no leitor, reações. E, aqui, podemos trazer à luz da discussão o conceito aristotélico de catarse, já mencionado no início de nossa análise, deixando transparecer as emoções advindas da ficção. Ficamos transtornados, junto com a personagem Yasmin, quando o dragão queima as roupas que ela está experimentando em uma loja. O acontecimento fica sem explicação, e a sua sanidade é questionada mais uma vez por sua família.

Diferente de outras vezes, nas quais o dragão se manifestou e procurou-se dar explicações razoáveis para os fatos, como se percebe no sonho em que os coelhos da filha de Yasmin são devorados. A princípio, todos da família ficaram sem explicação para o que se sucedeu. Porém, quando amanheceu:

Acontece que, quando o sol saiu, todos pensamos diferente. A claridade do dia desvaneceu nosso plano, como se fosse neblina, e deu-nos confiança para afirmar que, aquilo que acontecera com os coelhos, não passava de proeza do cachorro fila, que fugira do canil. (FARO, 1999, p. 72)

E, assim como a família buscou um esclarecimento racional para o ataque aos coelhos, nós, leitores, também nos aquietamos. Todavia, por pouco tempo, visto que o dragão passa a atacar novamente. O medo e a incerteza tomam conta da narrativa com mais vigor, principalmente no último parágrafo, ficando claro o pedido de ajuda de Yasmin ao psicanalista:

Espero urgente sua solução, e já que coloco este escrito dentro de uma caixa de sapatos, para o motorista levar ao seu consultório, peço que o senhor não se assuste com a narrativa e acredite em mim. Gostaria, também, que o senhor nada falasse, pois percebo que o dragão tem alguns lances de clarividência e lhe chegam mais à lucidez através dos sons. Ele pode querer perseguir o senhor também e, se assim for, ele irá aspirar seu cérebro, como prometeu fazer comigo ou com alguém que o perturbe. (FARO, 1999, p. 75)

Com essa longa citação do conto de Faro podemos ponderar algumas possíveis conclusões. A narrativa que suscita o medo no leitor ao longo do seu desenlace agora provoca a ambiguidade, a incerteza. A intenção de gerar uma hesitação no leitor, bandeira defendida por Todorov, para que ocorra o fantástico, não é aceitável. Isso porque somos lançados no terreno do sobrenatural desde o início da narrativa e permaneceremos até o final dela. A grande dúvida que se instaura está se dirigindo à loucura da personagem principal. Somos conduzidos a crer na loucura de Yasmin? O grande dragão nunca existiu, na verdade, existiu e existe como pintura no vaso chinês, mas de lá nunca saiu. O que sai é a imaginação da mulher, o medo de admitir sua real condição: a loucura que a corrói. Por isso, a personagem veste uma máscara, a fim encobrir o real.

Na literatura fantástica existe a coexistência de dois mundos, o real e sobrenatural. Já no neofantástico, como afirma Alazraki, essa cisão não aparece. O estado da narrativa desenvolve os acontecimentos insólitos ao mesmo tempo, como vimos no conto *O dragão chinês*, de Faro. Convivemos com as alucinações da personagem principal gerando um profundo medo e ao mesmo tempo esse mesmo medo se perpetua por meio da tentativa de convencer a todos de sua família, que ela não é louca. De acordo com Borges e Cánovas (2015):

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. (BORGES; CÁNOVAS, 2015, p. 96)

Essa narração de mundo possíveis e não reais é representado no conto de Faro. Um mundo que revela um outro, oculto, o medo que assola a todos na contemporaneidade e, de certa forma, sempre assombrou o homem: a loucura. Faro desenvolve o tema de modo magistral, partindo de um elemento sobrenatural, os sonhos de Yasmin. Com eles somos levados a sentir medo do dragão e sentir medo de admitir a realidade dela: sua insanidade mental. O insólito perpassa a narrativa e aceitamos o evento sobrenatural como algo revelador de uma verdade contemporânea: o medo de ficar louco.

Referências

- ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo fantástico? **Mester**, Los Angeles, v.19, n.2, p.21-33, 1990.
- ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera. O neofantástico: uma proposta teórica do crítico Jaime Alazraki. **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n. 9, p. 36-44, dezembro de 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/fronteiraz/article/view/13008>. Acesso em: 07/01/2020.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO, Dionysio. **A poética clássica**. 11. ed. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. **Medo líquido**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- BORGES, Kelio Junior Santana; CÁNOVAS, Suzana Yolanda Lenhardt Machado. O sobrenatural reinventado: o neofantástico em O anjo e o resto de nós, de Leticia Wierzchowski. **Rev. Let.**, São Paulo, v.55, n.2, p.79-97, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/8826>. Acesso em: 07/01/2020.
- CESERANI, Remo. **O fantástico**. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- FARO, Augusta. **A friagem**. 2. ed. Goiânia: Ateliê Editorial, 1999.
- FRANÇA, Júlio. Fontes e sentidos do medo como prazer estético. In: FRANÇA, Júlio (org.). Anais do VII Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional. II Encontro Regional Insólito como Questão na Narrativa Ficcional. Simpósio 2: O medo como prazer estético: o insólito, o horror e o sublime nas narrativas ficcionais, 2011, Rio de

Janeiro. **Insólito, mitos, lendas, crenças**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011, p. 58- 67.

Disponível em:

http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/VII_painel_II_enc_nac_simposio_2.pdf. Acesso

em: 07/ 01/2020.

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

GARCIA, Flávio; FRANÇA, Júlio; PINTO, Marcello de Oliveira (orgs.). **As arquiteturas do medo e do insólito ficcional**. Rio de Janeiro: Caetés, 2013.

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

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução Leila Perrone-Moisés. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

THE ASPECT OF FEAR: AN ANALYSIS OF “O DRAGÃO CHINÊS”, A SHORT STORY BY AUGUSTA FARO

Abstract

The objective of this paper is to analyze the concept of fear in *O dragão chinês*, a short story by Augusta Faro, inserted in her book *A friagem*. Therefore, an overview regarding nineteenth-century fantastic literature theories will be made, more specifically, Todorov's considerations on this topic. This will be followed by a discussion concerning the definition of fantastic for Ceserani and also a more contemporary delimitation: David Roas' and Alazraki's "neofantastic". Subsequent to the distinction of these terms, the analysis of the supernatural in Faro's short story is situated, leading to an investigation of the concept of fear in the narrative, which will be aided by Júlio França's and Zygmunt Bauman points of view about the issue. Finally, it is possible to perceive that Faro's neofantastic story discusses a delicate but common theme for people: the fear of admitting for everyone that you are, actually, crazy.

Keywords

Fear. Fantastic. Neofantastic. Short story

Recebido em: 22/01/2020
Aprovado em: 22/05/2020

Entre portas e paredes: o *fantástico em dois contos de Dino* *Buzzati*

Claudia Fernanda de Campos Mauro⁷⁸
Universidade Estadual Paulista (UNESP)
Vanessa Matiola⁷⁹
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Resumo

O escritor italiano Dino Buzzati, mais conhecido no Brasil por seu romance *Il deserto dei Tartari* (*O Deserto dos Tártaros*) (1940), foi também autor de outros tipos de produções artísticas, de forma que via a si mesmo como um pintor que exercia a atividade de escritor como *hobby*. No campo da literatura, foi autor de crônicas, contos, romances, poesias e peças teatrais. É possível encontrar uma ampla quantidade de contos fantásticos dentro de sua produção literária, motivo pelo qual Buzzati foi criticado, já que não se enquadravam no movimento neorrealista da Itália de sua época. Neste trabalho, destacaremos dois de seus contos: “*Eppure battono alla porta*” (“Contudo, batem à porta”) e “*I topi*” (“Os ratos”). Estas duas narrativas foram selecionadas devido a semelhanças entre seus enredos, o que permite uma aproximação neste ponto. Além disso, devido a este aspecto em comum, é possível aproximar os dois contos também pela perspectiva do modo fantástico. Por isso, teceremos um diálogo entre os contos, tendo como base teorias acerca do fantástico modal, principalmente o livro *O fantástico* (1996) de Remo Ceserani. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Palavras-chave

Literatura italiana. Literatura fantástica. Dino Buzzati. *I topi*. *Eppure battono alla porta*.

⁷⁸ Professora Assistente Doutora da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP).

⁷⁹ Discente do programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Unesp (FCLAr) e bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Também é aluna de graduação do curso de Letras por reingresso com habilitação em italiano na Unesp (FCLAr).

Introdução

Dino Buzzati foi um escritor italiano do século XX que trabalhou com romance, conto, crônica e pintura, dentre outras formas artísticas. Devido ao ensaio “Quatro esperas” (1993) de Antonio Candido, sua obra mais conhecida no Brasil é o romance *O Deserto dos Tártaros* (1940). De acordo com a Prof.^a Dr.^a Aurora Bernardini, em entrevista ao programa “Literatura fundamental” da TV Cultura, após a publicação do ensaio em questão, a demanda pela tradução do romance cresceu no país, chamando a atenção para os escritos do italiano. Também jornalista, Buzzati trabalhou para o jornal *Corriere della Sera* durante grande parte de sua vida, atuando, inclusive, como cronista. Silvia Zangrandi (2014) e Ana Maria Carlos (2011) apontam que o trabalho como jornalista influenciou seus escritos, de forma que é possível traçar paralelos entre a linguagem usada em seus contos e a linguagem jornalística, por exemplo. Devido à sua concisão, Claudio Toscani (1987, p. 64) o chama de “mago da composição breve”. Buzzati se aventurou diversas vezes no mundo das narrativas fantásticas como contista, apesar das críticas e do momento em que escreveu, dado que a Itália estava imersa no movimento neorrealista: “*Ne è consciente lo stesso Buzzati, che in un'intervista del 1970 dice: «io, come scrittore fantastico, [...] sono sempre rimasto un po' fuori del giro, in quanto tutta la produzione italiana del dopoguerra è sempre stata inserita nella corrente del realismo»*”⁸⁰ (DE TURRIS, 1998, p. 154 apud ZANGRANDI, 2014, p. 16)⁸¹.

Neste trabalho, nos debruçaremos sobre os contos “*Eppure battono alla porta*” (“Contudo, batem à porta”) e “*I topi*” (“Os ratos”), publicados nas coletâneas de contos *I sette messaggeri (Os sete mensageiros)* (1942) e *Il crollo della Baliverna (A queda da Baliverna)* (1954), respectivamente. Ambos estão presentes também em *Sessanta racconti (Sessenta contos)* (1958), primeira coletânea de contos mais significativos da obra de Buzzati selecionados por ele mesmo – que, posteriormente, publicaria outra coletânea com a mesma premissa, *La boutique del mistero* (1968), para

⁸⁰ É consciente disso o próprio Buzzati, que, em uma entrevista em 1970, diz: “Eu, como escritor fantástico, [...] sempre fico um pouco de fora da área, já que toda a produção italiana do pós-guerra foi sempre inserida na corrente do realismo”. (tradução nossa)

⁸¹ DE TURRIS, Gianfranco. Un'intervista a Buzzati di trent'anni fa. **Studi buzzatiani**. 1998.

a qual os contos mencionados foram escolhidos. Nosso intento é apontar traços comuns e destoantes entre as duas narrativas, tendo como norte de análise teorias acerca do fantástico modal.

1 “*Eppure battono alla porta*” e “*I topi*”

“*Eppure battono alla porta*” (“Contudo, batem à porta”) mostra uma noite chuvosa no lar dos Gron, no qual se encontram o casal Stefano e Maria Gron, seus filhos Federico e Giorgina, e o amigo Eugenio Martora. Na noite em questão, a senhora Maria Gron retorna a sua casa e encontra um clima de inquietação, pois a primeira coisa que sua filha faz ao vê-la é comentar sobre duas estátuas de cães que ficavam no parque próximo à casa. Segundo Giorgina, dois camponeses haviam levado uma das estátuas que estavam perto do rio, o que causa grande incômodo em Stefano Gron, pois eram peças arqueológicas. Maria Gron tenta se esquivar do assunto diversas vezes, mas acaba confessando que ela havia permitido que os camponeses levassem a estátua sem explicar o porquê. Neste ponto, não é possível saber se ela o fez de fato ou se apenas inventou esta explicação para encerrar o assunto:

- Mas como, como? Mas porque é que os mandaste levar dali, querida? Eram duas estátuas antigas, duas peças arqueológicas...
- Expliquei-me mal – emendou a senhora, acentuando a gentileza. (Que estúpida fui, pensava, não podia ter arranjado qualquer coisa melhor?) – Tinha dito sim, para os tirarem, mas em termos vagos, mais por brincadeira do que outra coisa, naturalmente...⁸² (BUZZATI, 2018, p. 52)

A família continua a conversa, mudando de repente para comentários sobre o clima chuvoso e os barulhos fortes do lado de fora, voltando para as estátuas e passando pelas notícias nos jornais. Então, um conhecido da família, Massigher, bate à porta e tenta alertar a família de um perigo próximo. Desagradada, a senhora Gron desvia a conversa novamente para outro assunto, o que preocupa Massigher dada a urgência do que precisa falar, dando a entender que é algo ligado a um dique e um rio.

⁸² “[...] «*Ma come? ma come? Ma perché li hai fatti portar via, cara? Erano due statue antiche, due pezzi di scavo...*»

«*Mi sono spiegata male*» fece la signora accentuando la gentilezza (“*che stupida sono stata*” pensava intanto “*non potevo trovare qualcosa di meglio?*”). «*L’avevo detto, sì, di toglierli, ma in termini vaghi, più che altro per scherzo l’avevo detto, naturalmente...*»” (BUZZATI, 1987, p. 54)

O conto continua com a mescla entre os barulhos fortes, bem como as tentativas de Massigher de falar algo importante e Maria Gron reprimindo-o. Os homens da casa decidem jogar cartas enquanto Giorgina vai dormir e a senhora Gron borda. Entretanto, o jogo é interrompido antes mesmo de começar, pois um camponês bate à porta para avisar que a casa está em perigo por causa do rio. Massigher tenta prolongar o assunto, mas Maria e a família optam por ignorá-lo. O jogo se interrompe novamente quando o senhor Gron se assusta com uma mancha negra no chão da casa, que rapidamente é desmistificada por sua esposa por ser somente um filete água. Após este ocorrido, eles percebem que o temporal está entrando na casa por uma janela aberta, mas a senhora Gron proíbe que qualquer um a feche, já que algum criado provavelmente o fará. Como isto não acontece, Federico se voluntaria para fechar as janelas e, ao fazê-lo, percebe que falta energia na casa e que a água está tomando posse do local. Desesperados, a família e os convidados correm para fora da casa para se salvarem, com exceção de Maria Gron, que quer permanecer ali:

– Oh, não! Não! – recomeçou a senhora a gritar. – Não quero, não quero!

Também ela pálida como a morte, com uma ruga dura a marcar-lhe o rosto, avançou em passos ansiosos para o cortinado que palpitava. E fazia que não com a cabeça, querendo dizer que proibía que aquilo acontecesse, que agora acorria a ela em pessoa e a água não se atreveria a passar. (BUZZATI, 2018, p. 62)

Por fim, enquanto todos procuram sair apressadamente, uma batida na porta é escutada. Quando questionado pelo doutor Martora sobre quem poderia ser em um momento daqueles, Massigher levanta possibilidades, dizendo que quem bate seja “Talvez um mensageiro, um espírito, uma alma que veio avisar. É uma casa senhoril, esta. Por vezes têm essas deferências, os do outro mundo” (BUZZATI, 2018, p. 63).

Já conto “*I topi*” traz outra família: desta vez, a ação se passa na casa nos Corio. Uma personagem masculina não nomeada conta suas preocupações acerca da família Corio, que não o convida mais para passar as férias de verão em sua casa no campo. Sua preocupação se dá pela presença de ratos na casa, cuja influência na família ele percebeu gradativamente em férias anteriores. O primeiro momento em que se deu conta da presença de ratos na casa aconteceu em “um verão muito distante, muito antes da guerra” (BUZZATI, 1997, p. 71), quando ele viu um camundongo enquanto estava na sala de estar da família. Por ficar encantado com a graça do animal, decidiu não o

machucar. Também neste conto um integrante da família de hóspedes desconversa temas específicos: o visitante lembra que Giovanni Corio não gostou de escutar sobre o ocorrido.

No ano seguinte, também em meio a um jogo de cartas a casa da família, o narrador relata ter escutado um som metálico, mas tanto Giovanni quanto sua esposa, Elena, disseram não ter escutado nada. Questionados pelo amigo, dizem não ter nenhuma ratoeira na casa. Mais um ano se passa e o narrador viu dois gatos grandes na casa. Deduzindo que foram colocados ali para acabar com os ratos, comentou sobre os animais com Giovanni e o parabenizou pela atitude; porém, este lhe informa que havia pouquíssimos ratos na casa e que não existia relação entre a presença dos felinos e possíveis roedores.

Em sua visita no verão seguinte, o visitante percebeu que os gatos estão magros e cansados. Giovanni disse que é porque caçaram muitos ratos, mas seu filho Giorgio explicou ao narrador mais tarde que os gatos tinham medo dos ratos porque estavam fugindo do controle da família. O pai, entretanto, não fazia nada. O narrador questionou os Corio novamente acerca dos ratos no verão posterior, pois escutou barulhos vindos do sótão. Mais uma vez, Giovanni negou a presença de ratos, enquanto Giorgio afirmou depois que a situação estava piorando porque os ratos cresciam cada vez mais em número e em tamanho. Em sua última visita, o narrador não escutou barulho nenhum e também não viu ratos. Curioso, perguntou a Giorgio o que foi feito para solucionar o problema. O rapaz então levou o amigo da família para ver o estado dos ratos, que haviam sido escondidos no porão e, embaraçado, contou que o pai chegava até a alimentá-los para mantê-los controlados. Horrorizado, o narrador revela que eram criaturas monstruosas, com olhos vermelhos e que reproduziam ruídos estranhos.

Depois desta última visita, o narrador conta que nunca mais foi chamado para passar os verões com a família Corio e que está preocupado. Pelo o que soube nas últimas notícias, a situação da família é tão peculiar que desencadeou boatos risíveis: desde a hipótese de estarem mortos até de terem sido escravizados por ratos enormes que se apossaram da casa. O último relato trazido pelo narrador é o de um camponês que, ao se aproximar um pouco do bosque onde vivem (ou viviam) os Corio, viu Elena vestida como uma mendiga e cozinhando em um caldeirão para uma grande quantidade

de ratos famintos.

Percebe-se que, nos dois contos, são apresentados ambientes familiares nos quais um perigo externo é mostrado por um visitante próximo à família. Este perigo externo cria a tensão tanto em “*Eppure battono alla porta*” quanto em “*I topi*” e toma contornos mais nítidos gradativamente. O problema torna-se mais forte conforme as famílias se recusam a lidar com ele da maneira apropriada, até que não pode mais ser ignorado no fim das narrativas. Os invasores, então, se apossam completamente dos lares e abalam a confortável negação dos problemas por parte dos membros familiares.

2 Fantástico gênero e fantástico modo

Introdução à literatura fantástica (1970), de Tzvetan Todorov, gerou muitas discussões acerca do fantástico, dentre elas a discordância de outros teóricos e críticos acerca de suas categorizações. O crítico búlgaro, que trabalha com o fantástico enquanto gênero literário, o restringe a narrativas produzidas entre os séculos XVIII e XIX e coloca três condições fundamentais para que uma narrativa seja considerada fantástica:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem [...]. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. Estas três exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. Entretanto, a maior parte dos exemplos preenchem as três condições. (TODOROV, 2014, p. 39)

Em outras palavras, a narrativa apresentaria um fato incomum que permitiria, ao mesmo tempo, explicações tanto lógicas e ilógicas, naturais e sobrenaturais, levando o leitor à incerteza no ato de escolher uma ou outra. Nisto consistiria o fantástico todoroviano: diante da natureza sobrenatural de um evento, há hesitação por parte do leitor – e da personagem, ainda que esta exigência não seja sempre cumprida. Para Todorov, o leitor escolheria uma das duas possíveis explicações, o que acabaria com a hesitação e, conseqüentemente, com o fantástico na narrativa em questão.

Como lembrado por Marisa Gama-Khalil (2013), apesar de Todorov não ter

sido o primeiro a trazer uma teorização acerca do fantástico, *Introdução à literatura fantástica* foi a primeira obra a reunir teóricos que previamente haviam tratado do tema. Louis Vax e Roger Callois, por exemplo, são trazidos por Todorov em seu texto e foram algumas bases para a sua teoria, dado que também eles abordaram o fantástico enquanto gênero. Após a publicação de *Introdução à literatura fantástica*, Todorov foi criticado por inconsistências em sua teoria, algo que ele mesmo reconhece ao tratar de *A metamorfose* (1915) de Franz Kafka. Apesar de reconhecer que *A metamorfose* é inegavelmente uma obra fantástica – afinal, acordar transformado em um inseto e não é algo natural no mundo de fora da ficção –, o texto de Kafka não se enquadra no fantástico todoroviano, o que leva Todorov a sustentar que as mudanças sociais do século XX trazem também uma mudança no entendimento da fantástico e da própria literatura.

Outros exemplos de críticas a *Introdução à literatura fantástica* podem ser encontrados no volume *A literatura fantástica: caminhos teóricos* (2014) de Ana Luiza Silva Camarani. A autora traz a fala de Todorov acerca das obras góticas, que, para ele, não são fantásticas, pois “o efeito fantástico de fato se produz mas somente durante uma parte da leitura” (TODOROV, 2014, p. 48). Camarani (2014, p. 64) considera que há, aqui, “outra contradição, uma vez que Todorov apontará, logo abaixo, ser o fantástico um gênero evanescente, depois de ter afirmado que dura apenas o tempo da hesitação, isto é, a maioria das narrativas fantásticas também produziria o fantástico em apenas uma parte do texto”. Além disso, ela também acredita há um problema no que Todorov coloca como “maravilhoso”, já que ele descreve o maravilhoso como correspondente “a um fenômeno desconhecido, jamais visto, por vir: logo, a um futuro” (TODOROV, 2014, p. 49). Camarani (2014, p. 65) discorda disso porque “o maravilhoso configura-se como um universo à parte [...]”. Finalmente, quanto ao estranho, a autora traz a discordância de Bellemin-Noël quanto à obra de Todorov, que diz que a separação entre Estranho/Fantástico/Maravilhoso não tem fundamento, já que “o fantástico se encontraria imobilizado entre o maravilhoso e nada ou não importa o quê (o estranho), ali colocado por conveniência” (CAMARANI, 2014, p. 75).

A obra *A construção do fantástico na narrativa* (1980) de Filipe Furtado também traz algumas discordâncias da teoria todoroviana e trata do fantástico genológico – isto é, o fantástico gênero – com suas próprias postulações. Contudo, para

Gama-Khalil, o fantástico de Furtado se distancia muito pouco do fantástico de Todorov, dado que “A diferença que ele [Furtado] estabelece é a de que a permanência da ambiguidade é uma questão interna à narrativa, ao passo que, para Todorov, a hesitação estaria *também* condicionada à recepção do acontecimento insólito” (GAMA-KHALIL, 2013, p. 24, grifo da autora). Ainda assim, é interessante nos atentarmos para o termo “metaempírico” usado por Furtado (1980), uma vez que a palavra “sobrenatural” vem muitas vezes associada a um ideário que desconsidera outros elementos que levariam ao fantástico. Furtado muda de posicionamento acerca do fantástico em estudos posteriores e teoriza a respeito do fantástico modal – ou fantástico modo – no *E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia*, mas o termo “metaempírico” persiste. Segundo ele, o metaempírico abrange

o conjunto de manifestações assim designadas inclui não apenas qualquer tipo de fenômenos ditos sobrenaturais na acepção mais corrente deste termo [...], mas também todos os que, seguindo embora os princípios ordenadores do mundo real, são considerados inexplicáveis e alheios a ele apenas devido a erros de percepção ou desconhecimento desses princípios por parte de quem porventura os testemunhe (FURTADO, 1980, p. 20)

Irène Bessièrre (2009), antes de Furtado, também havia se posicionado no campo do fantástico modal. De acordo com ela, o relato fantástico não constitui “uma categoria ou um gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa que é tanto formal quanto temática e que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo” (p. 2). Gama-Khalil (2013) traz outros nomes que, de alguma forma, viram o fantástico enquanto modo ou tinham perspectivas acerca da literatura fantástica muito próximas da noção de fantástico modal: Rosemary Jackson, Remo Ceserani, Lenira Marques Covizzi, Jaime Alazraki, Julio Cortázar e Adolfo Bioy Casares. A autora também coloca neste grupo o escritor italiano Italo Calvino porque, apesar de não nomear de uma forma ou de outra, dá a entender que vê o fantástico da mesma maneira que os teóricos do fantástico modo. Para ele, o fantástico poderia ser visto em uma ampla gama de textos literários:

Desse modo, podemos falar de *fantástico* no século XX ou então de *fantástico* no Renascimento. [...] O estudo de Todorov é muito específico a uma acepção importante do fantástico, e muito rico de sugestões quanto a outras acepções, com vistas a uma possível

classificação geral. Se quisermos desenhar um atlas exaustivo da literatura de fantasia, será necessário começar por uma gramática daquilo que Todorov denomina *maravilhoso*, no âmbito das primeiras operações combinatórias de signos nos mitos primitivos e nas fábulas, e também no das necessidades simbólicas do inconsciente (antes de qualquer tipo de alegoria consciente), assim como no dos jogos intelectuais de toda época e de toda civilização. (CALVINO, 2006, p. 257, grifo do autor)

Assim, o modo fantástico abrange diversas produções no campo da literatura, enquanto o gênero fantástico é mais restrito. Remo Ceserani, em *O fantástico* (1996), se aproxima de Italo Calvino ao escrever que até mesmo Shakespeare pode ser lido dentro da perspectiva do fantástico modal, dado que fatos insólitos acontecem em seus dramas. De fato, o fantasma de *Hamlet* e as bruxas de *Macbeth* se enquadram no sobrenatural – ou, usando o termo de Filipe Furtado, no metaempírico. Ceserani (2006), assim como Bessièrre, aponta que o trabalho com o estudo do fantástico em literatura deve levar em conta procedimentos formais e temáticos que as narrativas trazem. O autor separa o terceiro capítulo de seu livro para listar tais procedimentos, sendo eles oito formais e oito temáticos. A seguir, colocaremos em relevo alguns deles, de forma que possam ser vistos em cada um dos contos de Dino Buzzati previamente mencionados, além de permitirem um diálogo entre as duas narrativas.

3 Por trás das portas e entre paredes

Zangrandi (2014, p. 33) coloca que a predileção de Dino Buzzati pelo modo fantástico atua como uma ligação entre as diversas formas percorridas por ele⁸³. De fato, na vasta obra do autor, encontram-se contos sobre diversos temas metaempíricos, como fantasmas, dragões, alienígenas, uma gota que sobe, um punho que surge no céu, a morte, dentre outros. Porém, nem todos estes temas se enquadram na hesitação característica do fantástico todoroviano. Ainda que alguns de seus contos possam ser analisados tendo como base a teoria do fantástico genológico, o fantástico modal parece ser predominante quando se tem em mente a maioria dos contos fantásticos buzzatianos. Assim sendo, concordamos com Zangrandi (2014), pois acreditamos que a preferência por uma vertente mais abrangedora acerca do fantástico seja a mais apropriada para

⁸³ “*Fa infatti da un trait d’union alle diverse forme percorse da Buzzati la sua predilezione per il modo fantastico*” (grifo da autora)

trabalhar com os contos do escritor italiano. Além disso, o modo fantástico ainda permite maiores pontos de contato entre os contos do autor, já que podemos considerar diferentes aspectos temáticos e formais nesta abordagem.

“*Eppure battono alla porta*” e “*I topi*” possuem enredos semelhantes, pois trazem um ambiente familiar abalado por ameaças externas que são alertadas por um visitante conhecido. Ambas as famílias possuem algum membro que domina as interações entre as personagens – Maria Gron e Giovanni Corio moldam como as conversas entre as personagens se dão nos dois contos – e, mais do que todos, que evita enfaticamente falar sobre o perigo que se aproxima. No fim, a negação dos acontecimentos se volta contra as famílias, pois o perigo invade seus lares de forma avassaladora.

Dentro da semelhança no enredo, destaca-se ainda a semelhança pelo tema da aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível. Este é um dos aspectos temáticos colocados por Ceserani (2006) sobre a presença do fantástico em narrativas, e aparece tanto em “*I topi*” quanto em “*Eppure battono alla porta*”. No primeiro conto, a invasão dos ratos é anunciada desde o início e toma proporções cada vez mais insustentáveis, chegando a alterar a vivência dos Corio, que deixam de colocar ratoeiras e gatos e passam a alimentar os roedores. O mesmo acontece em “*Eppure battono alla porta*”: algo que não pertence ao lar dos Gron e ameaça sua tranquilidade vem sendo anunciado durante toda a narrativa, até atingir seu ápice no final, quando não há mais nada a ser feito. O tema da casa invadida é caro a Buzzati, conforme mencionado pelo próprio autor em entrevista a Yves Panafieu: “«*il concetto della casa per me è quello di una fortezza domestica [...] è soprattutto importante dal punto di vista fantastico*»”⁸⁴ (PANAFIEU, 1995, p. 24 apud ZANGRANDI, 2014, p. 9). De fato, a casa é o lugar do que é confortável e familiar; assim sendo, algo que invade a fortaleza doméstica ameaça o que é conhecido e se associa ao que é desconhecido e monstruoso.

Os avisos daqueles que batem à porta, as falas de Massigher e a narração associam o perigo à água do rio que transbordou e inundará a casa; entretanto, a própria narração também abre caminhos para o leitor pensar que algo diferente esteja por trás disso:

⁸⁴ “o conceito da casa, para mim, é o de uma fortaleza doméstica [...] é importante sobretudo do ponto de vista fantástico.” (tradução nossa)

Era água, de facto. Por qualquer racha ou fresta insinuara-se finalmente na casa; como uma serpente fora rastejando daqui para ali pelos corredores antes de penetrar na sala, onde parecia ser negra por causa da penumbra. Coisa de somenos, não fosse o claro ultraje. Mas por trás daquele reles fio de água, qual escorrimento de lavatório, não estaria outra coisa? De certeza que o inconveniente é apenas este? Não sussurram arriolos pelas paredes abaixo, não se formam pântanos entre as altas estantes da biblioteca, não pinam flácidas gotas da abóbada do salão vizinho, tombando no grande prato de prata oferecido pelo príncipe como prenda de núpcias, muitos anos atrás?⁸⁵ (BUZZATI, 2018, p. 59)

No trecho acima, Stefano Gron se mostra preocupado com uma sombra negra que ele enxerga enquanto joga baralho com Massigher e o doutor Martora. Maria, irritada, demonstra que é apenas água, o que leva o narrador a questionar se o filete de água seria de fato um pequeno inconveniente, ou se talvez seria o resultado de algo pior que estaria por vir. É possível que o narrador esteja se referindo ao rio transbordado que se aproxima da mansão, mas também podemos pensar que esteja se referindo a algo metaempírico, já que a enxurrada de água coincide com o desaparecimento das estátuas. De qualquer forma, a água toma proporções enormes e monstruosas, pois ameaça as vidas daqueles que estão na casa e não pode ser controlada. A água da chuva chega a ser humanizada, pois se transforma em voz: “E no silêncio que se fez pareceu-lhe que, sobrepondo-se ao ruído da chuva, outra voz ia crescendo, ameaçadora, e melancólica” (BUZZATI, 2018, p. 57). O mesmo ocorre com os ratos de “*I topi*”, quando o narrador vê os ratos no porão: “Através do assoalho chegou um som dificilmente descritível: um cicio, um frêmito cavernoso, um zumbido surdo como o de uma matéria inquieta e viva que fermenta; e no meio também alguns ruídos, pequenos gritos agudos, assobios, sussurros” (BUZZATI, 1997, p. 74).

Outro aspecto temático mencionado por Ceserani (2006) é a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo. Nos dois contos, tais temas são trazidos pelas falas das personagens. Em “*I topi*”, Giovanni Corio fala que sua casa é mal-assombrada para que o amigo pare de insistir em falar sobre os ratos, o que é

⁸⁵ “*Era acqua infatti. Da qualche frattura o spiraglio essa si era finalmente insinuata nella villa, come serpente era andata strisciando qua e là per gli anditi prima di affacciarsi nella sala, dove figurava di colore nero a causa della penombra. Una cosa da ridere, astrazione fatta per l'aperto oltraggio. Ma dietro quella povera lingua d'acqua, scolo di lavandino, non c'era altro? È proprio certo che sia tutto qui l'inconveniente? Non sussurrio di rigagnoli giù per i muri, non paludi tra gli alti scaffali della biblioteca, non stillicidio di flaccide gocce dalla vòlta del salone vicino (percotenti il grande piatto d'argento donato dal Principe per le nozze, molti molti anni or sono)?*” (BUZZATI, 1987, p. 62)

interpretado como uma brincadeira e se mostra falso mais tarde. O artifício de falar sobre o mundo dos mortos para desviar conversas se repete em “*Eppure battono alla porta*”, quando Maria zomba que não há motivo para os trovões, pois não são espíritos dando cambalhotas. Em resposta à senhora Gron e em tentativa de ajudá-la a mudar de assunto, Massigher diz que ouviu passos ao andar pelo jardim da mansão da família naquela noite, mas que poderiam ser os seus próprios passos. A banalização do metaempírico parece ser usada nos dois contos para despistar o horror que se esconde por trás daquilo que não se quer falar sobre. Entretanto, “*Eppure battono alla porta*” traz mais uma vez os espíritos na fala de Massigher, mas sem o intento de distração desta vez, quando ele menciona que “os do outro mundo” podem estar batendo à porta.

Há, ainda, semelhanças formais entre os dois contos. Por exemplo, no que se refere a passagens de limites e de fronteiras, que é um dos aspectos formais colocados por Ceserani (2006). “*Eppure battono alla porta*” e “*I topi*” trazem ambientes em comum: o bosque e o parque, que operam como limites violados e se associam à imagem da floresta, lugar no qual habita o que fica fora do olhar da civilização e se liga ao misterioso, ao desconhecido, e até ao indesejado. Em “*Eppure battono alla porta*”, o rio ultrapassa os limites de sua natureza e invade o bosque, que serve como um intermédio entre a mansão e o rio do parque. Podemos, talvez, associar este evento ao desaparecimento das estátuas, já que eram peças arqueológicas e, por isso, poderiam servir como uma barreira refreadora do rio. Com a ausência do que lhe impedia, o rio se torna capaz de ir além de seus limites. Já em “*I topi*”, os ratos transgridem sua natureza e se tornam os animais que controlam a casa e a vida dos Corio. As paredes e o porão da casa da família funcionam inicialmente como uma barreira entre a vida dos ratos e a vida das pessoas que moram ali; porém, como se vê no decorrer do conto, os roedores gradativamente se infiltram na casa e estas barreiras se provam inúteis ao final da narrativa. Ficamos sabendo por boatos trazidos pelo narrador que o bosque também é invadido, mas atua como fronteira entre a selvageria dos ratos e a civilização. Dado que os animais tomaram posse de todos os lugares protegidos por algum tipo de delimitação, é de se perguntar se também este limite será invadido.

Outros pontos formais colocados por Ceserani (2006) são as elipses e o detalhe. As elipses se referem a pausas, elisões, cortes abruptos, etc. em momentos nos quais “a tensão está alta no leitor, e é forte a curiosidade de saber, se abre de repente

sobre a página um buraco branco, a escritura povoada pelo não dito” (p. 74). Já o detalhe se liga a pedaços da narrativa recolhidos pelo leitor, que os carregará “de significados narrativos profundos” (CESERANI, 2006, p. 77). Entendemos que as elipses e os detalhes trabalhem juntos nos dois contos de Dino Buzzati, de forma que as lacunas deixadas pelas elipses possam ser preenchidas pelos detalhes. Desta maneira, o que povoa o não dito deixado pelas elipses é o detalhe. O conto “*Eppure battono alla porta*” traz alguns detalhes que podem levar a uma interpretação de acontecimentos metaempíricos na narrativa, como já apontado acima: a menção de que as estátuas seriam peças arqueológicas, as alusões de Massigher a espíritos e habitantes de outro mundo, as constantes demonstrações na narrativa de que certos temas desagradam a Maria, bem como o questionamento do narrador de outra coisa talvez estar envolvida por trás de tudo.

Enquanto isso, “*I topi*” é narrado de forma fragmentada, o que acarreta uma falta de continuidade dos fatos: ainda que o narrador conte de forma contínua o que aconteceu em cada verão, não sabemos o que acontece entre eles. Devido aos detalhes apontados pelo próprio narrador – o camundongo, a suspeita de ratoeiras na casa, os gatos, os barulhos, e suas impressões sobre o comportamento de Giovanni –, a narrativa leva a crer na constante presença dos ratos no local, até chegarmos ao depoimento de Giorgio e à visão dos ratos no porão, que confirmam suas suspeitas. Os detalhes fazem com que a visão dos ratos no porão se torne crível no universo narrativo e que a crença da população apresentada no final se torne plausível. Ainda assim, há uma distância entre os verões anteriores e o momento da narração que traz uma suspensão dos acontecimentos na casa e aumenta a tensão na narrativa, deixando o leitor apenas com os detalhes previamente apresentados e os relatos incertos para povoar com ideias o que não se sabe sobre o lar dos Corio. A suspensão no fim da narrativa também acontece em “*Eppure battono alla porta*”, já que, além de a água finalmente ter chegado ao local, há uma batida na porta não explicada e o leitor termina a leitura sem uma explicação clara.

Ceserani (2006) ainda fala sobre a posição de relevo dos procedimentos narrativos no próprio corpo da narração, o que nos leva ao próprio ato de narrar em “*I topi*”, uma vez que o narrador conta o que lembra de cada verão e, ao final, seu relato pessoal se funde à crença popular de que os ratos tomaram a casa dos Corio de forma que pode ser vista tanto como trágica quanto como cômica. “*Eppure battono alla*

porta”, por sua vez, traz um narrador que se infiltra na história, dando sua visão dos fatos e não se limitando a somente narrar o que acontece dentro da mansão dos Gron. Isto acontece, por exemplo, no seguinte trecho:

*Mas não percebes, jovem Massigher? Não te sentes bastante seguro na velha mansão dos Gron? Como podes duvidar? Não te chegam estas velhas paredes maciças, esta paz controladíssima, estes rostos impassíveis? Como ousas ofender tanta dignidade com os teus estúpidos medos juvenis?*⁸⁶ (BUZZATI, 2018, p. 57)

Algo interessante acontece nesta passagem: na edição portuguesa, os pensamentos das personagens são postos em itálico, como no pensamento do próprio Massigher um pouco antes: “*Pois bem, não quer acreditar?*”, pensou com azedume [...]”⁸⁷ (BUZZATI, 2018, p. 57). Isto nos levaria a pensar que o trecho acima se referiria ao pensamento de alguma personagem, muito provavelmente Giorgina, porque é a personagem mencionada logo antes deste trecho (“Giorgina olhava-o com desejo” (BUZZATI, 2018, p. 57)). Porém, no texto em italiano, os pensamentos são postos em itálico ou entre aspas e, no trecho ressaltado, não há indicação nenhuma de pensamento, o que nos leva a crer que seja um posicionamento do narrador. Assim sendo, há uma alteração entre o ato de narrar distanciado e a presença inesperada do posicionamento de um narrador que até então estava omissos quanto a tudo o que vinha sendo informado, levando a uma evidência do narrador no ato da leitura.

Notamos, portanto, que ambos os contos possuem semelhanças de enredo, que dialogam também com semelhanças temáticas e formais. Ainda assim, uma mudança estrutural apresentada permite que os dois contos se diferenciem de maneira significativa inicialmente: o narrador. O narrador de “*I topi*” está envolvido naquilo que narra, e, por isso, sabe dos fatos de forma limitada e os transmite com suas impressões pessoais. Tanto é assim que suas suspeitas acerca dos fatos precisam ser confirmadas posteriormente por Giorgio para que ele mesmo e o leitor tenham certeza do que está acontecendo e possam confirmar suas suspeitas. Além disso, justamente por narrar o que se passa no lar dos Corio somente quando está presente, o narrador – e,

⁸⁶ “*Ma non capisci, giovane Massigher? Non ti senti abbastanza sicuro nell'antica magione dei Gron? Come fai a dubitare? Non ti bastano queste vecchie mura massicce, questa controllatissima pace, queste facce impassibili? Come osi offendere tanta dignità coi tuoi stupidi spaventati giovanili?*” (BUZZATI, 1987, p. 60).

⁸⁷ “*Non ci volete credere, dunque?*” pensò con acrimonia” (BUZZATI, 1987, p. 59).

consequentemente, o leitor – não sabe o que de fato se passa na casa de seu amigo depois que deixou de visitá-lo. “*Eppure battono alla porta*”, pelo contrário, traz um narrador onisciente, que sabe o que se passa tanto dentro e fora da casa como dentro e fora das personagens, como mencionado anteriormente acerca dos pensamentos delas. Por isso, há a impressão de que o leitor esteja sendo apresentado aos fatos de forma imparcial em um primeiro momento, dado que o narrador não está envolvido nas ações apresentadas. Contudo, como novamente foi posto acima, o narrador de fato se faz presente em sua narração. Ao contrário do narrador de “*I topi*”, sua impressão na narração não se dá por algum envolvimento nos fatos e não limita seu conhecimento amplo do que está acontecendo.

Ainda que haja esta diferença formal entre os narradores de cada conto, o modo como operam geram efeitos semelhantes em alguns momentos; isto é, algumas escolhas vocabulares aproximam as narrações. Citamos como exemplo passagens nas quais é ressaltado o desagrado de Maria Gron e Giovanni Corio, respectivamente: “Maria Gron tentava uma vez mais afastar o assunto dos cães, como se nele ocultassem coisas inconvenientes” (BUZZATI, 2018, p. 54) e “Mudou de assunto, parecia que a minha conversa o desagradava” (BUZZATI, 1997, p. 71). Em “*I topi*”, a subjetividade do narrador faz com que ele só possa falar a partir de sua opinião pessoal, que fica acentuada pelo verbo “parecia”. Quanto ao narrador de “*Eppure battono alla porta*”, ainda que seja onisciente, modaliza sua linguagem em alguns pontos, como no trecho apontado, se assemelhando à subjetividade do narrador em primeira pessoa. Isto é, ao invés de afirmar que Maria ocultava coisas inconvenientes, o narrador traz a expressão “como se”, que tira a possibilidade de uma certeza absoluta e se aproxima à impressão subjetiva do narrador de “*I topi*”.

Conclusão

Tendo-se em mente o que foi posto, acreditamos que haja uma grande aproximação entre “*Eppure battono alla porta*” e “*I topi*”, quanto ao enredo dos dois contos: um perigo iminente se aproxima de um ambiente familiar e é anunciado ou lembrado por um visitante, que não consegue se expressar por causa de um membro dominante da família, que se esquia do tema por este lhe ser indesejável. Além do

enredo, ambos os contos possuem em comum aspectos formais e temáticos, como a aparição do monstruoso, almas de outro mundo, as fronteiras, as elipses, os detalhes e, de certa forma, o narrador. Estes aspectos permitem uma aproximação dos dois contos pelo viés do fantástico modal, considerando-se principalmente os aspectos apontados por Remo Ceserani em *O fantástico* (1996).

Referências

BERNARDINI, Aurora. **Literatura Fundamental 59 - O deserto dos Tártaros - Aurora Bernardini**. Entrevistador: Ederson Granetto. Disponível em: http://tvcultura.com.br/videos/34237_literatura-fundamental-59-o-deserto-dos-tartaros-aurora-bernardini.html. Acesso em: 12 set. 2018.

BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. **Revista Fronteiraz**, vol. 3, nº 3, Setembro/2009.

BUZZATI, Dino. **Sessenta contos**. Trad. Margarida Periquito, Sandra Escobar, Carlos Leite e Carlos Aboim de Brito. Amadora: Cavalo de Ferro, 2018.

_____. **La boutique del mistero**. Milão: Arnoldo Mondadori Editore, 1991. Disponível em: https://www.ffst.unist.hr/_download/repository/BUZZATI_Boutique.pdf. Acesso em: 29 jul. 2017.

_____. **A queda da baliverna**. São Paulo: Nova Alexandria, 1997.

_____. **La boutique del mistero**. Milão: Arnoldo Mondadori Editore, 1987.

_____. **Sessanta racconti**. Milão: Arnoldo Mondadori Editore, 1961.

CALVINO, Italo. Definições de territórios: o fantástico. In: **Assunto encerrado: Discursos sobre literatura e sociedade**. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 256-258.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. **A Literatura fantástica: caminhos teóricos**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad. Nilton Cezar Tripadalli. Curitiba: UFPR, 2006.

FURTADO, Filipe. A subversão do real; A permanência da ambiguidade. In: **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980, p. 19-43.

_____. Fantástico (Modo). In: **E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia**.

2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fantastico-modo>. Acesso em 29 jan. 2020.

CARLOS, Ana. Maria. Dino Buzzati jornalista e o insólito no cotidiano. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA, 2., 2011, Uberlândia. **Anais do SILEL**. Uberlândia: EDUFU, 2011. Disponível em: http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2011_1528.pdf. Acesso em: 30 maio 2017.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A Literatura Fantástica: Gênero ou Modo? **Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários**. Londrina, v.26. p. 18-31. dez. 2013. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/25158>. Acesso em 14 jan. 2020.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 4. ed. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2014.

TOSCANI, Claudio. **Guida alla lettura di Buzzati**. Milão: Arnoldo Mondadori, 1987.

ZANGRANDI, Silvia. **Dino Buzzati: L'uomo, l'artista**. Bolonha: Pàtron editore, 2014.

AMONG WALLS AND DOORS: THE FANTASTIC IN TWO SHORT STORIES BY DINO BUZZATI

Abstract

Known in Brazil mostly due to his novel *Il deserto dei Tartari* (*The Tartar Steppe*) (1940), Italian writer Dino Buzzati also worked with other types of artistic productions, in such a way that he saw himself as a painter that wrote as a hobby. In the literary field, Buzzati was an author of chronicles, short stories, novels, poetry and plays. When it comes to his short stories, there is a vast production of fantastic short stories, which made Buzzati be criticized because they did not fit the neorealistic movement of Italy back then. In this work, we will highlight two of his short stories: “*Eppure battono alla porta*” (“And Yet They Are Knocking at Your Door”) and “*I topi*” (“The rats”). These two narratives were selected due to plot similitudes, which allows a dialogue in this aspect. Nevertheless, due to this common point, it is possible to trace a parallel through the lenses of the mode fantastic. Therefore, we will work with both short stories using theories related to the mode fantastic, mainly Remo Ceserani's *Il fantastico* (*The fantastic*) (1996). This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.

Keywords

Italian literature. Fantastic literature. Dino Buzzati. *I topi*. *Eppure battono alla porta*.

Recebido em: 26/02/2020
Aprovado em: 23/05/2020

Poe, os limites entre o fantástico e o estranho e um debate a partir de Todorov e Roas

Leonardo Brandão de Oliveira Amaral⁸⁸
Universidade Regional do Cariri (URCA)
Edson Martins⁸⁹
Universidade Regional do Cariri (URCA)

Resumo

O presente artigo aborda o trabalho de dois autores importantes para o desenvolvimento do fantástico, o estudioso búlgaro Tzvetan Todorov e o estadunidense Edgar Allan Poe. Os textos de Todorov, em especial sua *Introdução à literatura fantástica* (2017) são fundamentais para a compreensão das diferentes conceituações do fantástico e dos seus gêneros vizinhos. Dito isso, também Poe ocupa um lugar privilegiado nos estudos fantásticos, inclusive na obra de Todorov. Dos trabalhos de Poe, dois recebem destaque nas postulações do búlgaro: “O gato preto”, em razão de ser apontado pelo teórico como uma narrativa díspare na obra de Poe, e “A queda da casa de Usher”, que serve de exemplo de uma obra estranha que se aproxima do fantástico. Tendo notado esse espaço privilegiado dos dois contos, eles serão analisados aqui à luz da teoria de Todorov para considerar seus critérios e as condições para a realização dos dois gêneros. No final, relacionamos a teoria de David Roas e as postulações de outros autores, como Mikhail Bakhtin, para investigar o papel de certos elementos configuradores da narrativa, como a posição do leitor e do narrador, em sua relação com as teorias do fantástico de Roas e Todorov.

Palavras-chave

Fantástico. Estranho. Edgar Allan Poe. Tzvetan Todorov. David Roas.

⁸⁸ Graduando em Letras - Português/Inglês na Universidade Regional do Cariri (URCA).

⁸⁹ Possui graduação (1996), mestrado (2001) e doutorado (2010) em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (PPGL). Atualmente, é Professor Associado (Referência O) de Literatura Brasileira, na Universidade Regional do Cariri (URCA) e professor permanente no Programa de Pós-Graduação em Letras, na mesma IES, sendo o atual coordenador do curso.

Introdução

Em sua obra *Introdução à Literatura Fantástica* (2017), referência constante nos estudos do fantástico, Tzvetan Todorov menciona diversas vezes a relação de Edgar Allan Poe com o fantástico e os gêneros literários que dele se avizinham. Na definição proposta pelo teórico, as obras de Poe são afastadas do fantástico e do maravilhoso. No entanto, algumas delas fugiriam a essa constatação. Considerando a importância que Todorov tem para a discussão do fantástico e o que seriam seus gêneros vizinhos, a contribuição de seu estudo serve como ponto de partida para discutir suas conceituações do gênero e a relação que as obras de Poe analisadas por ele têm com tais conceitos. Também é preciso reconhecer que, quando considerado o contraste com teorias mais recentes, a definição de Todorov merece ser reanalisada e questionada.

Uma das obras que Todorov menciona como díspares em Poe é “O gato preto” (2008a), ao apontar a possibilidade de ela se encaixar no fantástico. Apesar da menção, essa classificação é apenas referida como uma hipótese, sem que o estudioso búlgaro se posicione ou elabore uma descrição do porquê de ela existir. Dada a hipótese, propõe-se aqui, primeiro, uma análise do conto de Poe, por meio de postulações sobre o fantástico na definição de Todorov e seguindo a inspiração da menção a que nos referimos, que indica uma posição especial desse conto. Assumimos crer que essa análise também será útil ao entendimento dessa definição todoroviana do fantástico.

O caráter da nossa discussão não é utilizar as definições de Todorov para qualificar, ou não, obras como pertencentes às categorias todorovianas, uma vez que essa classificação já foi feita por outros estudiosos, mencionados adiante. Antes, objetiva-se confrontar a teoria do pensador búlgaro com outras, para melhor analisar os conceitos de fantástico e estranho, realçando os critérios utilizados pelas teorizações de Todorov. A contrapartida do estranho, a ser comparado com o fantástico, será “A queda da casa de Usher” (POE, 2009a), também em razão de uma menção direta ao conto, feita por Todorov. Assim, tencionamos acrescentar nossa análise às já existentes, dialogando com diferentes - e relevantes - abordagens da perspectiva crítica em debate.

Ao final, uma contraposição das discordâncias entre os postulados de Todorov e os de David Roas serviu de parâmetro para analisar a diferença do estranho e do fantástico no diálogo desses autores. Valorizar diferentes abordagens é necessário

para entender as teorias do fantástico, uma vez que existe uma estabelecida tradição de estudos, devendo quem se insere nela conhecer aqueles que o precederam.

Os ensaios de Poe permitem uma análise do procedimento segundo o qual ele escreve. Um desses, de especial interesse ao nosso trabalho, é o famoso *The Philosophy of Composition* (1977). Logo no seu segundo parágrafo, Poe afirma que é apenas com o “[...] desfecho constantemente em vista que nós podemos dar a um enredo seu indispensável ar de consequência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, especialmente, o tom da obra em todos os momentos tendam para o desenvolvimento de uma intenção.”⁹⁰ (POE, 1977, p. 164). A escrita, assim, deveria priorizar a realização de um efeito que deve ser mantido em mente durante todo o processo. Alvarez (2010) constata, comentando Poe, que ele “[...] afirma que a escolha deliberada de um dado efeito que se deseja impor sobre o leitor deve nortear todo o trabalho de construção do poema.”. Assim como Alvarez (2010, p. 239), também se considera aqui que as reflexões de Poe, no ensaio já mencionado, sobre a poesia e a feitura do poema, podem semelhantemente refletir sobre o conto.

A preocupação de Poe com a escrita da obra é um bom sinal para a relevância de um estudo aprofundado do seu processo de escrita. Demonstrando uma consciência das ferramentas que detém na produção das suas obras, Poe, por este motivo adicional, é um interessante autor para analisarmos a definição do fantástico de Todorov.

Nosso trabalho está organizado em três seções, além desta introdução. Na primeira, discutiremos a relação entre as definições de estranho e fantástico de Todorov, ligadas às duas obras de Poe. Para tanto, utilizaremos como suporte as postulações de Laís Campos (2015) e José Farias (2016) sobre o fantástico e essas obras. No segundo momento, antes da nossa conclusão, discutiremos as características composicionais e estilísticas específicas dos dois textos, quando daremos um espaço privilegiado à questão do narrador e do leitor no que toca aos dois contos. Concluiremos com a discussão sobre o fantástico e o estranho nas obras de Poe, explicitando nossas sínteses do contraste entre as propostas teóricas de Todorov e Roas.

⁹⁰ Tradução nossa de: “[...] *denouement constantly in view that we can give a plot its indispensable air of consequence, or causation, by making the incidents, and especially the tone at all points, tend to the development of the intention.*” (POE, 1977, p. 164)

1 Entre o estranho e o fantástico: a tensão da realidade e a reação

Colhemos em Todorov, para início do raciocínio que desenvolveremos nesta seção, o trecho em que ele afirma: “Eis uma novela de Edgar Poe que ilustra um estranho próximo ao fantástico: ‘A queda da casa de Usher.’” (TODOROV, 2017, p. 53). Neste capítulo, o autor resume os acontecimentos da narrativa e demonstra, nela, dois elementos ligados às origens do estranho.

O primeiro deles seria a série de coincidências que desafiam a lógica, apesar de não desafiarem a realidade por si só. No entanto, em tais situações, o narrador explica-as racionalmente, não admitindo ao leitor (implícito) a aceitação de uma explicação sobrenatural. Essa posição inviabilizaria, portanto, a possibilidade do fantástico segundo Todorov, posto que, nele, não ocorre de colocar-se o leitor diante de acontecimentos para os quais pode existir apenas uma explicação compatível com a ordem natural, real. Isso não elimina o fato de que possa ser preservada uma explicação de ordem lógica, ainda que permaneça uma indefinição insolúvel sobre a ruptura com aquela ordem natural. Há, portanto, a necessidade de permanecer na ambiguidade para que se concretize o “fantástico puro”. Aqui temos uma primeira condição imposta por Todorov para o reconhecimento do fantástico e decorre disto que os gêneros vizinhos a ele sejam definidos segundo a concretização ou não dessa ambiguidade e a tendência que ela assume diante do sobrenatural, seja de sua aceitação ou negação.

Todorov não descuida de considerar situações híbridas, intermediárias. A desambiguação em direção a uma explicação racional do insólito levaria ao fantástico-estranho, enquanto aquela direcionada a uma aceitação do sobrenatural findaria no fantástico-maravilhoso. Esses dois subgêneros transitórios se definiriam, portanto e em sua movência composicional, na criação de uma tensão temporária entre o real e o sobrenatural na narrativa, como ocorre no fantástico, mas terminam com a aceitação de uma dessas posições. O mesmo não ocorre nos gêneros para os quais esses subgêneros transitam, ao fim de sua movência. No estranho:

[...] relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornaram similar. (TODOROV, 2017, p. 53)

Ainda segundo Todorov, apresentando o segundo elemento, “[...] o estranho está ligado unicamente aos sentimentos das personagens e não a um acontecimento material que desafie a razão.” (TODOROV, 2017, p. 53). Essa posição das personagens relaciona-se com a reação do leitor, que é induzido a compartilhar a reação da personagem, o que nos lembra a segunda condição proposta por Todorov para o fantástico: o compartilhamento, a identificação de um leitor ingênuo com a personagem.

Isso, todavia, não encerra a questão, porque Todorov discorre, ainda, sobre outros traços característicos do fantástico. Não só o sobrenatural se relaciona com a construção do efeito fantástico e estranho. Também figuram, entre os elementos que formam esse efeito, a presença de temas ‘tabu’ e um uso específico da linguagem.

Remetendo novamente às obras, identificam-se temas tabu nos dois contos. Em “O gato preto”, há um personagem alcoólatra, que bate na esposa e nos animais, que arranca o olho do seu gato, mata a própria mulher e oculta-lhe o corpo. No caso de “A queda da casa de Usher”, seria “[...] o estado extremamente doentio do irmão e da irmã que desconcerta o leitor.” (TODOROV, 2017, p. 54). Um apontamento nessa direção também é feito por José Farias (2016, p. 30): “Algo de incestuoso entre os irmãos se insinua na narrativa deste conto como podemos observar, ainda que sutilmente...”. Somos, aqui, inseridos em um ambiente depressivo e sombrio, colocados diante de uma atmosfera mórbida, diferente daquela construída em “O gato preto”.

Sobre o emprego específico da linguagem, as duas obras de Poe concretizam os três traços da estrutura fantástica propostos por Todorov. O primeiro traço, o emprego específico do discurso figurado, é bastante efetivo para os efeitos que implicam um questionamento da ordem natural nas duas obras. Diversos elementos, muitas vezes discretos, conduzem o leitor a uma percepção sobrenatural, especialmente na sua forma associada ao fantástico, isto é, a forma de efeito aterrador incidindo sobre uma percepção sobrenatural dos acontecimentos. Em “A queda da casa de Usher”, a descrição do cenário é repleta de morte e tristeza, como já apontado por Farias (2016). O caminho que o narrador descreve, rota que leva à casa, e, conseqüentemente, ao cenário da sua primeira aparição, é longo, “[...] *silencioso, sombrio e monótono...*” (POE, 2009a, p. 87, grifos nossos). No céu, as nuvens “[...] pendem *opressivas e baixas...*” (POE, 2009a, p. 87, grifos nossos). A região também é árida e desolada. A primeira adjetivação da casa é como “melancólica”, e o personagem sente uma terrível

sensação de tristeza. As próprias janelas, como Farias (2016) bem nota, são assemelhadas a “[...] órbitas vazias...” (POE, 2009a, p. 87, grifos nossos) sobre as paredes “*soturnas*”. Ainda o estado da casa, a névoa, o silêncio, a solidão, o mistério, as sombras, o outono e outros diversos elementos compõem um cenário opressivo, sufocante e ameaçador, em que a pouca vida que aparece à vista, como juncos, árvores e caniços, quando já não são elementos recorrentemente associados à morbidez, encontram-se em estado de decaimento. Estes recursos imagéticos e de conteúdo se relacionam com o terror sobrenatural, em uma relação que conjuga a condição mórbida do cenário com as ações que ocorrem e ocorrerão nele. A casa pode ser compreendida como uma instância do espaço diegético em que se materializa, no plano da concretude, um aspecto central do estado da família e das personagens, somente possível em um plano abstrato: ela mimetiza a decadência existencial em que seus moradores se encontram. No final, consolidando a homologação entre os dois planos, morre a casa junto com os moradores.

Apesar desse caráter aparentemente sobrenatural da narrativa, explicações lógicas são apresentadas para todos os acontecimentos. Todo evento que desafia o conhecimento natural tem sua causa explicitada prontamente pelo narrador, num esforço quase compulsivo de proteger a realidade. Quanto à atmosfera da paisagem, ele diz:

Era possível, segundo refleti, que uma mera redistribuição dos objetos que formavam a cena, dos detalhes do quadro, seria suficiente para modificar ou talvez até mesmo aniquilar sua capacidade de transmitir uma impressão tão merencória... (POE, 2009a, p. 88)

Assim, apenas uma combinação inoportuna ou um descaso dos residentes seriam o suficiente para explicar o porquê daquele ambiente transmitir uma má sensação. No entanto, a “superstição”, como diz o próprio narrador, continua a contaminar sua mente: “Sacudindo de meu espírito o que poderia ser tão somente a impressão de um sonho, examinei com maior cuidado o aspecto real do edifício.” (POE, 2009a, p. 91). Continua durante a narrativa esse movimento duplo; surge um evento insólito que provoca uma reação no narrador e, em seguida, é exposta uma explicação para esse evento. Segundo Todorov, não é deixado espaço para a dúvida, o que, no caso dessa narrativa, destituiria a possibilidade da casa prever a morte dos seus residentes e eles serem ligados espiritualmente à construção.

Um procedimento de composição parecido ocorre em “O gato preto”. Logo

no primeiro movimento do enredo, somos preparados para o relato de uma experiência que desafia a credulidade: “Quanto à fantástica e, ao mesmo tempo, prosaica histórica que estou prestes a narrar, não espero e nem peço que me acreditem.” (POE, 2008a, p. 41). Já nessa introdução aos eventos, é nos revelado que quem nos fala está para morrer, cercado de pessoas que o julgam louco, apesar de ele negar explicitamente a loucura.

O narrador de “O gato preto” contribui extraordinariamente para o questionamento de sua própria credibilidade. Os relatos precedentes à sua prisão, marcados por eventos que desafiam a realidade, conectam-se à figura do seu gato. O nó narrativo iniciador do sobrenatural liga a loucura aos eventos decorrentes do enforcamento do felino pelo narrador condenado. Como sabemos, na noite da morte do gato, o assassino acorda em meio a um incêndio. Encontra, de pé, quando as chamas cessam, uma única parede, que nada de especial tinha no seu material. Nela, estava a imagem de um gigantesco gato com uma corda ao redor do pescoço. À semelhança da casa de Usher, paredes são novamente o suporte concreto de condições emocionais, abstratas, parecendo oferecer evidências que desafiam a experiência das leis físicas do mundo natural.

Outros acontecimentos vêm reforçar a possibilidade sobrenatural: um outro gato, muito semelhante ao que fora morto, aparece logo quando o narrador queria encontrar um substituto. Ao novo felino, faltava o mesmo olho que o antigo tivera arrancado. Um sinal branco crescia ao redor do seu pescoço, marcando o lugar onde a corda enforcara seu predecessor. O último evento, que culmina na prisão do narrador, é a aparição do gato no lugar onde a esposa morta havia sido ocultada e o alarde feito pelo animal, que acaba por entregar a presença da câmara onde o corpo estava escondido.

Os eventos apontam para duas possibilidades: uma lógica e outra sobrenatural. Laís Campos (2015), discutindo o fantástico nessa obra, enumera algumas das possibilidades apreensíveis pelo leitor. Primeiro, ela explora a possibilidade da psicopatia por parte do narrador:

Poder-se-ia dizer que todos os eventos aparentemente sobrenaturais foram uma forma do narrador convencer seu narratário – e, conseqüentemente, o leitor implícito – de que foi atormentado por um demônio presente em seu gato. (CAMPOS, 2015, p. 112)

Na outra direção, do maravilhoso, ela aponta a possibilidade da influência de um espírito demoníaco:

Todas essas coincidências dão ao leitor a possível leitura de que o segundo gato seria uma “reencarnação” de Pluto que voltara para atormentar seu antigo dono que o matara. (CAMPOS, 2015, p. 114).

Na construção dessa ambiguidade, nas possibilidades de interpretações que, ao mesmo tempo, não permitem ao leitor implícito alcançar uma conclusão, seria realizado o que Todorov chama de “fantástico puro”. Assim, estaria concretizado, em “O gato preto”, o efeito fantástico. No entanto, para analisar a estruturação da ambiguidade, é necessário entender as ferramentas que orientam as duas narrativas em direção a um efeito desejado, especialmente a posição do narrador e do leitor.

2 Os posicionamentos dos narradores e dos leitores

Essas duas obras de Poe induzem o leitor a uma percepção fortemente tendenciosa, influenciada pelas posições dos seus narradores. Em “A queda da casa de Usher”, o narrador recusa completamente o sobrenatural. O leitor é, nessa obra, apresentado a uma série de eventos que poderiam facilmente conduzir a uma ambiguidade, ou até mesmo à aceitação do sobrenatural, mas o narrador tenta negar, muitas vezes explicitamente, esses posicionamentos.

Tal característica é especialmente relevante na construção do efeito estranho. O narrador é hostil à aceitação do insólito, conservando sua realidade. A preservação da realidade, no entanto, desponta como um dos elementos configuradores da obra, pois, por ser postulada por uma personagem situada no mesmo plano diegético que os eventos narrados, tendo deles participado, a posição do narrador pode ser colocada sob questionamento.

Os narradores dos contos, no que diz respeito ao seu comprometimento com essa preservação da realidade, assumem posturas destoantes a respeito da possibilidade sobrenatural. A série de coincidências que permeiam a narrativa são tomadas pelo narrador de “A queda da casa de Usher” apenas como tal: coincidências. É constantemente negada a causalidade na narrativa e a possibilidade da existência de algo que fuja às leis naturais. O mesmo não ocorre em “O gato preto”. Pelo contrário, temos um narrador que se posiciona positivamente em relação à possibilidade sobrenatural. A própria composição do texto aponta para a tendência de quem conta. Ele afirma que: “A

docilidade e a humanidade de meu caráter fizeram-se notar desde a mais tenra idade.” (POE, 2008a, p. 41), mencionando caracteres que seriam contrários, segundo a lógica, aos que tomou nos eventos que se seguiram. Logo depois, ele menciona, tentando dar a impressão de ser possuidor de uma posição ingênua, que sua mulher “[...], que no coração não trazia a mais remota mácula de superstição, amiúde mencionava a antiga crença popular segundo a qual todos os gatos pretos seriam bruxas disfarçadas.” (POE, 2008a, p. 42). O caráter desprezioso dessa menção é indicador da intenção do personagem em orientar uma leitura dos eventos paralela à sua própria.

Vários são os elementos que apontam para o sobrenatural em “O gato preto”, mas mais notável ainda é a escolha do narrador por uma escrita que, ao mesmo tempo que tenta parecer buscar certa lógica, posiciona-se claramente mais próxima de uma explicação sobrenatural. Seu temperamento, sob certa ótica, ter-se-ia modificado por uma interferência demoníaca, materializada no vício do álcool. Essa condição teria tido como consequência uma mudança de índole, tornando-o mais violento, irritado, e fazendo-o agir contra seus animais e até contra a própria mulher. A explicação, no entanto, segue os desejos do narrador. O sobrenatural aparece como uma justificativa para sua desgraça e para seus atos. Ele não é culpado das agressões, a força demoníaca que se apossou dele é quem é; não é culpado pelo incêndio, o gato é quem é; não é culpado do assassinato da sua mulher, foi uma ação de Pluto retornado dos mortos.

A relação entre o modo como os eventos são contados e por quem são contados é essencial para essa diferenciação entre o estranho e o fantástico em Todorov. Não fosse a posição do narrador e as reações que ele tenta provocar, não se encontraria a produção dos efeitos entendidos. A composição de uma narrativa que valida ou nega certas interpretações aos acontecimentos constituintes do enredo caracteriza a diferenciação dos dois contos de Poe.

O lugar de fala desses narradores também se relaciona com o modo que lhes é permitido falar. O locutor de “O gato preto” está preso, condenado à morte. Tem seu fim determinado e anuncia: “[...] amanhã eu morro, e hoje me apraz aliviar a alma.” (POE, 2008a, p. 41). Diante do fim, liberta-se do peso do medo diante do sobrenatural, contando os acontecimentos na expectativa, segundo ele, de que alguém vá achar uma ordem natural à sequência de eventos. A esse fim do narrador-personagem, relaciona-se a proposição de David Roas:

[...] o conto fantástico, por sua vez, se desenvolve em meio a um clima de medo, e seu desfecho (além de pôr em dúvida nossa concepção do real) costuma provocar a morte, a loucura ou a condenação do protagonista. (ROAS, 2014, p. 61).

O mesmo contexto não envolve o narrador de “A queda da casa de Usher”. Ele não está condenado, conta os eventos após ter sobrevivido ao ocorrido. A possível relação entre a aceitação da possibilidade sobrenatural, a desgraça que advém dessa aceitação, em conflito com a possibilidade de manutenção do real, é uma hipótese convidativa diante da questão do estranho e do fantástico. Diante de eventos sobrenaturais, um narrador do estranho negaria a possibilidade sobrenatural, buscaria instituir uma sequência lógica de ideias, causas e efeitos, e negaria possibilidades que apontassem para o sobrenatural. No entanto, em “A queda da casa de Usher”, o narrador não é totalmente capaz de anular o insólito, dado o grande número de elementos que apontam para uma experiência de limites, em que o real se encontra em perigo. Apesar das explicações lógicas para as coincidências, elas são numerosas demais para serem aceitas de forma unânime como mero fruto do acaso, sem levantar incertezas. Não só isso, mas sua preocupação alarmante em recusar ou esconder o sobrenatural, produz o efeito contrário ao desejado e diminui a credibilidade das suas postulações.

Diferente acabamento ocorreria com o narrador do fantástico. Ele aceitaria a possibilidade do sobrenatural, veria isto como uma resposta para questões que considera seus conhecimentos insuficientes para explicar os fatos. No entanto, não se veria certo da destituição da realidade, ou, pelo menos, tentaria não apontar isso.

A posição do narrador tenta impactar a reação do leitor, induzindo-o a uma percepção solidária à da sua intenção. As posições do narrador do estranho, negando ou duvidando do insólito, não são direcionadas apenas para ele mesmo, mas também para os seus interlocutores, preservando a realidade tanto interna quanto externa. A intenção do narrador fantástico, por outro lado, é levantar a possibilidade de uma diferente concepção de real; ele intenciona a ameaça à realidade.

3 Novas postulações sobre o estranho e o fantástico: Todorov e Roas em contraste e o problema da imanência

Todorov assume um papel importante na tradição dos estudos sobre a

literatura fantástica. Como um dos primeiros teóricos a postular sobre o gênero, ele é um ponto de referência para estudos posteriores. Sua abordagem, no entanto, é muito criticada pelos autores que o sucedem. Um deles, David Roas, reconhece, contudo, a importância da *Introdução à literatura fantástica* (TODOROV, 2017), considerando-a uma “obra fundamental nos estudos sobre o gênero fantástico” (ROAS, 2014, p. 39-40). Todorov acaba quase sempre mencionado, seja para ser refutado ou, menos frequentemente, endossado.

Logo nas primeiras páginas do seu *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas* (2014), Roas anuncia que sua “[...] ideia do fantástico tem mais a ver com uma categoria estética que com um conceito circunscrito aos limites estreitos e às convenções de um gênero.” (ROAS, 2014, p. 8). Inclusive, muitos dos exemplos utilizados por ele são de filmes, escolhas que o separam drasticamente de Todorov. Vê-se pronunciada uma definição que pouco lembra a estreita delimitação do fantástico que Todorov propõe. Apesar da clara diferença metodológica, fica sublinhada a pertinência da contraposição dos dois autores, dado que ambos abordam conceitos que se sobrepõem em certos momentos e Roas dialoga, em muitas ocasiões, diretamente com Todorov.

O estudioso catalão, nessa obra de 2014, aponta quatro conceitos que seriam essenciais para a sua definição dessa categoria estética:

[...] sua relação necessária com a ideia do real (e, portanto, do possível e do impossível), seus limites (e as formas que habitam aí, como o maravilhoso, o realismo mágico ou o grotesco), seus efeitos emocionais e psicológicos sobre o receptor e a transgressão que supõe para a linguagem a vontade de expressar o que, por definição, é inexpressável, pois está além do pensável. (ROAS, 2014, p. 8)

Dessa enumeração um ponto pode ser, logo, destacado em relação à discussão feita até então: a ausência do estranho entre as formas próximas do fantástico. Entender essa escolha do autor é necessário para analisar a conceituação do estranho, já que Roas tanto conhece e discute a contribuição de Todorov, como já publicou em um livro, *Teorías de lo fantástico* (2001), o mesmo capítulo do *Introdução à literatura fantástica* (TODOROV, 2017) que propõe os limites do fantástico.

Um consenso é que o elemento irreal, o sobrenatural, é imprescindível para o fantástico. Todorov fala em uma vacilação entre uma explicação natural e sobrenatural, enquanto Roas considera que a narrativa fantástica deve colocar o insólito

diante do leitor para “interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real.” (ROAS, 2014, p. 31). Dessas duas posições assumidas pelos teóricos, uma característica é fundamental para a distinção de suas definições: a relação das narrativas com o real.

A contraposição entre o real e o irreal é, em Todorov, imanente ao texto. Para ele, por haverem explicações lógicas em “A queda da casa de Usher”, mesmo que não sejam capazes de explicar perfeitamente os acontecimentos, o gênero fantástico não poderia ser alcançado ali. Não é necessária uma relação entre o mundo sociocultural no qual se encontra o leitor e o mundo do texto, mas do texto com ele mesmo.

A identificação é, no entanto, presente nas proposições de Todorov. Ela não se estabelece com a realidade extraliterária, mas com uma percepção ambígua tida pelo leitor implícito, compartilhada com o narrador ou com personagens. Em “O gato preto”, como já discutido, ao compartilhar a hesitação do narrador, na forma como ele organiza seu relato, encontraríamos o fantástico. Como Roas (2014) afirma, a definição de Todorov é demasiadamente restritiva do gênero e é incapaz de compreender diferentes obras que são amplamente classificadas como fantásticas e são capazes de provocar a incerteza da realidade, fundamental para as narrativas fantásticas. Tais obras, ao contrário do que afirma o teórico búlgaro, apresentam o sobrenatural como elemento *realizado* dentro da narrativa, não apenas como uma possibilidade. Nesse ponto, a teoria do catalão parece mais frutífera. O fantástico existe na tensão da realidade, quando os limites dela são quebrados e problematizados.

Prosseguindo para o segundo critério de Roas, os limites do fantástico, vê-se realizada sua posição sobre o fantástico e o maravilhoso: “[...] diferentemente da literatura fantástica, na literatura maravilhosa o sobrenatural é mostrado como natural, em um espaço muito diferente do lugar em que vive o leitor.” (ROAS, 2014, p. 33.). Posteriormente, ele ainda alega que o binômio entre fantástico/maravilhoso é “[...] mais útil e, sobretudo, menos problemático [...]” (ROAS, 2014, p. 43). Sua posição abre espaço para a discussão dos limites com o realismo maravilhoso (também chamado de realismo mágico), o realismo cristão e o grotesco. O estranho, portanto, fica excluído da discussão: a ausência do sobrenatural o afasta do fantástico.

Achamos pertinente discutir, de modo mais cauteloso, o caráter aparentemente excessivo das posições que demarcam o distanciamento de Roas. Há, no conjunto de obras habitualmente considerado pelos demais estudiosos, elementos que

aproximam o estranho do fantástico: são ambas experiências de limites. A realidade é esticada e dobrada no estranho, pode ser colocada em dúvida, mas não é ameaçada pelo sobrenatural. O insólito não se realiza materialmente ou como uma sólida possibilidade, mas o texto não deixa de provocar ou buscar o estranhamento.

Passando para o terceiro critério, vê-se outro ponto chave que distanciaria o fantástico do estranho: os efeitos provocados no receptor. O medo, ou inquietude, seriam as impressões comuns a toda narrativa fantástica, segundo Roas (2014). Diante dessa ameaça à estabilidade do mundo, a reação seria experimentada tanto “pelos personagens quanto pelo leitor, diante da ideia de que o irreal pode irromper no real (e tudo o que isso significa)” (ROAS, 2014, p. 59). Nesse ponto, o estranho se distanciaria fundamentalmente, uma vez que a realidade não se encontra abalada. Veem-se demarcados limites entre o fantástico e o estranho.

Por último, analisando o quarto critério, a questão da linguagem, encontram-se os elementos composicionais do fantástico. Almejando a transgressão, o texto fantástico busca o realismo, um mundo com o qual o leitor se identifique e em que “[..] apenas a irrupção, como eixo central da história, do acontecimento inexplicável marca a diferença essencial entre as duas formas.” (ROAS, 2014, p. 165). Vários são os mecanismos de linguagem que são utilizados para alcançar o real e depois para desestabilizá-lo. Nesse ponto, novamente, as narrativas estranhas e fantásticas se dividem. Embora nas primeiras o código realista seja empregado, ele não é uma necessidade marcada tão decisivamente quanto no fantástico, por este tentar tornar críveis os acontecimentos extraordinários. Não há, portanto, no estranho, a necessidade de construir tão cuidadosamente o real, uma vez que não tenta destituí-lo. Tampouco a transgressão de linguagem ocupa um lugar privilegiado no estranho, como teria no fantástico.

Dentro dessa perspectiva teórica, a posição do leitor assume um papel fundamental. Como diz Alvarez, na apresentação do livro de Roas, a participação do leitor “[...] é fundamental para a existência do fantástico, porque o leitor precisa contrastar a história narrada com o real extratextual para considerá-lo como relato fantástico.” (ALVAREZ, 2014, p. 26). Distanciam-se as posições de Todorov sobre o caráter imanente como definidor do texto fantástico, assumindo a perspectiva de que é necessário levar em conta os papéis do leitor e os do seu real extratextual. O problema

da proposta do búlgaro a respeito da imanência pode ser melhor esclarecido quando, com a ajuda de Mikhail Bakhtin (2014), delimita-se com maior precisão terminológica o que se tem chamado de *compreensão*:

A compreensão passiva do significado linguístico de um modo geral não é uma compreensão; é apenas seu momento abstrato, mas é também uma compreensão passiva mais concreta do sentido da enunciação, da ideia do falante. (BAKHTIN, 2014, p. 90)

Assim, a uma compreensão passiva falta o respeito à dialogicidade do enunciado. Os papéis de elementos fundamentais a uma compreensão capaz de melhor conceber a criação e a recepção literárias escapam a uma leitura imanentista. O papel do narrador, como percebido nas duas obras, deixaria de ser um elemento ativo em sua leitura, o que claramente prejudica o reconhecimento da complexidade composicional dos dois contos, principalmente de “A queda da casa de Usher”, uma vez que uma leitura alinhada às ideias do narrador seria incapaz de considerar os aspectos da configuração do conto que levam à perda da credibilidade da voz narrativa: teria o leitor lido um relato falseado por um narrador que se agarra desesperadamente à realidade ou que esconde a real natureza dos terríveis eventos?

O papel do leitor, como membro ativo da própria obra e não como indivíduo concreto, extratextual, é, portanto, fundamental para que se alcance o efeito fantástico. Diferentes concepções do real proverão diferentes experiências de leitura. A função dominante do fantástico é, assim, “[...] transgredir a concepção do real que os leitores possuem.” (ROAS, 2014, p. 200). Trazendo esses conceitos para nossa discussão, é necessária uma diferente abordagem sobre “A queda da casa de Usher”.

Conclusão

Como já foi apontado, em “A queda da casa de Usher”, conto em que há um narrador que explica os acontecimentos improváveis, tenta-se refutar a possibilidade sobrenatural. No entanto, muitos elementos do texto, em especial, a recorrência de eventos que ameaçam o estado da realidade, desafiam suas posições. A atmosfera sombria e a possibilidade sobrenatural são efeitos que se repetem com alta frequência durante todo o texto, semelhantes, em vários momentos, aos aspectos semânticos que Todorov (2017) associava ao fantástico. Concluímos, no quadro interpretativo que

vimos construindo, que os argumentos do narrador não as destituem. Entendendo a intenção de um narrador que tenta proteger sua realidade, uma vez que ele não se vê condenado, como o narrador de “O gato preto”, pode-se questionar suas palavras e deduções em razão da sua visão tendenciosa quanto ao sobrenatural.

O efeito fantástico, portanto, não se vê destituído em “A queda da casa de Usher”. Pelo contrário, as posições recorrentes do narrador, seu extremo cuidado em naturalizar os eventos, reforçam sua arbitrariedade, podendo ser percebido como um indício da construção composicional típica do gênero, associável ao quarto critério que Roas (2014) atribui à sua classificação do fantástico, como já explorado na seção anterior. Diante disso, a obra abre espaço, levando em conta o papel ativo do leitor, para um questionamento da necessidade constante de manter a estabilidade da realidade, fechando as portas para o incompreensível. Destaque-se a forma hiperbólica com que a defesa do real é perseguida através de um esforço de linguagem, apoiado no procedimento de seleção de vocábulos e de seu arranjo.

Tendo argumentado sobre o estranho na obra de Poe, contestando a classificação de Todorov e reforçando a proximidade do estranho ao fantástico, faz-se necessária uma nova incursão: identificar obras de Poe que concretizem o estranho. Para esse propósito, duas servirão de exemplo, nestas considerações finais: “O retrato ovalado” (2009b) e “O demônio da obstinação” (2008b).

No primeiro, inicia-se, logo de imediato, com um cenário que remete ao gótico, assim como em “A queda da casa de Usher”. No entanto, não há a construção da morbidez associada à mansão ou à linhagem dos Usher. Ao contrário, em certos momentos há adjetivações que mostram a grandeza e altivez do lugar. O prejuízo estético que ele recebeu provém do tempo, que haveria levado ao seu abandono. O protagonista desse conto estava ferido e, por isso, seu valete decidiu que deveriam permanecer no castelo pela noite.

O estranhamento se inicia com a percepção repentina de uma das grandiosas figuras que encantou o ferido. Mantida a iluminação regulada do quarto, ele permanecia absorto, observando os quadros, quando, ao deslocar o candelabro, revela uma pintura que não tinha percebido até então, “[...] o retrato de uma jovem justamente naquela idade em que a adolescência dá lugar à feminilidade.” (POE, 2009b, p. 147). A sua reação é fechar os olhos, ação que é seguida pela sua indagação do porquê de tê-lo feito.

Restaurado seu autocontrole, ele retorna a observar o quadro. Destacam-se, aos seus olhos, a perfeição da tela e da sua moldura, assim como a beleza da mulher executada na imagem. Ainda se indagando sobre o porquê de sua surpresa, levanta várias hipóteses, até chegar à conclusão de que “[...] o feitiço ilusório da pintura era provocado pela expressão no rosto da modelo, que era absolutamente viva e real.” (POE, 2009b, p. 149). Seria a realidade daquele rosto, a capacidade da pintura de representar vividamente a mulher, que teria provocado a reação imediata do narrador.

Tendo resolvido o mistério, ele busca o volume em que estavam registradas as histórias dos quadros. Nele, um relato com palavras “[...] estranhas e um tanto vagas...” (POE, 2009b, p. 149) conta como um talentoso pintor teria feito aquele retrato da imagem da própria esposa. Ao passar do tempo, enquanto ela posava para a pintura, o retrato adquiria seus traços e se tornava progressivamente mais perfeito. No entanto, a modelo perdia a vida, até morrer no mesmo momento que a tela ficou pronta.

Nesse enredo secundário que se desenvolve dentro do volume, é mencionado que os dois amores do pintor seriam a Arte e sua esposa. Não percebendo o estado da sua esposa e absorto na pintura dela, o artista não se deu conta de que ela morria até ser tarde demais, aprisionando a vida dela dentro do quadro. O narrador do enredo primário estando diante dessa pintura, e do avistamento dela, nas circunstâncias apresentadas, é desafiado a transmitir pela linguagem a causa e o contexto do seu espanto. A narrativa evidentemente aproxima-se do insólito, ao passo que, acreditando-se no que diz o volume que descreve as obras, que admite o sobrenatural, ela estaria evidentemente dentro do fantástico. No entanto, sendo essa uma obra configurada dentro da narrativa anunciada, ela não interfere diretamente com a realidade simulada no enredo primário. Além disso, a morte da mulher não é necessariamente um evento sobrenatural, podendo tratar-se apenas de um erro de percepção, ao contrário do grande número de coincidências de “A queda da casa de Usher”, que obstruiriam a explicação racional dos eventos. Não há, portanto, a presença do sobrenatural que Roas (2014) julga necessária para o fantástico e seus gêneros vizinhos. No entanto, há traços que desafiam os limites da realidade, uma vez que o narrador do enredo primário percebe a extraordinariedade daquele quadro antes de tomar conhecimento do volume em que se encontraria uma possível explicação da história do quadro e do fenômeno insólito a que ele estaria ligado.

Passemos para o segundo exemplo, que serve de parâmetro para a posição do narrador em narrativas do estranho, “O demônio da obstinação” (2008b). Durante a primeira parte do relato, o narrador discorre sobre a existência de um sentimento ainda não estudado: a obstinação. Apoiado na elaboração de um discurso sobre os estudiosos da mente humana, entre os quais ele inclui os da metafísica e, principalmente, da frenologia, seu argumento segue diversos movimentos, pontuando sobre a vontade divina, a ciência e a intelectualidade em geral, além de utilizar termos em diversos idiomas que ressaltariam sua capacidade argumentativa.

Seus apontamentos convergem para a certeza de que “[...] a convicção quanto à maldade ou à impropriedade de um ato é amiúde a força inelutável que nos impele, sozinha, a perpetrá-lo.” (POE, 2008b, p. 75). Essa força agiria sobre certos intelectos sob certas condições, e não teria objetivo compreensível, sendo impulsionada por um impulso “[...] radical, primitivo – elementar [...]” (POE, 2008b, p. 75). Ainda julga que, se essa força não agisse ao nosso próprio proveito às vezes, poderia atribuí-la “[...] às próprias forças do Espírito do Mal [...]” (POE, 2008b, p. 79).

Uma caracterização assim, que associa o divino à realidade diversas vezes e usa termos como “demônio” e “espírito” para se referir a um sentimento, levanta a possibilidade do sobrenatural. Sua proposta seria disruptiva, apontando para algo não notado ainda pela ciência. No entanto, a posição da qual o narrador fala levanta a dúvida novamente. Após ter discorrido sobre a obstinação, ele anuncia o lugar e o porquê da sua fala:

Falei tudo isso para que, de certo modo, eu possa responder à sua pergunta, explicar por que estou aqui, representar algo que ao menos insinue o que me levou a trajar hoje esses grilhões e justifique minha presença nessa cela. Se eu não tivesse sido tão prolixo, o senhor teria ou se equivocado a meu respeito ou, como a turba, me tomado por louco. (POE, 2008b, p 79).

Vê-se anunciada uma construção composicional inversamente simétrica à proposta elaborada em “O gato preto” (2008a). O narrador de “O demônio da obstinação” (2008b), também condenado, recorre a uma estratégia diferente: primeiro dispõe os argumentos e depois o caso real, sequência contrária ao do conto fantástico. Ele teria matado uma pessoa, da qual herdou a herança, mas a “obstinação” levou-o impulsivamente a entregar-se à justiça.

O sobrenatural, nesse conto, apesar das inúmeras referências lexicais e

argumentativas, não desponta como uma possibilidade. Tanto a circunstância argumentativa quanto a sequência de argumentos propostos por ela, são incapazes de elevar a possibilidade sobrenatural. A loucura seria uma hipótese muito mais coerente, enquanto o insólito, apesar de ser levantado sutilmente pela personagem, não se consolida.

Assim, enquadraremos algumas postulações sobre os limites entre o estranho e o fantástico em Poe. Afirmamos a proximidade entre o estranho e o fantástico, assim como Todorov, mas não aderimos às suas postulações, uma vez que elas parecem inadequadas para uma análise que considere elementos como o papel ativo do leitor na apreciação da obra literária. Também, como visto, não aderimos integralmente à perspectiva de Roas, uma vez que esperamos ter demonstrado a proximidade entre os dois gêneros.

Referências

- ALVAREZ, Roxana. Apresentação do autor. In: Roas, David. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- ALVAREZ, Roxana. Edgar Allan Poe, Machado de Assis e Júlio Cortázar: três visões do fantástico em conjunção. Santa Catarina: **Crítica Cultural**, 2010. v.5. p. 232-251.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernadini...et al. São Paulo: Hecitec, 2014. 7ed.
- CAMPOS, Laís. “O gato preto” de Poe: uma nova visão para um clássico. **Revista de Letras – UNESP**, v. 55, n. 2, 2015. p. 99-116.
- FARIAS, José. “**A queda da casa de Usher**”: O fantástico e suas fronteiras. João Pessoa, 2016.
- POE, Edgar Allan. Philosophy of composition. In: **Poems and Essays**. Dent, London: Everyman’s Library, 1977.
- POE, Edgar. A queda da casa de Usher. In: **A carta roubada e outras histórias de crime & mistério**. Trad. William Lagos. Porto Alegre: L&PM, 2009a. p. 87-114.
- POE, Edgar. O demônio da obstinação. In: **O gato preto e outros contos**. São Paulo: Hedra, 2008b. p. 73-82.
- POE, Edgar. O gato preto. In: **O gato preto e outros contos**. São Paulo: Hedra, 2008a.

p. 41-55.

POE, Edgar. O retrato ovalado. In: **A carta roubada e outras histórias de crime & mistério**. Trad. William Lagos. Porto Alegre: L&PM, 2009b. p. 146-151.

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

Página | 223

TODOROV, Tzvetan. Definición de lo fantástico. In: **Teorías de lo fantástico**. Comp. David Roas. Madrid, Espanha: Arco/Libros, 2001. p. 47-64.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2017.

TODOROV, Tzvetan. Lo extraño y lo maravilloso. In: **Teorías de lo fantástico**. Comp. David Roas. Madrid, Espanha: Arco/Libros, 2001. p. 65-82.

POE, THE LIMITS BETWEEN THE FANTASTIC AND THE UNCANNY AND A DISCUSSION FROM TODOROV AND ROAS

Abstract

This paper discusses the work of two important authors for the literature and the development of the fantastic: the Bulgarian scholar Tzvetan Todorov and the American Edgar Allan Poe. Todorov's studies, especially his *Introdução à literatura fantástica* (2017) are fundamental to the understanding of different conceptualizations of the fantastic and its neighboring genres. That said, Poe also holds a privileged place in the fantastic studies, including in those by Todorov. Of Poe's works, two are highlighted in the Bulgarian's postulations: "The Black Cat", due to being pointed out by the theoretician as a disparate narrative in Poe's work, and "The Fall of the House of Usher", which serves as an example of an uncanny story that approaches the fantastic. Having noticed this privileged position, we analyze both here in relation to Todorov's theory to consider its criteria proposed to the realization of both genres. In the end, we relate the theory of David Roas and the postulations of other authors, such as Mikhail Bakhtin, to discuss the role that certain elements of the configuration of the narrative, such as the position of the reader and the narrator, are related to the theories of the fantastic of Roas and Todorov.

Keywords

Fantastic. Uncanny. Edgar Allan Poe. Tzvetan Todorov. David Roas.

Recebido em: 01/02/2020
Aprovado em: 20/05/2020

A metamorfose do eu em William Wilson ou a narrativa de uma individação fracassada

Murilo Cavalcante Alves⁹¹

Universidade Federal de Alagoas/FALE (Ufal)

Resumo

O conto *William Wilson*, de Edgar A. Poe, inscreve-se na sua antologia *Selected Tales* cujo processo de fabulação ilustra de modo inequívoco a interseção entre a psicologia e a literatura fantástica. Há de se constatar que o conto descreve de modo cabal um processo de metamorfose com o fracasso da individuação – termo explicitado pela psicologia junguiana; nesta ação, a *persona* – faceta da personalidade do indivíduo voltada para o mundo, através da qual processa a relação com o meio, é assimilada pela *sombra* – faceta “natural” inconsciente do ser humano. Assim, a análise desse conto intenta demonstrar como as duas categorias da Psicologia Analítica, quais sejam a da *persona* e a da *sombra*, se prestam a uma interpretação da fabulação, assinalando o pioneirismo de Edgar A. Poe em narrativas dessa natureza e identificando projeções biográficas do alter ego do autor sobre o protagonista da narrativa. Desse modo, objetiva contribuir para a elucidação das relações entre a literatura fantástica e a psicologia.

Palavras-chave

Edgar A. Poe. Individuação. Literatura fantástica. Persona. Sombra.

⁹¹ Professor Adjunto de Literatura da Faculdade de Letras - FALE - Universidade Federal de Alagoas . Graduado em Letras pela Universidade Federal de Alagoas (2006). Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Alagoas (2015). Pesquisador do NEPED - Núcleo de Estudo e Pesquisa das Expressões Dramáticas.

Da Metamorfose Ao Duplo

Talvez a referência mais remota ao termo metamorfose esteja relacionada a um longo poema cosmogônico de aproximadamente quinze mil versos, distribuídos em quinze livros, escritos em hexâmetro datílico e intitulado *Metamorphoses*, elaborados pelo escritor latino Ovídio. Trata-se de uma compilação de narrativas poéticas que descrevem transformações extraordinárias, sobretudo de pessoas e deuses em animais, plantas ou outras formas de vida.

Tal referência, complementada por outras não menos importantes, só vem atestar que a recorrência ao tema da metamorfose era frequente nos relatos míticos do passado e continuou no decorrer das sucessivas épocas chegando até a contemporaneidade com características diferenciadas. Isso indica que o tema da metamorfose nunca foi abandonado pela literatura, que da metamorfose física passou à retórica, utilizando o símile e a metáfora, de tal modo que no Romantismo as próprias descrições dos personagens são compostas de elementos metafóricos em que a natureza de alguns vilões é associada a algumas características animais, enquanto as donzelas e os heróis apresentam caracteres mais nobres e suaves provenientes do mundo animal (SANTOS, 2006). Em síntese, “Toda metamorfose supõe estado anterior, transformação e estado final. Ovídio desejou enfatizar o estado final, que é aquele em que *vemos e sabemos* como as coisas agora estão, apenas para narrar a mudança que o fez surgir a partir de outra forma” (OLIVA NETO, 2017, p. 13, grifos do autor). À nossa abordagem interessa, sobretudo, a recorrência posterior ocorrida no Naturalismo, em que aparece “uma nova forma de metamorfose: aquela que não se dá no plano físico, e sim nas *esferas do comportamento humano* e de suas relações com a sociedade.” (SANTOS, 2006, p. 7, grifo nosso). Daí se poder concluir que a conceptualização do termo, que originalmente estava associada ao extraordinário, passou a assumir conotações mais realistas.

No entanto, apesar dessa evolução, o termo, apropriado pela literatura, não perdeu sua aura misteriosa e continua associado ao extraordinário e ao sobrenatural. Por isso, Tzvetan Todorov (1939-2017), em *Introdução À Literatura Fantástica* (2007), inspirado nas diversas manifestações dessa temática, procurou amalgamá-las no que denominou de gênero fantástico. E, ao fazê-lo, considera que sua estruturação deve considerar um leitor implícito do texto, que ora oscila entre uma explicação natural, daquilo que seria o estranho, e ora uma sobrenatural, que caracterizaria o maravilhoso. E amalgama, então, os elementos do

fantástico, reunindo-os em dois grupos, quais sejam o primeiro, o das metamorfoses; e o segundo, o da existência de seres sobrenaturais.

Identifica por sua vez, como uma das constantes da literatura fantástica, a existência de seres sobrenaturais que são mais poderosos que os homens. E, ao refletir sobre sua significação, constata que os seres sobrenaturais “substituem uma causalidade deficiente”. Denomina isto de pandeterminismo, ao assinalar que “tudo, até o encontro de séries causais (ou ‘acaso’), deve ter sua causa, no sentido pleno da palavra, mesmo que esta só pode ser de ordem sobrenatural.” (TODOROV, 2007, p. 118-119). Quer dizer, para o autor, o pandeterminismo significa que não existe limite entre o físico e o mental, entre a coisa e a palavra, pois que não estão de nenhum modo isolados. É o caso, então, da metamorfose mesma que transgride a separação entre matéria e espírito, encarada de modo diverso.

Ao caracterizar o fenômeno das metamorfoses, Tzvetan Todorov (2007) afirma que o gênero pode facilmente multiplicar uma pessoa, pois “Nós nos sentimos todos como várias pessoas: [e assim] a impressão se encarnará no plano da realidade física.” (p. 124). Isto é, o processo de multiplicação da personalidade em si “é uma consequência imediata da passagem possível entre matéria e espírito: [já que] *somos muitas pessoas mentalmente*, em que nos transformamos fisicamente.” (p. 124, grifo nosso).

Para Todorov, uma consequência desse princípio seria o desaparecimento do limite entre sujeito e objeto. Isto significa dizer que a literatura fantástica promove uma separação abrupta naquele esquema racional que representa o ser humano como sujeito que se relaciona com outros seres iguais e coisas do mundo exterior, mas que assumem a característica de objeto. E chama a atenção para como a percepção é importante em todo esse processo, já que “as obras ligadas a esta rede temática fazem a problemática aflorar incessantemente, e muito particularmente a do sentido fundamental, a visão [...], a ponto de designar todos estes temas como ‘temas do olhar’.” (TODOROV, 2007, p. 128). Assim, para o crítico franco-búlgaro, ao se referir às histórias extraordinárias,

Significativamente, toda aparição de um elemento sobrenatural é acompanhada pela introdução paralela de um elemento pertencente ao domínio do olhar. São em particular os óculos e o espelho que permitem penetrar no universo maravilhoso, [...] este objeto a respeito do qual Pierre Mabile indicava justamente o parentesco com ‘maravilha’, por um lado, e olhar (‘mirar-se’), por outro.⁹² O espelho está presente em todos os momentos em que as personagens do conto devem dar um passo decisivo em direção ao sobrenatural (esta relação é atestada em quase todos os textos fantásticos) (TODOROV, 2007, p. 129).

⁹² Uma nota do tradutor da obra de Todorov aponta para “Espelho, maravilha e mirar-se, em francês [como] respectivamente *miroir, merveille e se mirer*.”

Tais considerações, como se verá, têm relação direta com o conto de Edgar Allan Poe (1809-1847), WILLIAM WILSON, que, para além dessas relações, conflui com outro aspecto relacionado à questão da metamorfose, qual seja a questão do duplo na psicanálise/psicologia e na literatura, cuja abordagem interessou a Otto Rank (1884-1939), Carl Gustav Jung (1875-1961) e Sigmund Freud (1856-1939). Dessa maneira, as observações de Santos (2006) e Todorov (2007), confluem, então, com a narrativa WILLIAM WILSON, de Edgar Allan Poe, cujo eu-protagonista entra em conflito com sua sombra e ilustra de forma antecipatória algumas das categorizações da Psicologia Analítica de Jung, como os conceitos de *eu*, *individuação*, *persona* e *sombra*, levando a pensar em como a literatura ultrapassa ou contribui para a psicologia/psicanálise através dessas tipificações.

Aliás, não é novidade que tanto Freud como Jung se apropriaram de textos literários para descrever processos relacionados à psique humana. Jung, que dispõe em sua vasta obra de um estudo específico sobre *O Espírito Na Arte E Na Ciência* (1985), aborda como a Psicologia Analítica se relaciona com a obra de arte poética. Já Freud, aproveita o conhecido mito de Édipo, da tragédia homônima de Sófocles, para ilustrar um aspecto de uma das categorias da Psicanálise, o chamado Complexo de Édipo – se bem que o Édipo de Freud não seja o mesmo de Sófocles. E, de outro modo, em ensaio bastante ilustrativo, intitulado *O Estranho* (1969), assinala algumas características presentes nos textos literários. Exemplifica com as histórias do escritor gótico alemão E. A. T. Hoffman (1776-1822), segundo ele, o mestre incomparável do estranho na literatura, ao explorar esta característica pertinente a toda uma espécie de gênero literário, no qual se destacam as *Histórias Extraordinárias* de Edgar Allan Poe. No seu ensaio, Freud, ao assinalar a importância de se abordar essa temática, observa que

O estranho, tal como é descrito na *literatura*, em histórias e criações fictícias, merece na verdade uma exposição em separado. Acima de tudo, é um ramo muito mais fértil do que o estranho na vida real, pois contém a totalidade deste último e algo mais, além disso, algo que não pode ser encontrado na vida real. O contraste entre o que foi reprimido e o que foi superado não pode ser transposto para o estranho em ficção sem modificações profundas; pois o reino da fantasia depende, para seu efeito, do fato de que o seu conteúdo não se submete ao teste da realidade [no entanto, diga-se de passagem, da verossimilhança, que faz parte da estrutura do literário]. O resultado algo paradoxal é que *em primeiro lugar, muito daquilo que não é estranho em ficção sê-lo-ia se acontecesse na vida real; e, em segundo lugar, que existem muito mais meios de criar efeitos estranhos na ficção, do que na vida real* (FREUD 1969, p. 310, grifos do autor).

Na sequência, citando Ernst A. Jentsch (1867-1919), Freud exemplifica, afirmando que o ficcionista como coadjuvante da narrativa utiliza alguns recursos para provocar o efeito da estranheza.

Ao contar uma história, um dos recursos mais bem sucedidos para criar facilmente efeitos de estranhezas é deixar o leitor na incerteza de uma determinada figura na história [se] é um ser humano ou um autômato, e fazê-lo de tal modo que a sua atenção não se concentre diretamente nessa incerteza, de maneira que não possa ser levado a penetrar no assunto e esclarecê-lo imediatamente. Isso, [...], dissiparia rapidamente o peculiar efeito emocional da coisa. E. T. A. Hoffmann empregou repetidas vezes, com êxito, esse artifício psicológico nas suas narrativas fantásticas' (JENTSCH apud FREUD, 1969, p. 284).

Conclui assim que

Todos esses temas dizem respeito ao fenômeno do 'duplo', que aparece em todas as formas e em todos os graus de desenvolvimento. Assim, temos personagens que devem ser considerados idênticos, porque parecem semelhantes, iguais [...] o sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu eu (*self*), ou substitui o seu próprio eu (*self*) por um *estranho*. Em outras palavras, há uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu (*self*) (FREUD, 1969, p. 293, grifo nosso).

Dessa maneira, como se pode ver, desde os primórdios dos estudos psicanalíticos essa questão do estranhamento, que converge na expressão do duplo, foi abordada na psicanálise, com as recorrências à literatura, como o próprio Freud elucida, após sua análise, dizendo que "Poderia[mos] dizer que esses resultados preliminares satisfizeram o interesse *psicanalítico* pelo problema do estranho, e que aquilo que rest[ou]a ped[ia]e provavelmente uma investigação *estética*." (FREUD, 1969, p. 307, grifos do autor).

Na verdade, quem inaugurou esse estudo foi o psicanalista e discípulo de Freud, Otto Rank, autor da obra intitulada *O Duplo*, publicada em 1914. Com esta obra

Ele penetrou nas ligações que o 'duplo' tem com reflexos em espelhos, com sombras, com os espíritos guardiões, com a crença na alma e com o medo da morte; mas lança também um raio de luz sobre a surpreendente evolução da ideia. Originalmente, o 'duplo' era uma segurança contra a destruição do ego, uma 'enérgica negação do poder da morte', como afirma Rank; e, provavelmente, a alma 'imortal' foi o primeiro 'duplo' do corpo (FREUD, 1969, p. 293).

Em outra perspectiva, Pierre Brunel, em seu *Dicionário Dos Mitos Literários*, aprofunda a relação do tema com a literatura ao remontar o uso do termo inicialmente às comédias de Plauto, mas que vai se consagrar de modo permanente pelo estilo de época romântico.

Uma das primeiras denominações do duplo é o alter ego. No contexto das comédias de Plauto, chamam-se sócias ou menecmas duas pessoas que impressionam pela semelhança de uma em relação à outra, a ponto de serem confundidas. [...] O termo consagrado pelo movimento do romantismo é o de Doppelgänger, cunhado por Jean-Paul Richter em 1796 e que se traduz por 'duplo', 'segundo eu'. [...] Endossamos a definição dada pelo próprio Richter: 'assim designamos as pessoas que se veem a si mesmas'. O que daí se deduz é que se trata em primeiro lugar, de uma experiência de subjetividade (BRUNEL, 2005, p. 261)⁹³.

⁹³ Para Patrícia Guerreiro da Costa, "O sentido literal do termo é *aquele que caminha do lado, companheiro de estrada*." (2006, p. 3, grifo nosso)

Ainda, de acordo com Brunel (2005), “Estamos diante de uma figura ancestral que na literatura terá sua apoteose no século XIX, na esteira do movimento romântico, embora o mito ainda seja bastante produtivo no século XX.” (BRUNEL, 2005, p. 261). Continua, então, Brunel, afirmando que

A maior parte dos estudos realizados no século XX sobre o duplo privilegia o ângulo psicológico, a começar pela interpretação psicanalítica de O. Rank (1914) que relaciona os diferentes aspectos do duplo na literatura com o estudo da personalidade dos autores, com o estudo dos mitos (Narciso) e das tradições mitológicas; os heróis que se desdobram apresentam uma disposição amorosa voltada para o próprio Ego e sofrem de uma incapacidade de amar (BRUNEL, 2005, p. 262-263).

Dessa forma, a recorrente citação do estudo de Otto Rank vai influenciar os estudos críticos literários sobre essa temática de tal maneira que a adoção do estranho como categoria estética já tem um percurso mais ou menos significativo na área dos Estudos Literários, e mais particularmente, na perspectiva da crítica literária, de tal modo que Todorov (1970), como se disse, chega a identificar o estranho como um gênero literário.

Historicamente, depois da publicação da obra seminal sobre o tema, qual seja *O Duplo*, o formalista russo Viktor Chklovski (1893-1984), num ensaio intitulado de *A Arte Como Procedimento*, de 1917, já apontava para o estranhamento como um dos procedimentos artísticos por excelência, na medida em que dificultava o reconhecimento do objeto estudado e, por sua vez, proporcionava sua visão, em busca do conhecimento. Aliás, se se aplicar de forma genérica algumas abordagens dessa corrente da teoria literária, talvez o conceito de ideia dominante, elaborado por Roman Jakobson (1896-1982), se aplique também na interpretação da categoria do estranhamento, já que esse conceito

[...] revelou-se muito útil; foi uma das mais centrais e profícuas noções dentre as elaboradas pela teoria formalista russa. Pode-se definir o dominante como sendo o centro de enfoque de um trabalho artístico: ele regulamenta, determina e transforma os seus outros componentes. O dominante garante a integridade da estrutura. É ele que torna específico o trabalho (JAKOBSON, 2002, p. 513).

Por sua vez, Lenira Marques Covizzi (1978), em seu instigante estudo *O Insólito Em Guimarães Rosa E Borges: Crise Da Mimese/Mimese Da Crise*, vai definir o estranho ou a literatura que adota esse viés de modo diverso, como aquela que explora o insólito. Como ela mesma destaca: o “[...] insólito, [...] carrega consigo e desperta no leitor, o sentimento do inverossímil, incômodo, infame, incongruente, impossível, infinito, incorrigível, incrível, inaudito, inusitado, informal [...]” (COVIZZI, 1978, p. 26). Ou seja, “O insólito contém uma carga de indefinição própria de seu significado.” (COVIZZI, 1978, p. 26).

Júlio França (2009, p. 7), ao relacionar as conceptualizações do insólito ao duplo, diz que ao associá-los está implicitamente dizendo que o insólito se desvia, ou até mesmo se opõe a algo que é considerado “sólito”, assim, não seria senão um duplo antagônico. Por outro lado, segundo esse autor, a dualidade por si mesma se trata de uma ideia insólita, ao se opor ao princípio lógico da não-contradição e afirmar que algo é e não é ao mesmo tempo. Para França (2009), genericamente, deve-se encarar o duplo como uma maneira pela qual o ser se desdobra. Muito embora continue a manter com o indivíduo gerador uma identificação em algum grau, ao se destacar daquele, adquire uma existência autônoma, como se pode verificar no personagem William Wilson de Poe.

Enfim, nesse aspecto já se consagrou na Teoria e Crítica Literária uma perspectiva crítica psicanalítica que tem se debruçado sobre a obra de Edgar Allan Poe, utilizando a noção de duplo, inclusive com análises recorrentes do conto WILLIAM WILSON, cujo viés freudiano já está bastante explorado.

Esta análise, de outro modo, é uma tentativa complementar de explorar essa relação, pois se trata de uma pesquisa *in progress* mais ampla desse conto de Poe, e intenta realizar uma aproximação interdisciplinar entre literatura e psicologia, ao abordar como algumas categorias da Psicologia Analítica, teoria e prática psicológicas estabelecidas por Carl Gustav Jung, confluem para a teoria e crítica literária. Nesse sentido, encara-se a abordagem da criação do autor de *Ligeia* e *A Queda Da Casa De Usher* a partir da perspectiva da chamada Psicologia Analítica. Segundo se observou desde a primeira leitura do conto, ainda numa leitura incipiente e, portanto, leiga, da obra de Carl Gustav Jung, que alguns elementos presentes no conto de Poe ensejavam ligações com algumas categorias junguianas, sobretudo os conceitos de *persona*, *sombra* e *individuação*, que fazem parte do contexto teórico desta psicologia.

No que se refere especificamente ao conto, isto é, a *short story* WILLIAM WILSON, ele se inscreve na antologia *Selected Tales* de Edgar Allan Poe, cujo processo de fabulação ilustra de modo inequívoco a interseção entre a psicologia e a psicanálise e a literatura nominada de fantástica, principalmente através dos citados conceitos de *persona* e de *sombra*, que se prestam a uma interpretação da fabulação, assinalando o pioneirismo de Edgar A. Poe em narrativas dessa natureza e detectando inclusive projeções biográficas do alter ego do autor sobre o protagonista-narrador do conto.

Lúcia Santaella (1989), referência dos estudos semióticos no Brasil, pesquisadora da obra de Charles Sanders Peirce (1839-1914), em estudo crítico intitulado *Edgar Allan Poe (O Que Em Mim Sonhou Está Pensando)*, assinala “[...] que poucas biografias de artistas

deram tanta margem a especulações as mais variadas – psicológicas, psicanalíticas, patológicas, parapsicológicas, etc. – quanto a de E.A. Poe.” (SANTAELLA, 1989, p.141). Com uma diferença, pois no caso do autor do poema *O Corvo*, criou-se uma curiosa mistura:

[...] não são os fatores vividos, as vicissitudes existenciais, que foram utilizados para explicar a obra, mas o contrário: a excentricidade, o caráter de exceção da temática e dos motivos emergentes na ficção poeana é que foram utilizados para dramatizar sua biografia (SANTAELLA, 1989, p. 141-142).

Contudo, para a autora, “[...] não se pode saber com certeza por onde circula a verdade e por onde anda a ficção biográfica em torno da vida de Poe” (SANTAELLA, 1989, p. 142).

O mais estranho e curioso disso tudo é que o reverendo Rufus W. Griswold, editor de um jornal, a pedido do próprio Poe se tornou seu executor literário. E logo após a morte do autor publicou um artigo, em memória do escritor, em que denegria sua imagem e reputação como homem e escritor. E esta “[...] imagem fornecida pelo artigo de Griswold acabou por marcar indelevelmente a vida [do autor de *O Escaravelho de Ouro*] com as mesmas sombras de mistério, loucura e vício que pesavam sobre tantas de suas personagens.” (SANTAELLA, 1989, p. 142). Talvez, do ponto de vista literário, o que conduz a essa percepção da vinculação da obra/vida de Poe seja o fato de que boa parte dos seus contos é relatada em 1ª pessoa (já que o narrador sempre diz “eu”), o que leva a supor que os relatos do autor de *Poço E O Pêndulo* devem “[...] ser reduzidos a meras autoexposições biográficas, simples reclamos de um eu atormentado.” (SANTAELLA, 1989, p 142), como é o caso emblemático, então, deste conto, *WILLIAM WILSON*.

Mas, como assinala Julio Cortázar, em sua obra *Valise De Cronópio*, sobre Poe, “[...] O que importa aqui é insistir no fato de que há um Poe criador que antecede à sua neurose declarada [...]” (CORTÁZAR, 2013, p. 112), pois é inegável a modernidade do autor, que inventou o conto breve (*short story*), forma dominante na literatura ficcional do século passado, como o precursor da literatura fantástica no século XX.

As Dicotomias Analíticas Da Psicologia Junguiana

De acordo com Leite (1977), a psicologia analítica elaborada por Carl Gustav Jung, define seus conceitos através de dicotomias: *mundo externo* – *mundo interior*; *consciência* – *inconsciente* (pessoal e coletivo); *persona* – *animus* e *anima*; *ego* – *sombra*. E essas conceituações culminam com a adoção do conceito unitário de um *eu* em constante

desenvolvimento. Para o psicólogo, o indivíduo encontra seus limites em duas regiões antagônicas - mundo externo e mundo interior – em que o indivíduo se equilibra ou se ajusta a esses dois universos opostos com a possibilidade de se voltar para um ou outro. Para o desenvolvimento desse processo de ajustamento entram em ação as diferentes partes da personalidade, numa interação dinâmica, contínua e constante. Uma parte mais superficial responsável pela relação com as solicitações ambientais é a *persona* – termo latino para designar máscara. Desse modo, Jung ressignifica a palavra apontando para a possibilidade de um mesmo indivíduo apresentar máscaras distintas, segundo as diferenças ambientais. Assim, no polo oposto à *persona* está situado o *animus*, alma masculina que toda mulher teria no íntimo, e a *anima*, alma feminina presente em todo homem. Estes dois princípios inconscientes permitem que cada um dos gêneros humanos entenda o outro, e o indivíduo necessita aceitar esses elementos geralmente reprimidos. Por sua vez, abaixo da *persona* aparece o *ego*, parte também consciente da personalidade, aquilo que se pode descrever como *nós* ou *eu*. Ele é, de certa maneira, parte daquilo que o indivíduo aceita em si mesmo, e é construído com o sacrifício das qualidades ou tendências opostas que são jogadas para o inconsciente pessoal e, dessa forma, vão constituir a *sombra*. Por fim, Jung apresenta a ideia de *eu*. O *eu* seria uma conquista, já que resulta da capacidade de harmonizar os impulsos vindos do mundo interior com aqueles provenientes do mundo externo. Assim, para o psicólogo, o homem moderno é desequilibrado, pois não considera o mundo interior e inconsciente, ao qual o psicólogo suíço atribui uma importância decisiva. De outro modo, para o autor de *O Homem E Seus Símbolos*, o inconsciente é o depósito das ideias mais ricas e significativas da humanidade. Enfim, conclui Leite (1977) que, para Jung, a conquista do inconsciente, no processo denominado de individuação, não objetiva o seu controle, mas a sua aceitação.

Essa integração do conteúdo inconsciente – composta de várias partes da psique e de outros arquétipos – com o Ego caracteriza o processo da *individuação* formador da personalidade equilibrada. O primeiro passo consiste no desnudamento da *persona* que, como se viu, possui funções protetoras importantes e funciona como uma espécie de máscara que esconde o inconsciente, e representa um compromisso entre o indivíduo e a sociedade. O segundo passo, o confronto com a *sombra* – núcleo dos elementos que foram reprimidos da consciência –, consiste em aceitá-la e dela se distinguir para se tornar livre de sua influência. Em seguida vem o confronto com a *anima*, em que o indivíduo se conscientiza de que ela tem uma autonomia considerável e que o ingresso em seu território desencadeia um tumulto

emocional. E por fim, o último estágio, o desenvolvimento do *Self*, que integra os elementos conscientes e inconscientes, tornando-se assim o núcleo da psique equilibrada.

O Estranhamento Em William Wilson

No que se refere à história propriamente dita, a narrativa de Edgar Allan Poe inicia sim com um estranhamento – ao contar a história de William Wilson – nome fictício, segundo o narrador – que se depara, no seu primeiro dia de escola, com um colega homônimo, isto é, seu duplo. Ou seja, a coincidência não se restringe apenas aos nomes, já que em tudo o mais os dois personagens se assemelham: agem do mesmo modo, andam de forma igual, falam e se vestem de modo semelhante e, a única diferença perceptível, assinalada pelo narrador, é a voz do duplo que, apesar de não conseguir imitar o tom mais alto do narrador, se bem que o timbre e a entonação sejam idênticos, a voz de um é uma espécie de eco da voz do outro. Na sequência, fica evidenciado o antagonismo entre os dois, que se estranham, com a intervenção permanente do duplo nas situações mais vexatórias do protagonista, uma espécie de alter ego que aconselha o outro a se comportar de forma ética. No decorrer da narrativa, após inúmeros desencontros entre os dois, e das intervenções morais do duplo-antagonista, o narrador-protagonista mergulha num processo de decadência moral ao se envolver em desregramentos constantes até o clímax da história, no final do conto, em que duela até a morte com seu oponente, e constata, finalmente, que ambos são apenas um só.

Em síntese, seguindo o esquema enunciado por James W. Gargano (1967), em *The Question Of Poe's Narrators*, a bem definida estrutura do conto de Poe se organiza em seis partes: uma apologia confessional da vida do personagem-narrador; um longo relato de seus primeiros dias de estudante na escola de gramática do Dr. Bransby, onde ele é iniciado no mal e encontra o segundo Wilson; uma breve descrição de seu comportamento selvagem em Eton; um episódio mostrando sua conduta vil em Oxford; uma descrição não dramática de sua fuga do seu homônimo-perseguidor; e a cena do clímax, no final do conto, em que ele confronta e mata seu "duplo".

Tendo em vista a natureza e complexidade do conto, conforme a síntese acima apresentada, optou-se por eleger a categoria personagem como elemento norteador desta análise, considerando-se o que afirma Antonio Candido (1981) em seu ensaio publicado na coletânea *A Personagem De Ficção*.

Com efeito, ao teorizar sobre a estrutura do romance, Candido afirma que “O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e

personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam.” (p. 53-54). Tal observação, de certa maneira, pode ser aplicada ao conto de Poe, cuja narrativa se circunscreve às ações dos dois personagens. O foco do conto de Poe, como indicia o próprio título, está centrado no protagonista-narrador em 1ª pessoa, cuja construção se dá via espaço físico e psicológico. Isso está respaldado na teoria literária que observa que o espaço possui funções. Dentre estas, a função de caracterizar o personagem, já que este, no contexto sócio-econômico e psicológico, é a projeção psicológica dele mesmo. Isto é, o personagem age de tal ou qual modo porque o espaço lhe é favorável ou antagônico. Dessa maneira, o espaço situa o personagem e representa seus sentimentos. A teoria faz ainda uma distinção importante entre *espaço* – lugar físico onde ocorrem os fatos da história, e *ambiente* – espaço carregado de características socioeconômicas, morais e psicológicas, frequentado pelos personagens. A conceituação do termo ambiente aproxima tempo e espaço, já que é a conjunção destes dois referenciais, com o acréscimo do *clima*. Do clima fazem parte as condições socioeconômicas, morais, religiosas e psicológicas (GANCHO, 2002, p. 23-24).

Considerando tais observações, verifica-se que todas as situações da narrativa acontecem em espaços fechados. Inicia com a descrição da escola de infância do protagonista, e se estende por todo o enredo do conto em que são citadas outras situações em ambientes fechados, como se pode perceber, por exemplo, pela descrição que se segue: “Como disse, a casa era velha e de construção irregular. Tinha um parque grande, rodeado por um muro alto e sólido, de tijolos, encimado por uma camada de argamassa e vidros quebrados. Aquele muro, *digno de uma prisão, limitava nosso domínio.*” (POE, 1989, p. 12, grifo nosso). Tal circunstância serve para projetar os conflitos vividos pelos personagens ao integrá-los a um “lugar” psicológico que permeia toda a narrativa, cujas falas do narrador são sempre solilóquios. Por sua vez, os personagens William Wilson e seu homônimo são delineados, desde o início da trama, por suas semelhanças, pois nasceram na mesma data, têm o mesmo nome e tipo físico, esperteza e espírito competidor. Tais características miméticas aproximam o protagonista do duplo: “Copiava-me os gestos e as palavras, imitava a minha maneira de vestir, o meu andar, os meus modos e, enfim, nem sequer a minha voz lhe havia escapado, não obstante o seu defeito.” (POE, 1989, p. 115), de tal modo que as sobreposições dos dois personagens são tão recorrentes que dois comentários do narrador-protagonista levam a questionar a existência física do sócio: “O psicólogo decerto já adivinhou que éramos companheiros inseparáveis.” (POE, 1989, p. 113) e “Havia [...] um fato que até certo ponto me consolava: apenas eu notava essa imitação perfeitíssima [,,]” (POE, 1989, p. 115).

Assim, são essas características, aliadas a outras que aparecem mais adiante nesta pesquisa, que determinaram a escolha e aproximação do contexto teórico-analítico da Psicologia Analítica ao conto William Wilson, numa tentativa interdisciplinar de aplicar algumas categorias junguianas em sua análise.

Crítica Literária E Psicologia Analítica Junguiana: Uma Interdisciplinaridade Possível

Jung, em seu estudo já citado, a *Relação Da Psicologia Analítica Com A Obra De Arte Poética*, assinala que a relação entre a psicologia analítica e a arte é controversa. E afirma que essa relação se baseia na ideia de que a arte, em sua manifestação, é uma atividade psicológica, e, nesse sentido, pode e deve ser submetida a considerações de cunho psicológico. No entanto, vê em sua própria afirmativa uma limitação, qual seja o fato de que

Apenas aquele aspecto da arte que existe no processo de criação artística pode ser objeto da psicologia, não aquele que constitui o próprio ser da arte. Nesta segunda parte, ou seja, a pergunta sobre o que é a arte em si, não pode ser objeto de considerações psicológicas, mas apenas estéticas e artísticas. (JUNG, 1985, p. 54)

Nesse aspecto, e considerando-se tal ressalva, é perfeitamente exequível a submissão de uma criação literária em verso ou em prosa à crítica de viés junguiano, na medida em que podemos estabelecer uma interdisciplinaridade entre a psicologia e a literatura. Para o psicólogo suíço, “Existem obras em prosa e verso que nascem totalmente da intenção e determinação do autor, visando a este ou àquele resultado específico”. (JUNG, 1985, p 61). Tal afirmativa conflui com a mesma perspectiva de Freud, ao observar que

[...] o ficcionista tem um poder *peculiarmente* diretivo sobre nós; por meio do estado de espírito em que nos pode colocar, ele consegue guiar a corrente das nossas emoções, represá-las numa direção e fazê-las fluir em outra, e obtém com frequência uma grande variedade de efeitos a partir do mesmo material. (FREUD, 1969, p. 313, grifo do autor).

Curiosamente, ao fazerem afirmativas semelhantes, os psiquiatras lembram a própria visão genérica de Edgar Allan Poe sobre o conto, quando este a explicita em elementos dispostos em alguns prefácios e, principalmente, no seu ensaio intitulado de *Filosofia Da Composição* (1981).

Vejam, então, o que diz a esse respeito Nádía Battela Gotlib, quando analisa a teoria do conto de Poe. Para esta autora, “A teoria de Poe sobre o conto recai no princípio de uma relação: entre a extensão do conto e a reação que ele consegue provocar no leitor ou o efeito que a leitura lhe causa.” (GOTLIB, 1985, p. 32). Isto é, Poe parte da perspectiva de que

“em quase todas as classes de composição, a unidade de efeito ou impressão é um ponto da maior importância.” (POE apud GOTLIB, 1985, p. 32). Para ele,

A composição literária causa, pois, um efeito, um estado de ‘excitação’ ou de ‘exaltação da alma’. E como ‘todas as excitações intensas’, elas ‘são necessariamente transitórias’. Logo, é preciso *dosar* a obra, de forma a permitir sustentar esta excitação durante um determinado tempo. Se o texto for longo demais ou breve demais, esta excitação ou efeito será diluído. (GOTLIB, 1985, p. 32, grifo da autora)

Como afirma o próprio Poe: “No conto breve, o autor é capaz de realizar a plenitude de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora da leitura atenta, a alma do leitor está sob o controle do escritor. Não há nenhuma influência externa ou extrínseca que resulte de cansaço ou interrupção.” (POE apud GOTLIB, 1985, p. 34). Tal citação levou o escritor Julio Cortázar, em *Valise De Cronópio*, a dizer que o autor de *Annabel Lee* tem uma intenção de domínio sobre o leitor e demonstra seu orgulho, egotismo, inadaptação ao mundo, a anormalidade, a neurose declarada do contista e teórico, que, naturalmente, interfere na construção tanto dos personagens como das situações – tais características poderiam, então, conduzir o leitor das obras nesta direção (GOTLIB, 1985). Mas o próprio Cortázar, logo em seguida, esclarece que “[...] os contos e poemas de Poe não são feitos por sua *neurose*, mas por seu dom artístico. Há em Poe um ‘caso clínico’ e um ‘caso artístico’, [existe] ‘uma outra ordem, mais profunda e incompreensível’.” (GOTLIB, 1985, p. 39, grifo do autor). Sendo assim, na leitura do conto, não se deve esquecer que “O escritor imaginativo tem, entre muitas outras, a liberdade de poder escolher o seu mundo de representação, de modo que este possa ou coincidir com as realidades que nos são familiares, ou afastar-se delas quanto quiser.” (FREUD, 1969, p. 310)

De acordo com Frieda Fordham (1978), uma das biógrafas de Jung, num sentido mais amplo, a “psicanálise” engloba um conjunto de teorias e práticas. A doutrina mais característica, comum a todas as teorias assim designadas, afirma que o espírito, psique ou personalidade do homem integra tanto componentes conscientes como inconscientes, e que o comportamento e os estados de consciência só podem ser explicados por recurso às fontes inconscientes de motivação.” (FORDHAM, 1978, p. 7). Tal qual Freud, Carl Jung, ao elaborar sua teoria sobre o consciente e o inconsciente humanos, criou alguns termos específicos para explicar alguns funcionamentos e comportamentos das pessoas. Neste particular, destaca-se a teoria dos arquétipos. Isto é, de acordo com Frieda Fordham, “Os arquétipos são as ‘formas’ inatas *a priori* da ‘intuição’ [...], da percepção e da apreensão.” (Fordham, 1978, p. 26).

Depois de um vasto e apurado trabalho de investigação, Jung descreveu-os como alguns dos principais arquétipos que afetam o pensamento e o comportamento dos homens, e assim identificou a *persona*, a *sombra*, a *anima* e o *animus*, o *velho sábio*, a *terra-mãe* e o *si-próprio*. (FORDHAM, 1978, p. 28, grifos da autora).

Ao se debruçar sobre o processo de civilização do ser humano, Jung verificou que este processo implica em um compromisso com a sociedade naquilo que ele deve aparentar ser com a formação da *persona*, da qual se utiliza para viver.

A *persona* é um fenômeno coletivo, uma faceta da personalidade que pode pertencer indiferentemente a qualquer um, mas que muitas vezes se toma por individualidade. [...] É verdade que em certa medida as pessoas escolhem os papéis que lhes assentam melhor; e até esse ponto a *persona* é individual; mas não é nunca a totalidade do homem ou da mulher. [...] Mas a *persona* é uma necessidade; é por ela que nos relacionamos com o mundo que nos rodeia. [...] As pessoas que descuram o desenvolvimento da *persona* tendem a ser desastrosas, a ofender os outros, e têm dificuldade em se estabelecer no mundo. Outro perigo é uma *persona* demasiado rígida, que pode levar à negação completa dos restantes aspectos da personalidade e de tudo o que foi relegado para o inconsciente pessoal ou pertence ao inconsciente coletivo. (FORDHAM, 1978, p. 46-47)

Durante a leitura da narrativa, alguns desenvolvimentos insinuam várias facetas da presença da *persona* nas ações do personagem-narrador William Wilson. Por vezes, ele mesmo se define, quando, por exemplo, diz: “O meu carácter ardente, entusiasta e dominador, deu-me uma situação preeminente entre os meus colegas e, gradualmente, uma *ascendência poderosa* sobre todos os que eram mais novos ou da mesma idade que eu.” (POE, 1989, p. 112, grifo nosso). Porém, logo em seguida, o narrador começa a contrapor a esta personalidade ilusória e expansiva, comportamentos negativos, que ilustram a incidência de outro arquétipo, a *sombra*, sobre a personalidade do personagem, confluindo com o que postula Jung em sua teoria psicológica, ao afirmar que boa parte dos “seres humanos não é tão virtuosa quanto parece, tanto a seus próprios olhos como aos dos outros. Todos somos mais gananciosos, licenciosos, egoístas e invejosos – e assim por diante, cobrindo toda a lista de pecados mortais – do que gostamos de pensar.” (JUNG apud STORR, 1974, p. 57).

Tais incidências já indicam que a narrativa vai se desenrolar em torno desse conflito, como, aliás, o próprio autor antecipa, ao colocar como epígrafe⁹⁴ do conto uma espécie de desafio da personagem em busca do seu eu e, por que não dizer, de sua identidade, que ele acredita estar sendo roubada por seu sócia homônimo. Ao mesmo tempo, percebe-se que vai se realizar todo um processo introspectivo, que fica claro depois da afirmação paradoxal do protagonista que sempre ao se confrontar com seu duplo, o faz em voz baixa,

⁹⁴ “What say of it? what say (of) CONSCIENCE grim, That spectre in my path” *Chamberlaine*, Pharronida. (O que dizer dela? o que dizer (da) CONSCIÊNCIA sombria, esse espectro no meu caminho). (Tradução nossa).

como que sussurrando, pois não é ele mesmo quem diz: “quando eu falava baixo, a sua voz dir-se-ia o eco da minha”.

Ainda com referência à sombra, Fordham (1978) assinala que é outra dimensão pertencente ao o inconsciente pessoal, aquela que representa tudo o que existe de inferior no ser humano, que deseja realizar tudo o que ele permitir, que é tudo o que ele não é, uma espécie de Mr. Hyde do seu Dr. Jekyll. Essa personalidade que nos é estranha assoma quando somos possuídos de emoção ou de raiva e dizemos e fazemos aquilo que normalmente não faríamos, e que depois de fazermos nos desculpamos dizendo “não era eu” ou “nem sei o que se apoderou de mim”. Para Jung, o que se apoderou foi a sombra, esta parte animal, primitiva, incontrolada que também é nossa e que se personifica. Esta sombra é o nosso inconsciente pessoal que congrega todos os nossos desejos e emoções que não se coadunam com os padrões sociais ou com a nossa personalidade ideal, tudo aquilo que nos envergonha ou que ignoramos ou não queremos perceber que existe em nós. Por sua vez, Jung assinala que “quanto mais severa e limitada for a sociedade em que vivemos mais vasta será a nossa sombra.” (FORDHAM, 1978, p. 47-48).

No conto, o protagonista, numa espécie de autodefesa, não assume sua identidade, criando um anonimato, ao dizer: “Admitam por momentos que me chamo William Wilson. O meu verdadeiro nome não deve sujar as páginas em branco que tenho na minha frente.” (POE, 1989, p. 108). E começa a descrever de modo detalhado a insurgência da sombra, quando afirma: “Pretendo, simplesmente, determinar a origem do meu rápido desenvolvimento na perversidade” (POE, 1989, p. 108). Daí por diante descreve os momentos em que é arrastado por essa força desviadora diante da qual se torna impotente. Sua conclusão demonstra a potência desse arquétipo: “Queria convencê-los de que fui arrastado por forças superiores à resistência humana” (POE, 1989, p. 108), o que só vem constatar a força inconsciente da sombra. Sim, porque a sombra, de natureza inconsciente, não se submete aos meios de educação habituais. Ela permanece praticamente inalterada a partir da infância, nas ocasiões em que nossos atos eram puramente impulsivos. E mais ainda, é provável que tenha se mantido assim desde o surgimento do homem no planeta, “já que a sombra é o *homem natural instintivo*”, como assinala Fordham (1978, p. 48, grifo nosso).

Curioso é que o personagem William Wilson parece intuir esse poder da sombra, no momento em que relembra a educação exercida sobre si tanto pelos pais como pelos professores: “Fracos de espírito e sofrendo, além disso, do mesmo mal, meus pais pouco fizeram no sentido de modificar os maus instintos que eu tinha. No entanto, fizeram algumas tentativas; mas sem energia, sem direção, falharam inteiramente, redundando num triunfo

completo para mim.” (POE, 1989, p. 109). Por isso que o personagem vai sucumbir ao final do conto, pois inutilmente se digladiou com sua sombra e não conseguiu integrá-la à sua personalidade de forma positiva.

No Espelho, Will I Am Will'Son⁹⁵

Depois disso tudo, há de se constatar que o conto ilustra de modo cabal um processo de metamorfose com o fracasso da individuação. A concepção junguiana do processo de individuação na formação de uma personalidade equilibrada consiste na integração do conteúdo inconsciente, isto é, das diversas partes da psique e dos arquétipos, com o ego. Esse processo abrange quatro fases, quais sejam o desnudamento da *persona*, o confronto com a sombra, seguido do confronto com a *anima*, e a última fase, que consiste no desenvolvimento do *Self*, que vai integrar os elementos conscientes e inconscientes, ao assumir o núcleo da psique.

No caso da *persona*, o personagem William Wilson sempre é traído por suas próprias ações inconsequentes. Isso se dá por ser direcionado pela sombra. Se ao contrário, aceitasse a realidade da sombra e dela se distinguisse, ele se livraria de sua influência nefasta, mas, como se viu, o personagem não o consegue, já que a *persona* é assimilada pela sombra. Dessa forma, o personagem não conseguiu avançar no processo que o conduziria ao desenvolvimento do *Self*.

Seria o caso, então, de a modo de conclusão, se refletir com Todorov (2007) sobre o fato de que a caracterização de algo só seria válido em literatura se estivesse fundamentada em critérios literários e não simplesmente em escolas psicológicas; mesmo assim, considerando essa advertência, o que se intentou aqui foi aproximar a Psicologia Analítica de Carl Gustav Jung da Crítica Literária, sobretudo porque já existe na perspectiva da Teoria da Literatura este suporte teórico relacionado à Psicologia e, de outro modo, a literatura antecipou muitas vezes determinadas categorias que só depois foram explicitadas pela Psicologia. Desse modo, se a psicologia junguiana não explica totalmente uma ficção literária,

⁹⁵ Já é conhecido dos tradutores das obras de Poe, como o autor apreciava enigmas e se apropriava da natureza ambígua ou às vezes metafórica das palavras. Na composição do seu poema *O Corvo*, por exemplo, faz um jogo entre a palavra inglesa *raven* (corvo) e sua inversão, que se aproximaria de *never* (nunca), e que é recorrente no poema, quando o eu lírico repete *Never, never more*. Aqui, em William Wilson, parece que se verifica essa recorrência, quando desmembramos o nome e sobrenome do personagem. *William* = *Will I am* (Will eu sou) e *Wilson* = *Will'son* (filho de Will), que insinuaria a sugestiva ocorrência do duplo.

já que aparentemente se trata tão somente de ficção, não deixa de ser ilustrativo a forma como seus personagens ilustram algumas teorias.

Nesse aspecto, o caso de “William Wilson” é singular, ao mostrar como muitos elementos deste conto se adequam às categorias junguianas da *persona* e da sombra, ilustrando aquilo que Jung denominou de processo de individuação, ou seja, a integração positiva dos opostos. Contudo, de modo diverso, porque ilustra uma individuação mal sucedida, uma vez que o eu do protagonista não consegue integrar os aspectos conflitantes da sua personalidade, o que conduz a um desenlace trágico com a morte do personagem. Por sua vez, ao abstrair tais elementos, verifica-se que o autor consegue realizar do ponto de vista literário uma narrativa verossímil e esteticamente bela, ao associar elementos do mundo real àqueles provenientes de sua imaginação.

Referências

- BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind. et al. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio. et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 53-80.
- CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. 2. ed. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- COSTA, Patrícia Guerreiro da. **Os espelhos do outro e de mim: o tema do duplo e a compreensão das personagens desdobradas**. 2006. 86 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, 2006.
- COVIZZI, Lenira Marques. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges: crise da mimese/mimese da crise**. São Paulo: Ática, 1978.
- FIGUEIRA, Ângela Cristina de Andrade. Um diálogo entre literatura e psicologia: o anjo Rafael. **Revista Eletrônica da Fundação Educacional São José**, ISSN 2176- 3098. Disponível em: <http://fsd.edu.br/revistaeletronica/arquivos/10Edicao/artcomcabecalho10ed.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2019.
- FRANÇA, Júlio. O insólito e seu duplo. In: GARCIA, Flavio; MOTTA, Marcus Alexandre (Org.). **O insólito e seu duplo**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2009.
- FREUD, Sigmund. O estranho. In: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1969. Volume XXVI.

- FORDHAM, Frieda. **Introdução à psicologia de Jung**. São Paulo: Verbo: EDUSP, 1978.
- GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2002.
- GARGANO, James W. The question of Poe's narrators. In: REGAN, Robert. **Poe: a collection of critical essays**. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1963. p. 164-171.
- GOTLIB, Nádia Batella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios).
- JAKOBSON, Roman. O dominante. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. Volume 1.
- JUNG, Carl Gustav **O espírito na arte e na ciência**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1985.
- LEITE, Dante Moreira. **Psicologia e literatura**. 3. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.
- OLIVA NETO, João Angelo. Mínima gramática das metamorfoses de Ovídio. In: OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017. p. 7-31.
- POE, Edgar Allan. Filosofia da composição. In: POE, Edgar Allan. **Ficção completa, poesia & ensaios**. 3. ed. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.
- POE, Edgar Allan. **Os melhores contos de Edgar Allan Poe**. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.
- POE, Edgar Allan. **Selected tales**. London: Penguin Books, 1994.
- ROSSI, Aparecido Donizeti; SOUZA, Vinicius Lucas de. A emergência do complexo de William Wilson. **Vocabulo – Revista de Letras e Linguagens Midiáticas**, ISSN 2237-3586. Disponível em: <<https://sobreomedeo.files.wordpress.com/2018/09/10092018.pdf>>. Acesso em: 05 abr. 2019.
- SANTAELLA, Lucia. Estudo crítico: Edgar Allan Poe (O que em mim sonhou está pensando). In: POE, Edgar Allan Poe. **Os melhores contos de Edgar Allan Poe**. São Paulo: Círculo do Livro, 1989. p. 141-143.
- SANTOS, Luciane Alves. A metamorfose nos contos fantásticos de Murilo Rubião. **Revista Nau Literária**, Porto Alegre, vol. 02, n. 02, ISSN 1981-4526. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/4873>>. Acesso em: 05 abr. 2019. p. 7.
- STORR, Anthony. **As ideias de Jung**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, EDUSP, 1974.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção Debates, volume 98).

THE METAMORPHOSIS OF THE SELF IN WILLIAM WILSON OR THE NARRATIVE OF A FAILED INDIVIDUATION

Abstract

The short story, *William Wilson*, by Edgar A. Poe, is part of his *Selected Tales* anthology, whose process of fabulation unequivocally illustrates the intersection between psychology - and more appropriately, psychoanalysis - and fantastic literature. It should be noted that the story fully describes a process of metamorphosis with the failure of individuation - a term made explicit by Jungian psychology; in this action, the persona - facet of the individual's personality turned towards the world, through which the relationship with the environment is processed - is assimilated by the shadow - the "natural" unconscious facet of the human being. Thus, the analysis of this story intends to demonstrate how the two categories of Analytical Psychology, namely the persona and the shadow, lend themselves to an interpretation of the fabulation, pointing out the pioneering nature of Edgar A. Poe in narratives of this nature and identifying biographical projections of the alter ego of the author on the character of the narrative. Thus, it aims to contribute to the elucidation of the relationships between fantastic literature and psychology.

Keywords

Edgar A. Poe. Individuation. Fantastic literature. Persona. Shadow.

Recebido em: 28/02/2020
Aprovado em: 05/06/2020

A poética do assombro: as mulheres *em contos de Poe*

Sérgio Gabriel Muknicka⁹⁶

Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Resumo

Este artigo pretende, por meio de uma leitura do texto crítico *A filosofia da composição* de Edgar Allan Poe (1809-1849), analisar três contos desse autor: *Berenice*, *Ligeia* e *Morella*. Nesses contos, as personagens femininas são componentes fulcrais da narrativa. Considerar-se-á, também, à luz do texto teórico, o modo como Poe compôs essas obras. Além de, é claro, comentarmos a poética do autor e a maneira como as personagens femininas aparecem inseridas nela. Edgar Allan Poe, por meio do pleno domínio de suas proposições teóricas, faz de seus contos um laboratório para a experimentação de novas técnicas e para a construção de efeitos de sentido. Além disso, frisa-se a reiteração dos recursos preferidos do autor, como a repetição, as epígrafes retomadas no interior da narrativa por meio de diálogos e digressões narrativas, bem como a simbologia de nomes. O autor elabora detalhadamente seus contos. Poe enlaça as personagens num enredo cuidadosamente construído, fazendo com que esses seres de papel, poliédricos e especulares, possam ser lidos como facetas do próprio artífice atormentado.

Palavras-chave

Construção narrativa. Edgar Allan Poe. Conto. Personagem feminina.

⁹⁶ Mestre (2017) e doutorando em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista (UNESP–Araraquara). Professor substituto, desde 2018, nas disciplinas “Língua francesa”, “Teatro francês” “Tradução francesa” e “Prática oral em língua francesa” do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – Campus de Araraquara.

Edgar Allan Poe (Boston, 1809 – Baltimore, 1849) morreu com apenas quarenta anos, mas, ainda assim, teve tempo suficiente para escrever um dos poemas mais célebres da língua inglesa, *O corvo*, sobre o qual discorreu no texto crítico intitulado *A filosofia da composição*. Nesse ensaio, o artista, desta vez assumindo o papel de crítico, dedica-se às explicações acerca do fazer poético. De maneira lúcida e elegante, procura explicar os mecanismos por meio dos quais compôs *O corvo*.

Poe acreditava que o fazer artístico era majoritariamente composto por trabalho árduo, tanto de concepção temática quanto de habilidade artística com a linguagem. Em seu ensaio, ele critica escritores que dão a entender que compõem por meio de um transe poético, “de uma espécie de sutil frenesi, de intuição estática” (POE, 1999, p. 102). Essa concepção, de acordo com Poe, é enganadora, como se o fazer literário fosse ora gratuito ora fruto de uma inspiração divina.

Contudo, Poe esclarece, além disso, que esses artífices inspirados, temerosos ante a ideia de terem as coxias de seus escritos reveladas, não passam de histriões literários. O mestre do conto de assombro critica o fato de esses autores construírem suas ficções com base em incidentes impressionantes (recheados de descrições), digressões e diálogos para formarem os fundamentos de suas narrativas.

Poe (1999, p. 109) advoga que se tem de trabalhar com afinco a fim de encontrar a almejada originalidade e, ademais, que “[...] seu alcance requer menos invenção que negação” (POE, 1999, p. 109). Ou seja, o labor literário para ele constitui-se na negação constante dos rompanes de iluminação, de inspiração. A criação literária dar-se-ia por meio da escrita e do constante aperfeiçoamento dos meios expressivos.

A maquinaria de construção do conto em Poe erige-se no efeito, sendo este composto por acontecimentos intra e interconectados, todos esses incidentes devem estar ligados a fim de criarem um epílogo surpreendente. Para tanto, o espaço, como instância narrativa, torna-se primordial.

Acerca do espaço, Poe afirma que: “[...] sempre me pareceu que uma circunscrição fechada de espaço, é absolutamente necessária para o efeito do incidente insulado e tem a força de uma moldura para um quadro.” (POE, 1999, p. 110). Essa força constituinte do emolduramento de uma cena – não se confunda com a unidade de lugar clássica – é comprovada em inúmeras produções do autor, inclusive, nos contos analisados neste artigo: *Berenice*, *Morella* e *Ligeia*. Nessas narrativas, o espaço circunscrito serve tanto como moldura para a ação quanto como catalisador da atenção concentrada do leitor.

O escritor americano discorre, ainda, sobre o poema *O corvo* e afirma que “[...] nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso, ou à intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático” (POE, 1999, p. 103). Portanto, cabe, sem dúvida, olharmos com atenção a fatura dos contos de Poe, a fim de lermos sob a luz dessa poética matemática das partes que, bem combinadas, encaixam-se e ressignificam-se, dando vazão para múltiplas interpretações. Uma das marcas mais presentes na composição da contística de Edgar Allan Poe é a atenção primordial à brevidade e ao efeito advindo dela. Regras cardeais da narrativa poeana: leitura ininterrupta e palavras essenciais ao efeito almejado.

Muito além da violência e do horror, as histórias de Poe exploram os paradoxos do amor, do luto e da culpa, ao mesmo tempo em que resistem a interpretações banais presentes no gênero do horror e das histórias de detetive. Ainda que salpicadas por elementos do sobrenatural, a verdadeira cripta maldita que exploram é a mente humana e seus meandros propensos à autodestruição.

Edgar Allan Poe, por meio de sua obra artística, gerou ressonâncias que ultrapassam o campo da literatura, sendo um colaborador para a formação da cultura do século XX. Nas palavras de Pierre-Georges Castex (1962, p. 94-95, tradução nossa): “[...] O americano, maravilhosamente servido pela tradução de Baudelaire, parece responder às exigências do público moderno pelo rigor maior de suas invenções e de sua arte”.⁹⁷

As desventuras e a morte sempre estiveram presentes na vida do escritor, visto que se tornou órfão precocemente, sendo, logo após, adotado por uma rica família de Richmond, Virgínia. Entretanto, rompeu com a família ao ser forçado pelo pai adotivo (John Allan) a voltar à Universidade da Virgínia, onde, no breve tempo em que esteve, entregou-se aos jogos, mulheres e bebida.

Autor matemático, Poe advoga em favor da “unidade de efeito” e, principalmente, a favor da “extensão”, sendo somente por meio desta que se conseguirá obter a tão almejada unidade:

A consideração inicial foi a da extensão. Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com a totalidade é imediatamente destruído. (POE, 1999, p. 103).

⁹⁷ “[...] *l'Américain, merveilleusement servi par la traduction de Baudelaire, semble répondre davantage aux exigences du public moderne par la rigueur plus grande de ses inventions et de son art*”.

Em seguida, o autor trabalhará com conceitos como a extensão, a província e o tom. A saber, (POE, 1999, p. 103) a extensão, que deve abranger “uma só assentada”, a província é a beleza que proporcionaria a mais pura e intensa elevação da alma e, por fim, o tom, sendo este o da melancolia, pois, nas palavras do próprio autor: “A beleza de qualquer espécie, em seu desenvolvimento supremo, invariavelmente provoca na alma as lágrimas. A melancolia é, assim, o mais legítimo de todos os tons poéticos” (POE, 1999, p. 104).

É já sabido que Poe ficou famoso, primeiramente, na França com a tradução de sua obra feita pelo poeta Charles Baudelaire. No prefácio à obra *Novas histórias extraordinárias* de 1857, Baudelaire afirma que:

Se Poe atraiu fortemente as atenções sobre si, arranjou também numerosos inimigos. Profundamente penetrado por suas convicções, fez guerra infatigável aos falsos raciocínios, às imitações bobas, aos barbarismos e a todos os delitos literários que se cometem diariamente nos jornais e nos livros. Desse lado, nada havia a reprochar-lhe. Pregava com o exemplo. Seu estilo é puro, adequado às ideias, dando delas a expressão exata. Poe é sempre correto. Fato bastante assinalável é que um homem de imaginação tão erradia e tão ambiciosa seja ao mesmo tempo tão amoroso das regras, e capaz de análises estudiosas e de pacientes pesquisas. Dir-se-ia *uma antítese feita carne*. (BAUDELAIRE, 1999, p. 12, grifos nossos).

Logo, decidiu-se empreender uma breve investigação acerca de suas personagens femininas, uma vez que, como no texto teórico de Poe, os contos a serem criticados neste breve ensaio trazem procedimentos elencados pelo autor quando ele se refere ao que entende por uma boa narrativa, a saber, brevidade, reiteração, surpresa e entrelaçamento de duas histórias. Os contos a serem analisados são *Berenice* (1835), *Morella* (1835) e *Ligeia* (1838).

Esses contos iluminam o entendimento acerca da poética do escritor, uma vez que, primeiramente, as personagens femininas são o centro da história; em segundo lugar, sem a presença delas, enquanto instâncias ficcionais, o enredo tecido não teria sido possível; em terceiro lugar, Ligeia, Morella e Berenice servem de pares opostos às *fair ladies* (PIERAZZO, 2016, p. 3-4) – mulheres virgens e indefesas, geralmente, mortas antes do matrimônio cuja pureza é exaltada –, mais presentes na poesia de Poe. Dessa forma, essas personagens aglutinam em si “aspectos de vítima e de carrasco”.

Em síntese, as protagonistas dos contos escolhidos, como assevera Jaqueline Pierazzo (2012, p. 4-5), fazem com que os narradores em primeira pessoa

[...] não quisessem lembrar suas mortas, mas, ao mesmo tempo, não pudessem fugir da memória e, por causa da impossibilidade de fuga, procurassem uma espécie de redenção ao narrar os acontecimentos, na esperança de que o leitor tenha o poder de absolvê-los de culpa.

Pode-se, ainda por cima, afirmar que a consciência do fazer artístico de Poe

passava não somente pelo crivo da arte (estranque, pura e matemática), mas também do público leitor e da crítica, como afirmam Santos e Salvadori (2017, p. 234-235) ao explicitarem o trabalho de edição e alteração do original de *Berenice* (de 1840) empreendido pelo autor a fim de republicá-lo com maior aceitação dos leitores no *Broadway journal* em 1845.

Manuela Santos e Juliana Salvadori (2017, p. 235) argumentam, ainda, que as críticas exageradas do editor Thomas W. White, dono do jornal *Southern literary*, fizeram “[...] com que o autor removesse todas as passagens em que o horror e a morte explícita estavam presentes [...]”. Deste modo, vê-se que Poe remodelou, reeditou sua narrativa para que o conto se tornasse mais palatável ao ser menos sangrento. Ou seja, há aqui uma filosofia da composição ficcional que, após publicação-leitura-crítica, quer-se, também, filosofia da recomposição da matéria narrada.

No início dos três contos, é já possível constatar as pistas do autor de como o conto desenrolar-se-á em direção ao epílogo, por exemplo, no início de *Morella* (POE, 2012) – nono conto do autor publicado no *Southern literary magazine* em abril de 1835 – tem-se a citação de Platão da obra *O banquete* como epígrafe: “Em si mesmo, por si mesmo, eternamente único e sozinho”. Somente ao fim do conto perceber-se-á a solidão do narrador neurastênico, primeiramente ao perder a esposa, Morella, e, já quase no fim da história, a filha – que se chamaria também Morella.

A neurastenia da personagem principal – um narrador autodiegético (GENETTE, 2007, p. 229) – é percebida ao longo de todo o conto por meio de sutis marcações:

[...] chegava agora um tempo em que o mistério da conduta da minha esposa me oprimia *como um feitiço*. Eu já não mais suportava o contato de seus dedos lívidos, nem o tom grave de seu falar musical, tampouco o brilho de seus olhos melancólicos. E ela sabia disso tudo, mas não me censurava [...] (POE, 2012, p. 185, grifo nosso).

O narrador, além disso, parece utilizar certas escolhas discursivas como o vocábulo “feitiço” a fim de construir a figura de Morella, para o leitor, como aquela de uma bruxa que o enfeitiçava pouco a pouco, levando-o, então, ao ódio por ela.

Morella pousava sua mão sobre a minha, e revelava sob as cinzas de uma filosofia morta algumas palavras baixas, singulares, cujo estranho significado se gravava a ferro e fogo em minha memória. E então, hora após hora, eu ficava a seu lado, e me abandonava à música de sua voz – até que, após algum tempo a melodia era contaminada pelo terror [...] e eu empalidecia, e estremeia por dentro ante aqueles timbres por demais sobrenaturais. (POE, 2012, p. 184).

Assim permanecerão as sugestões acerca desta personagem feminina. O único momento em que Morella, propriamente, terá uma voz (em discurso direto) será em seu leito

de morte, onde, após recitar um hino católico, diz ríspidas palavras a seu marido, como que o amaldiçoando:

“Eis o dia dos dias”, disse ela, “o dia dentre tantos outros dias para se viver ou morrer. É um belo dia para os filhos da terra e da vida – ah, mais belo ainda para as filhas do céu e da morte!”

Beijei sua testa e ela continuou:

“Estou morrendo, e contudo viverei.”

“Morella!”

“Os dias em que pudeste me amar, estes não houve – mas aquela que em vida abominaste, na morte adorarás.”

“Morella!”

“Repito que estou morrendo. Mas dentro de mim há um penhor da afeição – ah quão pequena! – que sentiste por mim, por Morella. E quando meu espírito partir, a criança viverá – tua criança, e minha, de Morella. Mas teus dias serão dias de tristeza – essa tristeza que é a mais duradoura das impressões [...] carregarás por onde for na terra tua mortalha [...]”

“Morella!”, gritei, “Morella! como sabes disso?” – mas ela virou o rosto no travesseiro e, com um ligeiro tremor a percorrer seus membros, desse modo morreu, e sua voz não mais escutei (POE, 2012, p. 186).

Fica evidente, aqui, bem como o ficou quando, em *A filosofia da composição*, o autor avalia quais recursos poéticos deverá utilizar para compor *O corvo*, dando-lhe sempre o tom desejado. Poe chega à conclusão de utilizar o refrão por meio da combinação de palavras “nunca mais”. A seleção e a utilização de certos recursos discursivos e poéticos ficam visíveis nos contos do autor também.

Neste excerto, por exemplo, a grande incidência do nome “Morella” sugere interpretações. Acredita-se que Poe optou pela repetição nesse diálogo a fim de conferir um tom de desespero ao conto e instaurar – agora mais definitivamente – a monomania da personagem, isto é, sua obsessão pela misteriosa mulher – uma erudita dedicada às filosofias do oculto –, que, supostamente, pela *maldição* do diálogo citado ao fim do conto reencarnará na filha na cerimônia de batismo da menina. Ressalta-se que a filha do personagem principal permanece, além de reclusa do mundo, inominada até este ponto da história:

[...] se passaram dois lustros de sua vida e, apesar disso, minha filha permanecia inominada nesse mundo. ‘Minha criança’ e ‘meu amor’ eram os nomes normalmente suscitados pelo afeto de um pai, e a rígida reclusão de seus dias obstava qualquer outra relação. O nome Morella morreu junto com ela no dia de sua morte. Nunca falei a respeito da mãe com a filha [...] após algum tempo a cerimônia do batismo apresentou-se a minha mente, em uma condição perturbada e agitada, como uma pronta libertação dos terrores de meu destino. E na pia batismal hesitei por um nome. [...] Que demônio me impeliu a pronunciar aquele som [...] Que espírito maligno erguia a voz nos recessos de minha alma, quando, em meio àquelas penumbrosas naves, e no silêncio da noite, sussurrei no ouvido do homem santo as sílabas – Morella? Que outro senão satã convulsionou as feições de minha criança, e as cobriu dos matizes da morte, no momento em que, sobressaltando-se com o som quase inaudível, ela voltou os olhos vítreos da terra para o céu e, caindo prostrada sobre as lajes negras de nossa cripta ancestral, respondeu – “Eis-me aqui!” (POE, 2012, p. 189-190).

Regressando ao tema da solidão do narrador, pode-se inferir também que Morella tem uma construção circular – não espantoso, haja vista, as características de composição utilizadas pelo escritor –, visto que o conto termina, em grande parte, com o mesmo tom com que começara. Tendo como modelo de comprovação todo o conto em si, mas, sobretudo, a epígrafe e as descrições do último parágrafo, respectivamente: “Em si mesmo, por si mesmo, eternamente único e sozinho” (PLATÃO apud POE, 2012, p. 183).

Os ventos do firmamento não sopravam senão um som em meus ouvidos, e as ondulações do mar encrespado murmuraram para todo o sempre – Morella. Mas ela morreu; e com minhas próprias mãos carreguei-a para a tumba; e ri uma risada longa e amarga ao não encontrar vestígio da primeira no carneiro⁹⁸ onde depusitei a segunda – Morella. (POE, 2012, p. 190).

Já em *Berenice*, publicado, também, no *Southern literary magazine* em março de 1835⁹⁹, além dos temas como a monomania do narrador – agora declarada –, há aquele da bela mulher, lânguida e frágil, o sepultamento de vivos e, claramente, o horror – o narrador arranca os dentes da mulher, sepultada viva devido a uma crise de catalepsia.

A atroz mutilação que Berenice sofre pode ser lida como a última apropriação do homem do ser amado. Ao arrancar os dentes da prima ainda viva, o protagonista mostra sua verdadeira face: um fraco monomaniaco, um homem animalesco que sempre fora presa e quer-se predador. Os dentes são símbolos do “antagonismo [...] da oposição [...] pequenos instrumentos que servem para esmagar e destruir.” (LAWRENCE, 2012, p. 11). Portanto, ao destroçar o corpo físico da amada, o homem estaria impedindo-a de se opor a ele, seja pela beleza seja pela fala. Ademais, se a aura de beleza de Berenice não pudera ser destruída, agora, sim, o narrador fez com que, completamente destrinchada, essa figura humana de aspecto repulsivo, aparentemente, se calasse.

Os mecanismos de construção do conto descortinam-se somente após algumas leituras atentas da composição, uma vez que não são tão evidentes como em *Morella*. Além de a epígrafe amarrar-se ao desenlace do conto, ela também é reiterada dentro do texto de modo a dar pistas sobre o que ocorrerá no desfecho. A saber, a epígrafe: “Diziam meus companheiros que visitando o túmulo de minha amiga encontraria alívio para meus pesares” (POE, 2012, p. 191). Ao longo do texto, essa mesma frase apresenta-se ao narrador quando ele, assustado, acorda na biblioteca, após o sepultamento de Berenice:

⁹⁸ Gaveta ou urna tumular; sinônimo de cova, jazigo, sepulcro, sepultura, túmulo.

⁹⁹ *Berenice* foi republicado com sutis alterações de pontuação na antologia *Tales of grotesque and arabesque*, em 1840. Já em 1845, no jornal *Broadway Journal*, as modificações no conteúdo da narrativa foram de grande monta, como Santos e Salvadori (2017, p. 228) demonstram e justificam.

Na mesa ao meu lado ardia uma lamparina, e junto dela havia uma pequena caixa. Esta nada tinha de notável e eu já a vira muitas vezes antes, pois era de propriedade do médico da família; mas como foi parar *ali*, sobre minha mesa, e por que estremeci ao contemplá-la? Tais coisas de modo algum mereciam minha atenção, e meus olhos acabaram pousando sobre as páginas abertas de um livro, e numa frase sublinhada ali. Eram as singulares mais simples palavras do poeta Ebn Zaiat. “*Dicebant mihi sodales si sepulchrum amicae visitarem, curas meas aliquantulum fore levatas.*”¹⁰⁰ Por que então, conforme sobre elas me debruçava, os cabelos em minha cabeça ficaram todos eriçados, e o sangue gelou em minhas veias? (POE, 2012, p. 200-201, grifos do autor).

Uma escolha temática interessante do artista para o efeito de horror (além dos temas já mencionados) é a da transmutação, isto é, personagens que, por acontecimentos naturais como a “morte”, no caso de *Berenice*, ou sobrenaturais, como em *Morella*, têm suas feições transformadas de forma, aparentemente, inexplicável. Essa questão será mais bem desenvolvida pelo contista em *Ligeia* publicado três anos depois, em 1838. Ademais, os nomes dos personagens – tirados dos mitos clássicos – são flagrantes pistas de interpretação:

Em grego, Berenice significa “portadora da vitória”, além de ser uma personagem trágica que prometeu seu cabelo a Afrodite caso o marido retornasse vivo da guerra. Berenice foi também o nome de várias rainhas egípcias e de algumas princesas judias, o que poderia remeter a uma aura de realeza envolvendo a personagem. [...] Egeu, por sua vez, é o nome de um lendário rei ateniense que comete suicídio ao ter a informação equivocada de que seu filho Teseu teria morrido ao tentar matar o Minotauro. Este nome funciona de forma simbólica dentro da narrativa, pois sugere ao mesmo tempo a força, o poder e a aniquilação do masculino. (BELLIN, 2010, p. 97-98).

Do mesmo modo, William Augusto Silva (2015, p. 106) traz à baila a interpretação do nome dos protagonistas de *Berenice*. O estudioso esclarece que o narrador, Egeu, cuja referência é personagem trágica, tem seu momento de *pathos*, não ao ser injustamente fulminado pelo destino devido a seu incôscio descomedimento; mas, sim, quando “a aproximação do trágico [...] pretende situá-lo fora da história. Significa uma condenação à eterna repetição do mito, reencenando num caso particular o modelo arquetípico do equívoco que o protagonista encarna [...]”.

Igualmente, é mister levar em conta que se deve, sempre, desconfiar destes narradores em primeira pessoa, visto que, ao longo dos três contos analisados, eles deixam explícitas suas manias, peculiaridades e bizarrices, as quais, num *crescendo*, atordoam suas percepções e, provavelmente, seus julgamentos. Nos contos em questão, E. A. Poe faz uso de indagações para que possa modalizar o ambiente, alternando entre o sobrenatural, a simples loucura e o grotesco:

¹⁰⁰ “Diziam-me os amigos que, se eu visitasse o túmulo da amiga, minhas preocupações seriam suavizadas.” (POE, 2012, p. 201).

Era minha imaginação exaltada – ou a influência nebulosa da atmosfera – ou a vaga luz crepuscular do aposento – ou os cinzentos tecidos que caíam em torno de sua figura – que lhe emprestavam um contorno de tal modo indeciso e indistinto? Não posso afirmar. [...] os cabelos outrora negros como azeviche caíam parcialmente sobre a testa, e toldavam as têmporas encovadas com inumeráveis anéis agora de um vívido amarelo, e em chocante discordância, por seu caráter fantástico, com a melancolia preponderante de seu semblante. (POE, 2012, p. 196).

Destacam-se, novamente, os procedimentos dos quais se utilizava o escritor para compor seus contos *matematicamente* – parafraseando Baudelaire –, afinados com sua poética. O refrão, cujo emprego e finalidade são explicados belamente nos textos críticos de Poe, é um desses recursos expressivos que volta a aparecer neste conto, como também em *Morella* e em *Ligeia*.

Além disso, contudo, as pistas deixadas pelo escritor ao longo de todo o seu texto são evidentes. A título de exemplo, a citação de Tertuliano “O filho de Deus está morto; o absurdo é crível; e ressuscitou do túmulo; o impossível é certo” (TERTULIANO apud POE, 2012, p. 195) que já dá pistas sobre a ressurreição da mulher morta, a qual, na verdade, estava em crise cataléptica e do absurdo do primo-noivo, completamente monomaníaco, arrancar-lhe os dentes, pensando que, uma vez morta, ele poderia possuí-los sem mais problemas, dado que sua obsessão era justamente pelos dentes de Berenice.

Em *Ligeia*, décimo oitavo conto do autor, publicado em setembro de 1838, percebe-se, claramente, um melhoramento do emprego das técnicas composicionais às quais Poe faz alusão em seus textos críticos. Por exemplo, no excerto que inicia o conto, nota-se, por meio das descrições do autor, a pungência da síntese em oposição à cena, esta foi mais utilizada nos contos interiores. Estas sínteses descritivas fazem com que as imagens do conto permaneçam condensadas, atraindo a atenção do leitor e corroborando, mais uma vez, com a “unidade de efeito” tão cara à poética poeana. É interessante perceber, também, a repetição do nome próprio da personagem feminina – recurso amplamente utilizado pelo autor.

Não sou capaz, por minha alma, de lembrar como, quando ou mesmo precisamente onde conheci a dama Ligeia. Muitos anos se passaram desde então, e minha memória se debilitou de tamanho sofrimento. Ou talvez eu não seja mais capaz *hoje* de trazer esses detalhes à mente, porque, na verdade, o caráter de minha amada, seu raro saber, o naipe singular mas plácido de sua beleza e a eloquência cativante e arrebatadora de sua entonação de voz baixa e musical abriram caminho até meu coração a passos tão firmes e furtivos que permaneceram despercebidos e incógnitos. Contudo, creio que nos encontramos pela primeira vez, e depois com mais frequência, em certa cidade grande, antiga e decadente às margens do Reno. De sua família – certamente me falou a respeito. Que esta provém de uma época das mais remotas não há dúvida. Ligeia! Ligeia! Absorto em estudos de uma natureza mais do que tudo adaptada a entorpecer as impressões do mundo exterior, é por meio dessa doce palavra apenas – Ligeia – que trago diante de meus olhos, na imaginação, a figura daquela que já não existe mais. E agora, conforme escrevo, vem-me num lampejo a lembrança de que nunca soube o nome paterno daquela que foi minha

amiga e noiva, e que se tornou a companheira de meus estudos, e finalmente minha esposa amantíssima. Terá sido alguma gracejadora imposição da parte de minha Ligeia? Ou terá sido um teste para a força de minha afeição o fato de eu não instituir quaisquer inquirições acerca desse ponto? Ou terá sido antes um capricho meu – uma oferenda loucamente romântica no santuário da mais apaixonada devoção? (POE, 2012, p. 203, grifo do autor).

Como em *Berenice* e *Morella*, no conto *Ligeia* há também a presença da epígrafe denunciadora do desenrolar do conto:

E a vontade aí dentro reside, e não morre. Quem haverá de conhecer os mistérios da vontade, com seu vigor? Pois Deus nada é senão uma grande vontade permeando todas as coisas pela natureza de sua intencionalidade. O homem não se entrega aos anjos, tampouco à morte incondicionalmente, salvo apenas pela debilidade de sua frágil vontade. (GLANVILL apud POE, 2012, p. 203).

Essa citação aparecerá em mais dois momentos dentro da narrativa. Destaca-se, todavia, o momento em que a personagem Ligeia profere-a ao marido em murmúrios, em seu leito de morte. Assim, como nos outros dois contos, são dadas sutis pistas a fim de que o leitor possa inteirar-se do desenrolar narrativo e, caso enfrente o texto, escarafunchando-o, poderá perceber sua composição bem arquitetada. Antes de Ligeia citar Joseph Glanvill, o narrador discorre sobre a lida de sua mulher contra a doença que contraíra:

[...] as lutas de minha ardorosa esposa foram, para minha estupefação, ainda mais enérgicas do que a minha. [...] As palavras são impotentes para transmitir qualquer justa ideia da ferocidade da resistência com que se bateu contra a Sombra. (POE, 2012, p. 208).

Outro fato interessante a ser levado em conta, como já explanado anteriormente, é a falta de fiabilidade do narrador. Não somente pelo discurso ser construído em primeira pessoa, mas também porque este mesmo narrador sugere, constantemente, sua falta de credibilidade. O que pode ser comprovado por meio dos seguintes excertos: “Eu me tornara um escravo compelido às peias do ópio, e meus labores e minhas ordens haviam assumido a coloração de meus sonhos” (POE, 2012, p. 211), ou, então, em: “Na excitação de meus sonhos opiáceos (pois vivia acorrentado aos grilhões da droga), eu chamava seu nome em voz alta, na calada da noite [...]” (POE, 2012, p. 213-215).

D. H. Lawrence (2012, p. 95), em seu lúcido ensaio sobre a poética de Edgar Allan Poe, assevera que o artista não se importava nem com índios nem com a natureza; nada de irmãos vermelhos nem de assentamentos coloniais. Poe tem predileção por escrutinar os “processos de desintegração de sua própria psiquê”. O ensaio de Lawrence (2012, p. 95-96) estabelece a crítica à literatura clássica americana em dois polos: “[...] a desintegração e descarte da velha consciência” e a “[...] formação de uma nova consciência por baixo da

anterior.” Acerca desse postulado, Lawrence discorre sobre a rejeição dos críticos mais aguerridos: por que os contos mórbidos de Poe foram escritos?

Concordamos com o crítico (LAWRENCE, 2012, p. 96) quando ele afirma que Poe escreveu seus contos, pois visava tanto ao nascimento de uma nova consciência quanto à morte e à desintegração da conservadora e inerte mentalidade da literatura da época. Logo, pode-se dizer que polígrafo norte-americano elaborou suas narrativas com o intuito de que não somente “a velha psiquê branca” fosse destruída, mas também com a intenção de que “qualquer outra coisa” pudesse acontecer. Felizmente, não se trata, aqui, de qualquer coisa; mas, sim, dos contos que viriam a se tornar a pedra de toque da narrativa curta moderna. Desse modo, vê-se que Poe estabelece sua pegada indelével na literatura tanto como artista quanto cientista da alma humana. Assim o justifica Lawrence (2012, p. 97), quando afirma que Poe “[...] reduz sua própria identidade como um cientista reduz um sal em um cadinho. Trata-se de uma análise quase química da alma e da consciência.”

Acerca dos contos – os quais Lawrence (2012, p. 96) chama de “peças” – é importante frisar que são histórias sobre o embate do humano com suas paixões mais desagregadoras. “‘*Ligeia*’ é seu conto mais importante. *Ligeia*! Um nome que é uma derivação mental. Para ele a mulher, sua mulher, não se chamava Lucy. Seu nome era *Ligeia*.” (LAWRENCE, 2012, p. 100). É sabido que muitos críticos preferem esse conto, não sem pertinência, Pierazzo (2016, p. 67) ressalta que *Ligeia* funciona como amálgama às *dark ladies*:

Se, por um lado, *Berenice* reflete uma oscilação entre aspectos de *Fair Lady* e aspectos de *Dark Lady* e *Morella* simboliza o completo surgimento da mulher sombria, por outro, *Ligeia* representa o ápice dessa nova figura feminina na *oeuvre* poética.

Consequentemente, pode-se ver em *Ligeia*, além de uma tenebrosa história de amor, devido ao conteúdo assombroso, a história do próprio Poe. *Ligeia* assume, portanto, o estatuto do combate entre amantes; uma história cujo fim são os extremos, o confronto entre a vontade dos apaixonados. Edgar Allan Poe, todavia, não escapa às críticas, quando Lawrence (2012, p. 101) reitera que

Poe foi muito admirado por estilo. Em minha opinião, porém, seu estilo é apelativo. Essa história de “mão de mármore” e “elasticidade de seu passo” combina mais com a descrição de lareiras ou de molas de poltronas que com a de uma criatura humana. Para o marido. *Ligeia* nunca foi propriamente uma criatura humana. Era um

instrumento que lhe proporcionava sensações extremas. Sua *machine à plaisir*¹⁰¹ [...].

D. H. Lawrence (2012, p. 102) assegura, ademais, que o escritor de Boston vê seu material de trabalho – isto é, a linguagem – não como organicidade viva, mas sim como matéria dura (joias, mármore, túmulos), força e ciência. Isso faria com que o estilo poeano tivesse “[...] essa qualidade mecânica. Assim como sua poesia tem um ritmo mecânico. [...] E suas cadências são sempre conduzidas de forma mecânica. É isso que se chama ‘ter um estilo’”.

Entretanto, isso não é inteiramente verdade. Conquanto haja, sim, certo enrijecimento nas escolhas estilísticas empreendidas por Poe, os expedientes narrativos do escritor encontravam-se em plena consonância com o que viria a ser feito em sua época. Há de se levar em conta essa assertiva de Lawrence com cautela.

Ainda sobre *Ligeia*, Lawrence (2012, p. 110) sintetiza que esse conto fala sobre “a história medonha da afirmação da vontade humana, da vontade de amar e da vontade de ter consciência, que se afirma sobre a própria morte. O orgulho da pretensão humana sobre o conhecimento.” Ou seja, fala-se aqui do perene embate entre o humano e o conhecimento da alteridade, entre a lassitude da inação e a volição destrutiva das pulsões humanas.

Trata-se da corda retesada por duas forças de igual energia e que, por isso, permanece em repouso até rebentar. Eliane Fittipaldi Pereira (2016, p. 135) justifica que o amor em Poe estabelece suas bases em “[...] terreno amplo, escorregadio e profundo, onde ambas as forças, interna e externa, atuam para formar um único vórtice de atração – e também de repulsão.” O narrador do conto, na vã pretensão de conhecer completamente o ser amado, aniquila sua amante. Esta, por sua vez, de seu lugar – sapiente – submisso e confuso, não cede às baratas escavações de alma e retorna dos mortos numa espécie de possessão metafísica.

Ademais, nos contos, o tema do amor vibra entre notas clássicas de equilíbrio, entre o atroz e o abjeto. Como assevera Pereira (2016, p. 130): “[...] o cadáver (aquele que, por etimologia, ‘cai’) é paradoxalmente nivelado ao sublime (o elevado) pela via do terror, do qual o sublime bem pode originar-se ou em que pode resultar.” Consequentemente, *Ligeia* é na obra de Poe o testemunho indelével da vontade inconsútil do feminino: não se deixa apreender e, ainda que muito superficialmente aniquilada, retorna para gozar daquilo de que tem direito.

¹⁰¹ “máquina para o prazer” (tradução nossa).

Considerações finais

Poe constrói arquitetonicamente seu texto, enlaçando suas personagens num enredo cuidadosamente construído. Desta forma, esses seres de papel, por meio de suas atormentadas histórias, revelam-se extremamente complexos; são mulheres que, ao mesmo tempo, sofrem agruras pelas mãos de seus amados e empunham a maça com a qual os fustigam – nem sempre do além-túmulo. Berenice, Morella e Ligeia apresentam-se, pois, como personagens enigmáticas e especulares, exatamente da maneira pela qual viria a ser conhecido o atormentado e sensível Poe.

Sobre os três contos, cabe afirmar que as frases iniciais das narrativas são flagrantes no que diz respeito ao andamento da história. Em *Morella*, o narrador, desde o início, oscila em suas declarações afetivas. Ora se diz feliz na presença da amada ora ele almeja nervosamente por sua morte. Como comprovam estes dois excertos: “[...] minha alma [...] ardeu com chamas que até então desconhecia; mas essas chamas não vinham de Eros [...]” (POE, 2012, p. 183); “[...] ansiava com um desejo sincero e ardente pelo momento do falecimento de Morella? De fato [...]” (POE, 2012, p. 185).

Do mesmo modo, o narrador de *Berenice* também explicita sua falta de afeto pela amada: “durante os dias mais brilhantes de sua beleza incomparável, sem sombra de dúvida eu jamais a amara.” (POE, 2012, p. 195). Nessa narrativa breve, devido a esses comentários da voz narrativa, ao leitor cabe não somente um papel ativo na interpretação da história bem como, também, exímia atenção em como levará em conta o desenlace da história.

No entanto, em *Ligeia*, apesar de haver os mesmos lapsos de memória presentes nos narradores de *Morella* e de *Berenice*: “Não sou capaz, por minha alma, de lembrar como, quando ou mesmo precisamente onde conheci a dama Ligeia.” (POE, 2012, p. 203), o narrador nunca põe em xeque a questão de seu amor devoto por Ligeia. A voz narrativa, contudo, espalha outros indícios de não-confiabilidade, isto é, seu vício em ópio. Como se lê nos excertos seguintes: “Eu me tornara um escravo compelido às peias do ópio, e meus labores e minhas ordens haviam assumido a coloração de meus sonhos.” (POE, 2012, p. 211), “Na excitação de meus sonhos opiáceos (pois vivia acorrentado aos grilhões da droga) [...]” (POE, 2012, p. 213) e, por fim, “[...] eu estava delirante com a excitação de uma imoderada dose de ópio [...]” (POE, 2012, p. 216).

À não-fiabilidade do narrador, por meio de seu discurso pendular – como já explanado aqui –, alia-se a unidade de efeito (estabelecida por Poe como pilastra fundamental do conto), evidenciada em três momentos fulcrais nas narrativas. Em primeiro lugar, a

epígrafe e o primeiro parágrafo, nos quais Poe enlaça com maestria os narradores à lassidão mental duvidosa da qual serão vítimas. Em segundo lugar, o meio dos contos: em *Morella*, a protagonista, no leito de morte, entoia um hino católico e joga uma maldição no marido; em *Berenice*, Egeu vislumbra os dentes da amada e roga a Deus para que “[...] jamais os houvesse contemplado [...]” (POE, 2012, p. 197); ao passo que, em *Ligeia*, ao exortar o amado para declamar os versos compostos por ela, a protagonista fornece indícios do desenlace horripilante: “[...] olhai, [...] Uma forma rastejante se insinua!/Uma criatura vermelho-sangue que se contorcendo/Surge em sua cênica solitude! Ela se contorce! – Ela se contorce! – com mortais espasmos [...]” (POE, 2012, p. 210). Finalmente, no parágrafo final, no qual os contos se fecham circularmente, pois, por meio do epílogo, verifica-se mais uma vez a retomada do conteúdo da epígrafe e dos indícios salpicados pelas protagonistas ao longo das narrativas.

Por conseguinte, observa-se que a reiteração – evidenciada nos contos por meio do recurso ao refrão (ou estribilho) – é utilizada nas três histórias curtas. Frisamos, porém, que esse recurso compositivo aparece mais bem empregado em *Ligeia*, pois aparece entrelaçado à trama de maneira sutil e menos perceptiva do que nos dois outros contos.

Em conclusão, pode-se deduzir que Edgar Allan Poe executou com maestria suas proposições teóricas, utilizando seus contos como um laboratório para a experimentação de novas técnicas e para a construção de efeitos de sentido. Além disso, é notável a recorrência dos recursos preferidos do autor, tais como a repetição, a simbologia de nomes e as epígrafes – retomadas ao longo do texto por meio de diálogos e de digressões narrativas.

Referências

- BELLIN, Greicy Pinto. **Musas interrompidas, vozes silenciadas**: a representação da figura feminina em três contos de Edgar Allan Poe. 2010. 125f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.
- BAUDELAIRE, Charles. Outras anotações sobre Edgar Poe. In: POE, Edgar Allan. **Contos de imaginação e mistério**. Trad. Cássio de Arantes Leite. 1.ed. São Paulo: Tordesilhas, 2012, p. 7-24.
- _____. Prefácio. Edgar Allan Poe. In: POE, Edgar Allan. **Poemas e ensaios**. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. 3.ed. São Paulo: Globo, 1999.
- CASTEX, Pierre-Georges. **Le conte fantastique en France**: de Nodier à Maupassant. Paris: J. Corti, 1962.
- GENETTE, GERARD. **Discours du récit**: essai de méthode. Paris: Éditions du Seuil, 2007.

LAWRENCE, David Herbert. Edgar Allan Poe. In: LAWRENCE, David Herbert. **Estudos sobre literatura clássica americana**. Trad. Heloísa Jahn. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 95-119.

PEREIRA, Eliane Fittipaldi. Posfácio. In: POE, Edgar Allan. **Contos de amor e terror**. Trad. Eliane Fittipaldi Pereira, Katia Maria Orberg. São Paulo: Martin Claret, 2016, p. 125-160.

PIERAZZO, Jaqueline. **Entre o terror e o sublime**: a figura feminina em “Berenice”, “Morella” e “Ligeia”. 2016. 99f. Dissertação (Mestrado em Estudos Anglo-Americanos) – Universidade do Porto, Porto, 2016.

POE, Edgar Allan. **Contos de amor e terror**. Trad. Eliane Fittipaldi Pereira, Katia Maria Orberg. São Paulo: Martin Claret, 2016, p. 125-160.

_____. **Contos de imaginação e mistério**. Trad. Cássio de Arantes Leite. 1.ed. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

_____. A filosofia da composição. In: POE, Edgar Allan. **Poemas e ensaios**. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. 3.ed. São Paulo: Globo, 1999.

SANTOS, Manuela Dias; SALVADORI, Juliana Cristina. Berenice: uma análise de duas versões do conto de Edgar Allan Poe. **Cultura e Tradução**, João Pessoa, v. 5, n. 1, p. 228-236, out. 2017. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/ct>>. Acesso em: 10 fev. 2020.

SILVA, William Augusto. O autossacrifício da forma: “Berenice”, de Edgar Allan Poe. **Magma**, São Paulo, v. 1, n. 12, p. 103-120, out. 2015.

THE POETICS OF ASTONISHMENT: FEMALE CHARACTERS IN POE'S SHORT STORIES

Abstract

The scope of this paper is to analyze three short stories by Edgar Allan Poe (1809-1849), “Berenice”, “Ligeia” and “Morella” since the construction of the female characters in these productions seem to be a relevant component when considering “The philosophy of composition” (POE, 1999). We also considered, assisted by a deal of critical references, the procedures utilized by Poe, in order to compose these short stories. We tried to establish a dialogue among critics and the fictional text so as to confirm our analysis. Edgar Allan Poe, through the mastery of his theoretical propositions, uses his short stories as a laboratory not only for experimenting with new techniques but also for building meaning effects. In addition, it is important to emphasize the reiteration of the author’s constant narrative resources, such as repetition, the epigraphs reiterated within the narrative as dialogues and digressions as well as the symbology of names. The author composes with paramount care his short stories; he envelops his characters in such a carefully constructed storyline so that these polyhedral paper beings can also be interpreted as facets of the tormented author himself.

Keywords

Narrative construction. Edgar Allan Poe. Short story. Female character.

Recebido em: 28/02/2020
Aprovado em: 05/06/2020

O maravilhoso na literatura tolkieniana: um olhar sobre a modernidade

Desiree Bueno Tibúrcio¹⁰²

Universidade Estadual de Londrina (UEL)

Sebastião Bonifácio Júnior¹⁰³

Universidade Estadual de Londrina (UEL)

Resumo

Para além da autoria de *O senhor dos anéis* [1954], John Ronald Reuel Tolkien foi também um filólogo e professor da Universidade de Oxford que dedicou sua vida ao estudo e criação de línguas, paralelamente a escrita literária. Embora sua obra mais célebre ainda repouse em *O senhor dos anéis*, o romance épico integra um projeto literário mítico maior, no qual Tolkien intentava suprir a carência de uma mitologia propriamente britânica. Assim, ele concebe um universo completo, palco para o insólito. Por conseguinte, Tolkien era crítico ao seu tempo: foi contrário às duas grandes guerras, tendo combatido ativamente e vivenciado os campos de batalha. Desse modo, a guerra foi um dos temas preponderantes de sua literatura. Nesse sentido, *O senhor dos anéis* é, também, uma narrativa sobre uma luta contra um poder totalitário. Assim, o maravilhoso serve como uma ferramenta literária em que a modernidade é refletida, embora involuntariamente, pelo autor, que negava a alegoria intencional. Sob essa perspectiva, analisa-se aqui o olhar de Tolkien sobre a modernidade por meio do universo maravilhoso de *Eä*. Por conseguinte, a fim de delimitar o corpus, esse trabalho centra-se em *O senhor dos anéis*, de Tolkien.

Palavras-chave

Maravilhoso. Modernidade. Tolkien. Senhor dos anéis.

¹⁰² Doutoranda e Mestra em Letras - Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), bolsista CAPES.

¹⁰³ Doutorando em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Estadual de Londrina (UEL)

Introdução

“Numa toca no chão vivia um hobbit”.
(J. R. R. Tolkien)

Nascido em 1892, J. R. R. Tolkien viveu a instauração da modernidade: combateu na primeira guerra e participou, indiretamente, da segunda. Apegado à imagem de um passado bucólico e rural, o romancista repudiava as transformações do mundo moderno. Não obstante, ainda que Tolkien desprezasse as mudanças negativas de seu tempo, é inegável a influência de seu contexto histórico em sua literatura, que é fruto dessa sociedade. Desse modo, por meio de seu *legendarium*¹⁰⁴, Tolkien se propõe a conceber uma cosmogonia inglesa e, assim, refugia-se em *Eä*¹⁰⁵, ou “O Mundo que É” (TOLKIEN, 2019a, posição 747: 13.432) – seu próprio universo mítico.

Nesse sentido o escritor desenvolve todo um projeto literário tolkieniano, em que é possível se considerar Earendel¹⁰⁶ como a primeira personagem que viria a integrar o *legendarium*. Segundo seu biógrafo Carpenter (1992, p. 54), Tolkien iniciou a criação da personagem ao final do verão de 1914. Mesmo que nesse período ele ainda tenha continuado a escrever alguns poemas ocasionais, sentiu que essas composições “sem um tema que os interligasse não era o que desejava” (CARPENTER, 1992, p. 56) e voltou aos versos de Earendel, sem ainda saber exatamente o que tinha em vista:

no início de 1915, voltou aos versos originais sobre Earendel e começou a inserir esse tema dentro de uma história mais ampla. Ele havia mostrado os versos originais sobre Earendel a B. Smith, que dissera que gostava deles mas não sabia do que tratavam realmente. Tolkien respondera: “Não sei. Tentarei descobrir.” **Não tentaria inventar: tentaria descobrir.** Ele não se via como um inventor de histórias, mas como um **descobridor de lendas**. (CARPENTER, 1992, p. 56, grifo nosso).

O que Tolkien viria a descobrir seria a construção de um projeto literário que daria conta de abarcar a concepção de seu próprio corpo de lendas. Assim, o projeto literário tolkieniano englobaria desde a criação de um universo absoluto completo, até o início do que o escritor chama de Quarta Era¹⁰⁷. Isso foi posto em prática após Tolkien retornar doente da primeira guerra em 1916. Assim, segundo Christopher Tolkien (TOLKIEN, 2018, p. 27), em *Beren e Lúthien* [2017], os primeiros contos que hoje integram o *legendarium* começaram a

¹⁰⁴ Termo atribuído pelo próprio autor referente à coletânea de obras (póstumas ou não) pertencentes ao projeto literário tolkieniano. Ainda que o legado de Tolkien abranja outras obras, são consideradas apenas aquelas que integram seu corpo de lendas ambientadas em *Eä*.

¹⁰⁵ Universo fictício que ambienta as narrativas pertencentes ao projeto literário tolkieniano.

¹⁰⁶ Posteriormente passa a ser grafado como Eärendil (CARPENTER, 1992, p. 209).

¹⁰⁷ A temporalidade de o *legendarium* é dividida em três grandes eras, a narrativa de *O senhor dos anéis* se localiza temporalmente ao final da Terceira Era. Assim, com a queda de Sauron e a ascensão de Aragorn ao trono, iniciar-se-ia a Quarta Era, dominada pela raça dos seres humanos.

ser escritos por volta de 1917, com a criação de textos que viriam a compor *O Silmarillion* [1977]. Por conseguinte, ainda que sua última publicação em vida seja o livro de letras e partituras, *The road goes ever on a song cycle* [1967], seu *legendarium* integra também as publicações póstumas, organizadas por seu filho e herdeiro literário, Christopher Tolkien.

Sendo assim, o romancista não somente integra o modernismo inglês, como sua produção é fruto da modernidade. Desse modo, esse contexto histórico acaba se refletir nas obras. Sob essa perspectiva, é válido ressaltar que, no que tange a esse período “o mundo europeu que tenta se recompor após a hecatombe da guerra é outro. Não há mais lugar para certezas; os deuses estão mortos e a solidão do homem na terra devastada será um dos temas dominantes da era que se inicia” (CEVASCO; SIQUEIRA, 1985, p. 72). Por sua vez, a solidão dos heróis tolkienianos, em um universo dominado seja pelas trevas de Morgoth¹⁰⁸, seja pelo terror da guerra de Sauron¹⁰⁹, é uma das problemáticas enfrentadas por suas personagens. Por conseguinte, no que tange a esse período entreguerras, Benjamin (1987, p. 198, grifo nosso) lembra que:

da noite para o dia não somente a imagem do mundo exterior, mas também a do mundo ético sofreram transformações que antes não julgaríamos possíveis. [...] No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos e, sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. Não havia nada de anormal nisso. Porque **nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadoras** que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes. **Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem que nada permanecia inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosão, o frágil e minúsculo corpo humano.**

De acordo com o estudioso, tais acontecimentos empobreceram as experiências, pois “nas condições do choque moderno – os choques quotidianos do mundo moderno – responder a estímulos sem pensar tornou-se uma necessidade da sobrevivência” (BUCKMORRS, 1996, p. 22). Dessa forma, com o excesso de estímulos, tanto do pós-guerra, quanto da modernização, a consciência é automatizada, afinal “Benjamin sustentava que esta experiência do campo de guerra ‘se tornou a norma’ na vida moderna. Percepções que antes

¹⁰⁸ Morgoth é um espírito imortal: de acordo com a cosmogonia tolkieniana, narrada em *O Silmarillion*, Eru (criador do universo de *Eä* e de tudo que nele habita), ou Ilúvatar, como é chamado em Arda – a Terra –, criou os Ainur, dentre os quais Melkor era o mais poderoso. Ambicionando superar o próprio Ilúvatar e dominar Arda, Melkor cai e é dominado pelas trevas, renuncia a seu nome, mas os elfos nordor se recusam a pronunciá-lo e o chamam de Morgoth, tal como é conhecido na Terra Média. Morgoth, ou Melkor, é então, um Ainur caído e, na literatura tolkieniana, poderia ser equiparado ao Lúcifer cristão.

¹⁰⁹ Sauron é um Maiar caído: Ilúvatar permite que alguns dos Ainur desçam e habitem *Eä*, chamados então de Valar, os Maiar são seus ajudantes. Sauron foi o mais maligno e poderoso servo de Morgoth, que, com a prisão de seu senhor, substituiu-o e, ao intentar dominar a Terra Média, cria o Anel do Poder.

suscitavam reflexos conscientes são agora fonte de impulsos de choque dos quais a consciência se deve esquivar.” (BUCK-MORRS, 1996, p. 22). Por isso, a arte de narrar estaria “em vias de extinção” (BENJAMIN, 1987, p. 197).

Ainda de acordo com o estudioso, isso ocorre, pois a narrativa exige a “transmissão de uma experiência no sentido pleno, cujas condições de realização já não existem na sociedade capitalista moderna” (GAGNEBIN, 1987, p. 10). Não obstante, em Tolkien, ocorreu exatamente o oposto: o escritor intercambiou as experiências vivenciadas nesse conturbado período e, assim, como uma resposta aos aspectos negativos de sua época, concebeu não somente um universo fantástico completo, mas ainda objetivou suprir a carência de uma mitologia essencialmente britânica:

além disso — e aqui espero não soar absurdo —, desde cedo eu era afligido pela pobreza de meu próprio amado país: ele não possuía histórias próprias (relacionadas à sua língua e solo), não da qualidade que eu buscava [...]. Por um lado, sua “faerie” é demasiado opulenta, fantástica, incoerente e repetitiva. Por outro lado e de modo mais importante: está envolta (e explicitamente contém) a religião cristã [...]. Mitos e contos de fadas, como toda arte, devem refletir e conter em solução elementos de verdade (ou erro) moral e religiosa, mas não explícitos, não na forma conhecida do mundo “real” primário [...]. Não ria! Mas, certa vez (minha crista há muito foi baixada), eu tinha em mente criar um corpo de lendas mais ou menos associadas, que abrangesse desde o amplo e cosmogônico até o nível do conto de fadas romântico — o maior apoiado no menor em contato com a terra, o menor sorvendo esplendor do vasto pano de fundo —, que eu poderia dedicar simplesmente à Inglaterra, ao meu país [...]. Desenvolveria alguns dos grandes contos na sua plenitude e deixaria muitos apenas no projeto e esboçados. Os ciclos deveriam ligar-se a um todo majestoso e ainda assim deixar espaço para outras mentes e mãos, lidando com a tinta, música e drama (CARPENTER; TOLKIEN, 2006, p. 242 – 243).

O fragmento destacado acima foi extraído de uma das cartas de Tolkien para a editora Collins, escrita provavelmente em 1951 (CARPENTER; TOLKIEN, 2006, p. 240), em que o romancista intentava publicar *O senhor dos anéis* e *O silmarillion* de maneira interdependente e indivisível. Cabe ressaltar que sua editora atual tinha interesse, no momento, apenas em *O senhor dos anéis*, que seria publicado em três partes. Não obstante, o corpo de lendas tolkieniano se passa em uma temporalidade mitológica e antiga, cuja cosmogonia e a criação do universo de *Eä* são narradas em *O silmarillion*.

Ademais, a criação de universos, por sua vez, é matéria de interesse dos estudos das narrativas insólitas, em que “o imaginário transposto para a literatura chama a atenção para os elementos inquietantes e inexplicáveis ao nível de uma lógica racional” (RODRIGUES, 1988, p. 27 – 28). Em *Introdução à literatura fantástica* [1970], Todorov (2012, p. 25) se propõe a definir o fantástico e, de acordo com o estudioso, apesar do gênero se sobrepor ao maravilhoso e ao estranho, acaba por abordá-los também, pois, ao analisar o

fantástico, não é possível excluí-los. Para Rodrigues (1988, p. 29), as definições apresentadas por Todorov, ainda que limitadoras, apresentam uma forma prática para reconhecer o gênero. Assim, compreendemos o *legendarium* tolkieniano como correspondente ao maravilhoso puro, pois, na perspectiva de Todorov, ao falar sobre literatura fantástica:

existe finalmente um “maravilhoso puro” que, como o estranho, não tem limites definidos (vimos no capítulo anterior que há obras muito diversas que contêm elementos do maravilhoso). No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam nenhuma reação particular nem nos personagens, nem no leitor implícito. A característica do maravilhoso não é uma atitude, para os acontecimentos relatados a não ser a natureza mesma desses acontecimentos (TODOROV, 2012, p. 30).

Nesse sentido, as obras de Tolkien vão ao encontro do que afirma Todorov sobre o maravilhoso puro, pois a obra é construída de modo a não provocar nenhuma reação, tal qual ocorre com o fantástico, cuja definição, segundo Todorov (TODOROV, 2012, p. 16), repousa em uma “vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural”. Sob essa perspectiva, no maravilhoso, ocorre uma naturalização do sobrenatural em detrimento dessa vacilação experimentada em textos fantásticos. Essa naturalização, que ocorre tanto por parte das personagens, quanto dos leitores, é possível dada a característica de textos maravilhosos se ambientarem em um universo fechado absoluto. Destarte, para Propp (1984 p. 133) o maravilhoso “domina um conceito de tempo, de espaço e de número completamente diferente daquele a que estamos acostumados e que tendemos a considerar absoluto”. Sendo assim, as personagens tolkienianas estão habituadas às leis que regem este universo e, desse modo, o leitor, por sua vez, aceita essa condição sem que haja uma reação contrária.

Desse modo, a cosmogonia das obras que integram a mitologia tolkieniana são narradas em uma temporalidade fictícia e antiga. Além disso, são localizadas geograficamente em *Eä*, universo mítico absoluto que ambienta essas narrativas. Em *Eä*, localiza-se “Arda, o Reino da Terra” (TOLKIEN, 2019a, posição 820: 13.432) e a Terra Média. Nesse sentido, toda a narrativa de Tolkien pertencente ao *legendarium* é concebida de modo a legitimar o efeito do maravilhoso. Por conseguinte, introduzimos junto ao presente estudo a análise do maravilhoso na literatura tolkieniana.

1 O universo tolkieniano e o maravilhoso

No que tange ao maravilhoso, Aristóteles (2004, p. 96) já afirmava que “deve preferir-se o impossível verossímil ao possível inverossímil”. A verossimilhança era, para o

filósofo grego, “uma meta artística a atingir” (RODRIGUES, 1988, p. 19). Todavia, é necessário evidenciar que “o próprio Aristóteles coloca explicitamente a exigência de coerência interna numa obra artística, acima da imitação pura e simples” (RODRIGUES, 1988, p. 20), isto é, a verossimilhança, para Aristóteles, não implica, necessariamente, uma cópia do real sistemática como o era no Realismo-Naturalismo.

Nesse sentido, ainda de acordo com o filósofo: “se se imita alguém incoerente e se tradicionalmente lhe é atribuído esse tipo de carácter, também é necessário que seja coerentemente incoerente” (ARISTÓTELES, 2004, p. 67), ou seja, a verossimilhança implica coerência, mesmo que as ações atribuídas a essa personagem sejam incoerentes, como no caso de uma personagem absurda, por exemplo.

Assim, por mais que as leis que regem um determinado universo maravilhoso sejam incoerentes externamente, o coerente, verossímil e esperado é que as personagens sigam essas regras – o que ocorre no universo tolkieniano, tendo em vista a construção de um universo fechado em si mesmo e estruturado de uma maneira que a narrativa seja verossímil, apesar de impossível.

Ademais, para Rodrigues (1988, p. 26), a verossimilhança, enquanto convenção artística, seria um código estético específico de determinadas épocas, como, por exemplo, no Realismo-Naturalismo. Não obstante, apesar de a era moderna ser marcada já no século XV com as Grandes Navegações e de ter os iluministas como precursores do pensamento moderno, literariamente, a “modernidade, no sentido de carácter do que é moderno, aparece em Balzac, em 1823, antes de identificar-se verdadeiramente com Baudelaire” (COMPAGNON, 1999, p.17), o poeta considerado o pai da modernidade.

Por conseguinte, “no início do século XX, propagam-se as teorias de Freud sobre o papel do inconsciente no comportamento humano. Para qualquer lado que olhe, o homem do início do século só vê interrogações, onde antes havia certezas” (CEVASCO; SIQUEIRA, 1985, p. 74). Assim, tendo em vista o período o qual Tolkien se circunscreve, é possível compreender sua literatura de natureza maravilhosa como uma reação artística à sua época; nesse sentido, vale ressaltar que

em primeiro lugar, ele [Freud] nos faz ver que o maravilhoso é um mundo do faz-de-conta: “Era uma vez”, e eis-nos mergulhados em um mundo irreal. É a ficção mais radical. Fazendo uso de uma terminologia mais literária, pode-se dizer que, no conto de fadas, temos transposto para artifício ficcional um sistema animista de crenças, ou seja, as coisas têm alma, as plantas falam, bichos como coelhos participam da vida de uma menina ou unicórnios fazem acordos (cf. *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll). Não há questionamentos sobre verossimilhança nesse tipo de universo ficcional. Um segundo nível de maravilhoso não tão radical permite que os seres humanos comuns convivam num cotidiano aparentemente verossímil com

seres sobrenaturais, como fantasmas ou almas etc. Na medida em que esses seres não são questionados dentro do universo narrativo, também o leitor os aceita, porque aceita a ficção e seus pressupostos (RODRIGUES, 1988, p. 56).

Desse modo, de acordo com a perspectiva da autora, não há espaço para se questionar a verossimilhança no maravilhoso, tal qual ocorre nos contos de fadas, visto que, “em realidade, o conto de fadas não é mais que uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais não provocam nele surpresa alguma [...]. O que distingue o conto de fadas é uma certa escritura, não o status do sobrenatural” (TODOROV, 2012, p. 30). Outrossim, o que distingue os contos de fadas, para Tolkien, seria a existência de uma *Faërie*, ou seja, um Reino Encantado:

[...] o sentido de “histórias sobre fadas” era demasiado restrito. É restrito demais mesmo que rejeitemos o tamanho diminuto, pois no uso normal em língua inglesa **os contos de fadas não são histórias sobre fadas ou elfos, mas histórias sobre o Reino Encantado, Faërie, o reino ou estado no qual as fadas existem.** O Reino Encantado contém muitas coisas além dos elfos e das fadas, e além de anões, bruxas, trolls, gigantes ou dragões; contém os oceanos, o sol, a lua, o firmamento e a terra, e todas as coisas que há nela: árvore e pássaro, água e pedra, vinho e pão, e nós mesmos, seres humanos mortais, quando estamos encantados. (TOLKIEN, 2017, p. 9 – 10, grifo nosso).

De acordo com a perspectiva de Tolkien, os contos de fadas se diferenciam por meio do espaço maravilhoso no qual a trama é narrada, ou seja, a *Faërie*, ou o Reino Encantado. Nesse sentido, segundo a conceituação tolkieniana, “não depende, portanto, de nenhuma definição ou relato histórico sobre elfos ou fadas, mas sim da natureza do Reino Encantado, do próprio Reino Perigoso, e do ar que sopra nessa terra” (TOLKIEN, 2017, p.10). Dentro desse âmbito, o universo de *Eä* seria a *Faërie* que ambienta as narrativas tolkienianas, e, com isso, as ações não são apresentadas como sobrenaturais, pois são naturais enquanto parte integrante daquele universo e, assim, não há a necessidade de justificá-las. Por conseguinte, em seu ensaio *Sobre contos de fadas* [1939], Tolkien, (2017, p. 21 – 22, grifo do autor) insere o “subcriador”, que seria a mente por trás do Reino Encantado:

a mente encarnada, a língua e o conto são coetâneos em nosso mundo. A mente humana, dotada dos poderes de generalização e abstração, não vê apenas *grama verde*, discriminando-a de outras coisas (e achando-a bonita de contemplar), mas vê que ela é *verde* além de ser *grama*. Mas como foi poderosa, como foi estimulante para a própria faculdade que a produziu, a invenção do adjetivo. Nenhum feitiço nem mágica do Reino Encantado é mais potente. E não é de surpreender: tais encantamentos, de fato, podem ser considerados apenas como outra visão dos adjetivos, uma parte do discurso numa gramática mítica. A mente que imaginou *leve, pesado, cinzento, amarelo, imóvel, veloz* também concebeu a magia que tornaria as coisas pesadas leves e capazes de voar, transformaria o chumbo cinzento em ouro amarelo e a rocha imóvel em água veloz. Se podia fazer uma coisa, podia fazer a outra; inevitavelmente fez ambas. Quando podemos tomar o verde da grama, o azul do céu e o vermelho do sangue, já temos o poder de um encantador – em um plano; e desperta o desejo de manejar esse poder no mundo externo às nossas

mentes. Não se segue que usaremos bem esse poder em qualquer plano. Podemos pôr um verde mortal no rosto de um homem e produzir um horror; podemos fazer luzir a rara e terrível lua azul; ou podemos fazer com que os bosques irrompam em folhas de prata e os carneiros vistam lanugens de ouro, e pôr o fogo quente no ventre do réptil frio. Mas numa tal “fantasia”, como a chamamos, uma nova forma se faz; o Reino Encantado começa; o Homem torna-se subcriador.

No fragmento acima, Tolkien descreve, por meio de exemplos do uso da adjetivação, o poder de se trabalhar com as palavras. Todavia o diferencial de um subcriador seria justamente utilizar esse poder para a (sub)criação de um Reino Encantado, ou seja: um subcriador, de acordo com a perspectiva do escritor, se distingue, pois, “ele faz um Mundo Secundário no qual nossa mente pode entrar. Dentro dele, o que ele relata é ‘verdade’, concorda com as leis daquele mundo. Portanto acreditamos nisso, enquanto estamos, por assim dizer, do lado de dentro” (TOLKIEN, 2017, p. 36). Nesse âmbito, o mundo secundário, ou seja, o Reino Encantado assinalado por Tolkien, ainda vai ao encontro das regras do maravilhoso: em um universo fechado, o que é relatado respeita as leis próprias desse mundo, garantindo a veracidade ou a verossimilhança da narrativa. Assim, ao criar *Eä*, seu mundo secundário, Tolkien se porta como subcriador de suas obras.

Além disso, tanto em *O hobbit* (1937), quanto em *O senhor dos anéis*, o escritor ainda insere nas obras o recurso da *mise en abyme*, técnica narrativa de estrutura em cascata, ou ainda “um procedimento que consiste em incluir na obra (pictórica, literária ou teatral) um enclave que reproduz certas propriedades ou similitudes estruturais dela” (PAVIS, 2011, p. 245). Dessa forma, isso ocorre, em Tolkien, na medida em que os textos são apresentados como uma tradução do diário de viagem das personagens. Sobre o conceito, “é *mise en abyme* todo enclave que mantém uma relação de similitude com a obra que o contém” (DÄLLENBACH, 1979, p. 18).

É possível afirmar o uso desse procedimento narrativo em *O hobbit*, visto que Bilbo Bolseiro escreve as aventuras vivenciadas enquanto protagonista do romance de Tolkien em seu diário *Lá e de volta outra vez*, que, ao ser inserido na obra, é apresentado como uma narrativa interna cujo conteúdo reflete a narrativa externa. Em *O senhor dos anéis*, a personagem dá seu diário para Frodo Bolseiro, seu sobrinho, para que, assim, ele possa inserir suas próprias aventuras; a personagem repete a atitude de seu tio para que seu amigo Samwise Gamgee complete o diário, que agora passa a se chamar *O Livro vermelho do Marco Ocidental*. Em ambas as obras, há a inserção de uma narrativa interna que reflete a narrativa externa e, segundo Moisés (2004, p. 298), no que tange à conceituação do termo, o “reflexo,

espelhamento, narcisismo ou equivalentes constituem manifestações próprias desse mecanismo estético”.

Sob essa perspectiva, a *mise en abyme*, na literatura tolkieniana, corrobora o caráter maravilhoso das obras, uma vez que o procedimento contribui para sustentar as narrativas enquanto pertencentes àquele universo fechado: o sobrenatural, naquele universo, não somente é possível, como é tão possível, que a narrativa é narrada pelas próprias personagens. Tolkien não é o autor daquelas aventuras, nem daquele universo, pois ele é apenas um tradutor.

Isso é possível ser constatado por meio das inscrições em tengwar, no frontispício de *O senhor dos anéis*, que, em português, afirmam: “O Senhor dos Anéis **traduzido** do Livro Vermelho do Marco Ocidental **por John Ronald Reuel Tolkien**: aqui está contada a história da Guerra do Anel e do Retorno do Rei, **conforme vista pelos hobbits:—**” (TOLKIEN, 2019b, p. 596, grifo nosso). Todavia, vale distinguir autor e personagem, pois mesmo que o frontispício nomeie o tradutor da obra como John Ronald Reuel Tolkien, esse tradutor é uma personagem, portanto fictícia, criada pelo autor real de *O senhor dos anéis*. O escritor constrói um tradutor-personagem baseado em si mesmo, o que, além de contribuir com o efeito da *mise en abyme*, colabora em sustentar o sobrenatural e ainda vai ao encontro da natureza maravilhosa das obras. Sendo assim, por meio da *mise en abyme*, o maravilhoso ocorre, até mesmo, no nível estrutural das narrativas.

Por conseguinte, ao se considerar o contexto vivenciado por Tolkien, há possibilidade para uma leitura alegórica em sua obra, sendo que a alegoria, segundo Moisés (2004, p. 14), concerne a “um discurso que, como revela a etimologia do vocábulo, faz entender outro ou alude a outro, que fala de uma coisa referindo-se a outra, – uma linguagem que oculta outra, uma história que sugere outra”. Dessa forma, a problemática da alegoria, de acordo com Todorov (2012, p. 35), repousa em reconhecer um sentido duplo para uma mesma palavra, visto que negaria a natureza maravilhosa da narrativa. Ainda de acordo com o estudioso, isso ocorreria, pois, se o texto descreve um elemento natural, seria necessário, então, interpretá-lo em seu sentido literal, e perde-se, com isso, o caráter insólito daquela narrativa.

Não obstante, Tolkien, por sua vez, nega veemente a alegoria “consciente e intencional” (CARPENTER; TOLKIEN, 2006, p. 244) em suas obras. Porém, o escritor não nega a possibilidade de contaminação do texto por “alguma coisa das próprias reflexões e ‘valores’ do contador” (CARPENTER; TOLKIEN, 2006, p. 389), que possam ser inevitavelmente inseridas em uma obra, e prossegue afirmando que “isso não é o mesmo que

alegoria” (CARPENTER; TOLKIEN, p. 389). Assim, no que tange à presença da alegoria em Tolkien, concordamos com White (2013, p. 162 – 163):

a única conclusão lógica é que Tolkien não saía deliberadamente do seu caminho para escrever de maneira alegórica, mas as conexões com o mundo em que os eventos se desdobraram com intensa dramaticidade encontraram caminho em sua obra sem que ele se desse conta.

Outrossim, é inegável a presença do contexto histórico de Tolkien em sua obra, porém, ainda que seja possível estudar o *legendarium* sob uma perspectiva alegórica, isso não incorreria na negação do seu caráter maravilhoso, pois tanto a construção de um universo absoluto, quanto a própria natureza sobrenatural de suas obras garantem o efeito do maravilhoso em Tolkien. Ademais, no que concerne à visão do Todorov sobre o alegórico, segundo Rodrigues (1988, p. 63), ao analisar a *Pele de asno*, de Charles Perrault:

a opinião de Todorov só é válida para uma alegoria pobre que realmente se esgote em um significado único. Do contrário, o elemento fantástico ou o maravilhoso não se desfaz pela chave alegórica fornecida pelo autor, porque a narrativa permite outras leituras, diferentes da alegórica.

Sob essa perspectiva, ainda que se pretendesse analisar o alegórico em Tolkien, isso não afetaria o maravilhoso por si só, uma vez que a literatura tolkieniana possibilita leituras múltiplas, dada sua natureza complexa. Desse modo, embora a leitura que aqui se apresenta se proponha a analisar as relações entre o contexto da modernidade, no qual o autor se insere, e o caráter maravilhoso das obras em Tolkien, esse estudo não se propõe a realizar uma leitura alegórica, mas se entende aqui que o sobrenatural vem como um modo de resposta do autor aos impactos negativos de seu período. Assim, inserimos, na presente discussão, um estudo sobre o maravilhoso, na literatura tolkieniana, como uma reação artística às consequências negativas advindas do processo de modernidade.

2 O maravilhoso como uma resposta à modernidade em J. R. R. Tolkien

Ao conceber seu mundo secundário, Tolkien cria um universo mítico, palco maravilhoso que ambienta suas narrativas insólitas. Sua obra, em especial *O senhor dos anéis*, é permeada de uma visão crítica ao período em que viveu. Há de se ressaltar que a obra foi escrita no período entreguerras e que “as décadas que vão da eclosão da Primeira Guerra Mundial aos resultados da Segunda foram uma Era de Catástrofe. Durante quarenta anos, ela foi de calamidade em calamidade” (HOBSBAWM, 1997, p. 14). Nesse sentido, em *O senhor dos anéis*, as imagens do idílico e da natureza podem representar um passado rural pré-guerra,

anterior à modernização urbana britânica. Assim, o idílico, na obra, choca-se às imagens de um progresso tecnológico bélico, utilizado como um meio para uma busca inconsequente por poder e dominação, afinal: “para que falar de progresso a um mundo que afunda na rigidez cadavérica?”, questiona Benjamin (1989, p. 173) ao discutir a obra de Baudelaire. O poeta simbolista também era hostil ao progresso bélico e, assim, por meio da arte pode “dominar Paris em sua poesia.” (BENJAMIN, 1989, p. 174).

Por conseguinte, a crítica de Tolkien ao progresso se reflete por meio de uma recorrente preocupação ambiental. Em *O senhor dos anéis*, a natureza literalmente vai para a guerra por meio da raça dos ents, gigantescas árvores personificadas. Na tentativa de se defender das criaturas sobrenaturais, o mago Saruman¹¹⁰ as combate com “suas preciosas máquinas” (TOLKIEN, 2019c, p. 826). A batalha ocorre na morada do mago, que segundo o ent Barbárvore: “tem uma mente de metal e rodas; e não se preocupa com seres que crescem, exceto na medida em que lhe servem no momento. E agora está claro que é um traidor sombrio” (TOLKIEN, 2019c, p. 702). Saruman, que outrora fora o maior de sua ordem, é agora coisificado, sendo descrito de modo individualista e mecânico. Além disso, a fortaleza de Isengard, morada do mago, uma fortaleza de aço instaurada em meio à natureza e destrói o que antes era verde e permeado de vida:

fora outrora verdejante e repleto de avenidas e pomares de árvores frutíferas irrigados por riachos que fluíam das montanhas para um lago. Mas ali não crescia nada verde nos últimos dias de Saruman. As estradas eram calçadas com lajes escuras e duras; e junto às suas beiras marchavam, em vez de árvores, longas fileiras de colunas, algumas de mármore, e outras de cobre e ferro, unidas por pesadas correntes. (TOLKIEN, 2019c, p. 808).

A ambição de Saruman transformou Isengard em uma fortificação bélica, em que “milhares podiam habitar ali, trabalhadores, serviçais, escravos e guerreiros com grande estoque de armas” (TOLKIEN, 2019c, p. 808) e, segundo Cristelli (2013, p. 102 – 103), é por meio dessa representação imagética que é possível ler, em Tolkien, uma reflexão sobre o processo de modernização das cidades. Na batalha travada contra Isengard, os ents ataram *Orthanc*¹¹¹, uma torre caracterizada como “lisa e dura” (TOLKIEN, 2019c, p. 826), de modo semelhante aos edifícios mencionados por Tolkien em uma carta ao visitar Birmingham, a cidade em que crescera.

Assim, apesar de notar os “escombros medonhos” oriundos da segunda guerra, em Birmingham, ele ressalta na carta que “o principal dano tem sido o crescimento de grandes

¹¹⁰ Saruman, o branco, um dos cinco magos da Terra Média, que protege esse local de Sauron.

¹¹¹ Orthanc era uma torre construída pelo povo númenoriano na cidade de Isengard.

edifícios modernos lisos e descaracterizados”. Tolkien se assombra ainda com a “pavorosa edificação”, com “os fantasmas que se erguiam das calçadas” e concorda com o diretor de seu antigo colégio que “os prédios eram odiosos” (CARPENTER; TOLKIEN, 2006, p. 119). É notório o descontentamento do escritor com o processo de modernização das cidades que ocorria na época, e isso se reflete em sua obra com as construções que se assemelham às fábricas do início do século. Há de se ressaltar ainda um possível apreço de um estilo arquitetônico em particular, por parte do autor, tendo em vista que Tolkien passou a maior parte da sua vida em Oxford, uma cidade medieval e com uma estética mais antiquada.

Por conseguinte, de acordo com Hobsbawm (2016, p. 374), a ciência médica estava em ascensão desde o século XIX, com a realização de experimentos humanos e animais. Em *O senhor dos anéis*, por sua vez, Sauron também realizava experimentos com seus escravos, aprimorando-os e, assim, transformava os orques em semi-orques ou em Urukhai negros – orques aprimorados que eram maiores, mais fortes e resistiam ao sol. Ainda que Sauron fosse um maiar caído e não detivesse o poder de criar monstros, pois, segundo afirmara Frodo: “a Sombra que os gerou só pode zombar¹¹², não pode fazer: não coisas novas e reais por si mesma. Não acho que tenha dado vida aos orques, apenas os arruinou e perverteu” (TOLKIEN, 2019d, p. 1310). Desse modo, mesmo que impossibilitado de criar algo, o poder de Sauron lhe possibilitava a aprimoração de seus escravos. Nesse sentido, é possível identificar uma semelhança do que ocorre em *O senhor dos anéis*, com a problemática apontada por Hobsbawm sobre os experimentos humanos na modernidade.

Outrossim, mesmo que, em *O senhor dos anéis*, tanto as próprias criaturas, quanto seu aprimoramento e transformação sejam fantasiosos, pertencentes àquele universo fechado, um aprimoramento humano voltado para a composição de um exército já ocorria na modernidade, por meio do uso da tecnologia como um instrumento de aprimoramento bélico:

a tecnologia como instrumento e arma estende o poder humano - ao mesmo tempo intensificando a vulnerabilidade do que Benjamin chama de “o minúsculo, frágil corpo humano” e deste modo produz uma contra necessidade, a de usar a tecnologia como um escudo protetor contra a “ordem mais fria” que ela cria. Jünger escreve que os uniformes militares sempre tiveram um “cunho protetor de defesa”; agora, contudo “A tecnologia é o nosso uniforme”. (BUCK-MORSS, 1996, p. 35).

Sob essa perspectiva, é possível relacionar as observações de Buck-Morss com o contexto bélico de *O senhor dos anéis*: ocorre, na obra, assim como ocorreu, durante a segunda guerra, a automatização do indivíduo que perde sua identidade para servir apenas a

¹¹² Em *O silmarillion* é explicado a origem dos orques: Morgoth, quando ainda era conhecido por Melkor ludibriou os elfos, os aprisionou e “por lentas artes de crueldade, foram corrompidos e escravizados; e assim Melkor fez surgir a raça hedionda dos Orques” (TOLKIEN, 2019a, posição 747: 13.432).

um propósito maior. Isso é evidente tanto em Sauron, quanto em Saruman¹¹³: ambos automatizam seus servidores, transformando-os em instrumentos de guerra, tal como ocorre na análise benjaminiana sobre o uso da tecnologia pelo fascismo:

segundo ele [Marinetti], a estética da guerra moderna se apresenta do seguinte modo: como a utilização *natural* das forças produtivas é bloqueada pelas relações de propriedade, a intensificação dos recursos técnicos, dos ritmos e das fontes de energia **exige uma utilização *antinatural***. Essa utilização é encontrada na guerra, que **prova com suas devastações que a sociedade não estava suficientemente madura para fazer da técnica o seu órgão, e que a técnica não estava suficientemente avançada para controlar as forças elementares da sociedade**. Em seus traços mais cruéis, a guerra imperialista é determinada pela discrepância entre os poderosos meios de produção e sua utilização insuficiente no processo produtivo, ou seja, pelo desemprego e pela falta de mercados. **Essa guerra é uma revolta da técnica, que cobra em “material humano” o que lhe foi negado pela sociedade**. Em vez de usinas energéticas, **ela mobiliza energias humanas, sob a forma de exércitos**. Em vez do tráfego aéreo, ela regulamenta o tráfego de fuzis, e na guerra dos gases encontrou uma forma nova de liquidar a aura. (BENJAMIN, 1987, p. 196, grifo nosso).

De acordo com Benjamin, a guerra objetifica o ser humano, transformando-o em meras fontes de energias humanas. Em *O senhor dos anéis*, existe uma objetificação semelhante, representada por meio de monstruosidades, como os orques e suas derivações. A tecnologia bélica na obra, pode ser representada pelo poder oligárquico de Sauron em aprimorar seu exército composto por servos e escravos.

Por conseguinte, a guerra, em Tolkien, é pela posse do Um Anel, pois em posse do objeto, Sauron controlaria todos os outros anéis, pois “conseguia perceber todas as coisas que eram feitas por meio dos anéis menores e podia ver e governar os próprios pensamentos daqueles que os usavam” (TOLKIEN, 2019a, posição 8361: 13.432). Nesse sentido, é possível relacionar a guerra do Anel ao fascismo, conforme o próprio Tolkien o faz, em uma carta escrita em 1944, para seu filho, que combatia na segunda guerra:

um serviço fundamentalmente maligno. Pois estamos tentando conquistar Sauron com o Anel. E seremos bem-sucedidos (ao que parece). Contudo a punição, como você sabe, é criar novos Saurons e lentamente transformar Homens e Elfos em Orcs. Não que na vida real as coisas sejam tão claras como em uma história, e começamos com muitos Orcs no nosso lado. ...Bem, aí está você: um hobbit entre os Urukhai. Mantenha sua hobbitéz no coração e pense que todas as *histórias* assim se parecem quando você está *nelas*. Você está dentro de uma história muito grande! (CARPENTER; TOLKIEN, 2006, p. 133).

O senhor dos anéis ainda estava sendo escrito durante a segunda guerra, e Tolkien se utiliza de sua obra como uma metáfora para escrever a seu filho: o anel tem que ser destruído e não utilizado para vencer a guerra, pois, sendo uma arma de dominação, aquele

¹¹³ Após ser corrompido pelo poder do Anel, o mago Saruman aliara-se arditosamente a Sauron, no intuito de conquistar o Anel do Poder para si e, então derrotá-lo e dominar a Terra Média.

que o usasse, mesmo que com boas intenções, seria corrompido e se tornaria um novo Sauron. Isso ocorre com Saruman: bastou o desejo de possuir o anel para corrompê-lo.

Além disso, a posse do anel possibilitaria a dominação dos subalternos, entretanto “cada guerra que se anuncia é ao mesmo tempo uma insurreição de escravos” (BENJAMIN, 1987, p. 62). Assim, pode-se dizer que houve, no *Senhor dos anéis*, uma forma de insurreição de escravos contra o poder totalitário do Anel: ocorre na narrativa a união de diferentes povos que se rebelam contra uma servidão.

Ademais, de acordo com Benjamin “o herói é o verdadeiro tema da *modernité*. Isto significa que para viver a modernidade é preciso uma formação heroica.” (BENJAMIN, 1989, p.10). A afirmação de Benjamin pode ser utilizada para a literatura tolkieniana, cujo heroísmo recai na figura de quatro hobbits, raça que vem como uma representação idealizada do imaginário do trabalhador rural britânico. É curioso que, em um universo permeado de raças imponentes e fortes, o destino da Terra Média recaia em simplórios camponeses. O feito dos hobbits, porém já havia sido previsto pelo mago Gandalf anos antes: “‘Muitos são os estranhos acasos do mundo’ disse Mithrandir¹¹⁴, ‘e a ajuda amiúde há de vir das mãos dos fracos quando os Sábios falham.’” (TOLKIEN, 2019a, posição 747: 13.432), e não por acaso, são os fracos que destroem o Anel e derrotam Sauron.

É significativo o heroísmo dessas personagens: na Terra Média, poucos conhecem a raça dos hobbits, que, pela natureza contrária a aventuras, preferem o anonimato e sossego de sua terra e evitam se envolver em questões maiores. Não obstante, em *O senhor dos anéis*, o heroísmo cabe justamente aos fracos, pois, segundo o elfo Elrond: “esta demanda pode ser tentada pelos fracos com a mesma esperança dos fortes. Porém assim costuma ser o curso dos feitos que movem as rodas do mundo: as mãos pequenas os fazem porque precisam, enquanto os olhos dos grandes estão alhures” (TOLKIEN, 2019b, p. 385). Em Tolkien, os fracos são os camponeses, usualmente excluídos ou menosprezados pelos povos mais imponentes e importantes da Terra Média, porém a necessidade os impele a lutar e a ganhar a guerra.

Sob essa perspectiva, ao idealizar a figura do trabalhador rural, Tolkien lhes dá um lugar em meio à modernidade, cabendo a eles o papel de herói. Nesse sentido, é válido ressaltar que a Inglaterra, enquanto um país imperialista, havia conquistado praticamente a metade do globo terrestre e é justamente essa corrida imperialista que, de certa forma, culminou com a primeira guerra mundial. Não há mocinhos nesse cenário bélico, há apenas vilões; e o camponês, então, de acordo com o historiador Hobsbawm (2016, p. 59 – 60),

¹¹⁴ Mithrandir é o nome de Gandalf na língua élfica Sindarin, que significa “O Peregrino Cinzento” (TOLKIEN, 2019a, posição 11.449 – 11.464: 13.432).

surgiria como uma forma de inocência ainda intocada pela ganância da modernidade, leiam-se aqui a revolução industrial e a corrida mercadológica. Por conseguinte, a reflexão benjaminiana sobre o herói moderno ocorre por meio de uma análise sobre a obra de Baudelaire cujo herói é o cidadão que batalha pela própria sobrevivência:

essas charangas formadas com filhos de camponeses empobrecidos que fazem soar suas toadas para a população pobre das cidades fornecem o heroísmo que timidamente esconde sua inconsistência na expressão “algo de” e que é, exatamente nesse gesto, o único e autêntico heroísmo ainda produzido por essa sociedade. No peito de seus heróis não reside nenhum sentimento que não encontra lugar no peito dessa gente miúda, reunida para ouvir a música militar. (BENJAMIN, 1989, p. 73).

De acordo com Benjamin, a imagem do herói baudelairiano é a dos excluídos da sociedade: “Os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heroico.” (BENJAMIN, 1989, p. 78). Assim, de modo semelhante ao herói baudelairiano, que recorre aos excluídos, Tolkien busca seu herói nos mais fracos, que para ele repousa na imagem do trabalhador rural, classe também excluída com o advento da modernidade e com o progresso tecnológico.

Conclusão

Ainda que *O senhor dos anéis* seja a obra que mais ganhou visibilidade dentre o trabalho tolkieniano, a contribuição do autor no âmbito dos estudos das narrativas fantásticas repousa, principalmente, na criação do universo ao qual a obra pertence: é em *Eä* que se desenlaça toda a trama das obras que integram o *legendarium*. Não obstante, *O senhor dos anéis* é, seguramente, a narrativa mais completa e madura publicada por Tolkien; todavia, junto à trilogia coexistem, paralelamente, obras complementares que não somente integram o mesmo universo, mas que compõem um corpo literário único. É, portanto, fundamental ressaltar que o projeto literário tolkieniano é composto também por outras obras que juntas integram esse corpo mítico, no qual o autor dedicou toda a sua vida. Apesar disso, é possível ler e trabalhar com essas obras de forma isolada, como a presente análise, que se propôs a estudar, mais especificamente, *O senhor dos anéis*.

Sobre a possibilidade de uma visão alegórica, Tolkien, em uma resposta jocosa a um inquiridor sobre o *Senhor dos anéis* ser uma alegoria, afirma (CARPENTER; TOLKIEN, 2006, p. 441) que a obra foi idealizada, originalmente, apenas como um esforço para a criação de uma circunstância em que fosse possível utilizar a saudação comum “elen síla lúmenn’ omentielvo”, ou seja “uma estrela brilha sobre a hora do nosso encontro”.

Não obstante, no que tange ainda à presença da alegoria nas obras, a análise aqui presente não somente se esforçou em respeitar a visão do autor em negar uma alegoria intencional, como também não tentou realizar uma leitura alegórica da obra. Embora a perspectiva de análise tenha sido averiguar as convergências do contexto histórico no qual Tolkien se insere, essa pesquisa se centrou em compreender a obra tolkieniana mais enquanto um reflexo crítico da modernidade do que em uma análise da presença da alegoria em *O senhor dos anéis*.

Por conseguinte, a partir das reflexões sobre a modernidade, concluímos que, para além de uma narrativa meramente maravilhosa, *O senhor dos anéis* é envolto de um contexto histórico, e assim, acaba por carregar um cunho político crítico. Desse modo, a literatura tolkieniana acaba por refletir um lado obscuro da sociedade moderna: uma sociedade que vive assombrada por guerras e que teme o fascismo. A obra, por sua vez, questiona um progresso voltado para o uso bélico e que explora seus cidadãos em busca de dominação.

De acordo com Benjamin, um progresso tecnológico que serve para a manutenção da exploração de classes ou para uso do fascismo não é progresso. Para o pensador, o progresso ocorre somente quando há alteração no sistema. Entretanto, da mesma forma que o fascismo faz uso da tecnologia, Benjamin acredita, com certo otimismo utópico, em um uso tecnológico voltado para a desalienação. Não obstante, Tolkien já afirmara: “Mas devo dizer, caso perguntado, que a história não é realmente sobre Poder e Domínio: isso apenas mantém as rodas girando; **ela é sobre a Morte** [...]. Que não mais é do que dizer que esta é uma história escrita por um Homem!” (CARPENTER; TOLKIEN, 2006, p. 436, grifo nosso). Em suma, é inegável a crítica política e ao fascismo, às tecnologias bélicas e à alienação humana na literatura tolkieniana.

Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política**. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987

_____. **Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Tradução: José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BUCK-MORSS, S. **Estética e anestética**: o “ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado. *Travessia – revista de literatura*, Florianópolis, n. 33, p. 11-41, ago./dez. 1996.

CARPENTER, Humphrey; TOLKIEN, Christopher (Orgs). **As cartas de J. R. R. Tolkien**. Tradução: Gabriel Oliva Brum. Curitiba: Arte e letras, 2006.

CARPENTER, Humphrey. **J. R. R. Tolkien: uma biografia**. Tradução: Ronald Eduard Kyrmse, São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CEVASCO Maria Elisa; SIQUEIRA Valter Lellis. **Rumos da literatura inglesa**. 2. ed. 1985.

CRISTELLI, Paulo. **J.R.R. Tolkien e a crítica à modernidade**. São Paulo: Alameda, 2013.

COMPAGNON, A. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução: Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

DALLENBÄCH, Lucien. Intertexto e autotexto. **Poétique**. *Revista de teoria e análise literárias*. Intertextualidades. nº 27. Tradução: Clara Crabbé. Coimbra: Livraria Almedina, 1979, p. 51 – 76.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio. Walter Benjamin ou a história aberta. In. HOBBSAWM, Eric J John Ernest. **A era dos impérios**. 1875 – 1914. Tradução: Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. 22. ed. São Paulo: Paz & Terra, 2016.

HOBBSAWM, Eric J John Ernest. **Era dos extremos**. O breve século XX. 1914 – 1991. Tradução: Marcos Santarrita. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras. 1997.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PROPP, Vladimir L. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

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

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução: Castello, Maria Clara Correa Castelo. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

TOLKIEN, J. R. R. **O silmarillion**. Christopher Tolkien (ed.). Tradução: Reinaldo José Lopes. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2019a. Edição Kindle.

_____. **O senhor dos anéis: a sociedade do anel – Parte I**. Tradução: Ronald Eduard Kyrmse. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2019b.

_____. **O senhor dos anéis: as duas torres – Parte II**. Tradução: Ronald Eduard Kyrmse. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2019c.

_____. **O senhor dos anéis: o retorno do rei – Parte III**. Tradução: Ronald Eduard Kyrmse. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2019d.

_____. **Beren e Lúthien**. Christopher Tolkien (ed.). Tradução: Ronald Eduard Kyrmse. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2018.

_____. Sobre contos de fadas. In: _____. **Árvore e folha**. Tradução: Ronald Eduard Kyrmse. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

WHITE, Michael. **J. R. R. Tolkien**: O senhor da fantasia. Tradução de Bruno Dorigatti. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2013.

THE MARVELOUS IN TOLKIENIAN LITERATURE: A LOOK AT MODERNITY

Abstract

In addition to being authored by *The lord of the rings* [1954], John Ronald Reuel Tolkien was also a philologist and professor at the University of Oxford who dedicated his life to the study and creation of languages, in parallel to literary writing. Although his most famous work still rests in *The lord of the rings*, the epic novel is part of a larger mythical literary project, in which Tolkien tried to supply the lack of a properly British mythology. Thus, the writer conceived a complete absolute universe, the stage for his unusual characters. Moreover, Tolkien was critical of his time: he was contrary to the two great wars, having actively fought and experienced the battlefields. Thus, war was one of the main themes of his literature. In this sense, *The Lord of the Rings* is also a narrative about a struggle against totalitarian power. Thus, the wonderful serves as a literary tool in which modernity is reflected, albeit unintentionally, by the author, who denied the intentional allegory. From this perspective, Tolkien's look at modernity through *Eä's* wonderful universe is analyzed here. Therefore, in order to delimit the corpus, this work focuses on Tolkien's *Lord of the Rings*.

Keywords

Wonderful. Modernity. Tolkien. Lord of the Rings.

Recebido em: 28/02/2020
Aprovado em: 23/05/2020

Em castelos vazios: Medievalismo e
romantismo em “As Canções
Solitárias de Laren Dorr” e “Nas
Terras Perdidas” de George R. R.
Martin

Arthur Maia Baby Gomes¹¹⁵

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Gabriela Pirotti Pereira¹¹⁶

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Resumo

Este trabalho objetiva discutir que tipo de representações do aspecto cultural denominado “Idade Média” estão presentes em dois contos do autor norte-americano George R. R. Martin, “As Canções Solitárias de Laren Dorr” (1976) e “Nas Terras Perdidas” (1982), bem como suas relações com o movimento estético e literário conhecido como romantismo. Ambas as histórias estão entre os primeiros escritos de Martin que podem ser considerados fantasia de temática medieval, sendo, portanto, de alguma forma, precursores de sua série de sucesso mundial, *As Crônicas de Gelo e Fogo*. Com base nas aproximações que Elizabeth Fay estabelece entre o movimento romântico e uma recuperação de elementos da cultura medieval, bem como nas observações de Shiloh Carroll a respeito do medievalismo presente na obra posterior de Martin, esperamos compreender em que esses escritos iniciais diferem, se é que o fazem, do que como o autor trabalhou os referidos temas a partir da década de 90, e, por consequência, apontar algumas permanências de um paradigma romântico no cenário literário da segunda metade do século XX.

Palavras-chave

Medievalismo. Romantismo. Fantasia Épica. George R. R. Martin.

¹¹⁵ Mestrando em Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e membro da Martin Studies International Network. Seu foco de pesquisa é a relação da obra do autor norte-americano George R. R. Martin com diversas pautas sociais presentes em diferentes momentos das literaturas de fantasia e ficção científica.

¹¹⁶ Mestranda em Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Sua pesquisa atual se centra em literatura galesa medieval, trabalhando junto ao projeto Sociedade, História e Memória nas Literaturas de Língua Inglesa.

Introdução

Não é surpresa para quem acompanha o *mainstream*¹¹⁷ de produções culturais que obras audiovisuais e literárias de fantasia tem se tornado algumas das mais celebradas no cenário mundial nas últimas décadas. Entre elas, estão a trilogia de filmes *The Lord of the Rings* (2001-2003) de Peter Jackson e a série televisiva do canal HBO, *Game of Thrones*, que adapta a série de livros *As Crônicas de Gelo e Fogo*, de George R. R. Martin.

Muito embora ambas se ambientem em mundos secundários (VIKE, 2007), sua inspiração no cenário medieval europeu é latente, tanto na obra de Tolkien em sua versão fílmica (HONEGGER, 2005), quanto na de Martin e em sua adaptação (CARROLL, 2018). Já existem diversos trabalhos, inclusive os aqui citados, que se perguntam que tipo de visão da Idade Média está sendo perpetrada nessas obras, e como isso pode impactar as relações do público sobre este período histórico.

Compreender as representações da Idade Média nos revela partes de como lidamos com o passado e o que projetamos para o presente e, por esse motivo, compreendemos a importância de entender a trajetória dessas ideias em diversas representações artísticas ao longo do tempo. Sendo assim, nos voltaremos nesse trabalho para duas obras literárias de George R. R. Martin, cujos escritos ficcionais estão entre os mais influentes nas discussões sobre medievalismo atualmente. Discutiremos como um imaginário medieval é representado nos contos “As Canções Solitárias de Laren Dorr”, originalmente publicado em 1976, e “Nas Terras Perdidas”, de 1982, ambos de décadas antes de *A Guerra dos Tronos*, o primeiro volume da série de mais conhecida de Martin, *As Crônicas de Gelo e Fogo*. Desta maneira, objetivamos compreender em que esses escritos iniciais diferem, se é que o fazem, do que como o autor trabalhou os referidos temas a partir da década de 90, e, por consequência, apontar algumas permanências de um paradigma romântico, que possui uma noção muito particular de Idade Média, no cenário literário da segunda metade do século XX.

1 Medievalismos

O termo “medievalismo” é uma concepção Vitoriana frequentemente discutida dentro deste contexto histórico (SIMMONS, 2011); embora a palavra tenha sido cunhada apenas no século XIX, os elementos associados a este conceito já se faziam presentes nas

¹¹⁷ De acordo com Frédéric Martel: “literalmente "dominante", ou "grande público". Diz-se por exemplo de um produto cultural voltado para o público em geral. "*Mainstream culture*" pode ter uma conotação positiva, no sentido de "cultura para todos", mas também, negativa, no sentido de cultura dominante.” (2012, p. 479).

artes antes desta época. O medievalismo, portanto, não se apresenta como um movimento literário ou artístico definido, mas como um tema que perpassa diferentes contextos. Pode-se observar como este tema foi expresso no período Romântico e posteriormente na era Vitoriana com ideais distintos, que se conectam pelo sentimento de nostalgia evocado pelos elementos medievais.

Durante o século XIX, testemunhou-se grande desenvolvimento tecnológico e científico em países europeus; tais descobertas desafiavam valores centrais da sociedade europeia ocidental, e destes questionamentos emergiram diversas ansiedades e incertezas sobre o funcionamento das instituições que mantinham organização social então estabelecida. O desconforto gerado neste período conturbado trouxe à tona uma busca por um modelo de sociedade autorregulada e fixada em valores de ordem, religião e hierarquia. A retomada de elementos sociais e literários que se fizeram presentes no período denominado Idade Média fornecia o código de valores cavalheirescos – e, portanto, uma organização social que seria almejada para opor as revoluções presenciadas pela Inglaterra neste período – dando surgimento, então, ao conceito de medievalismo. Como descrito por Simmons (2011),

Medievalismo, portanto, é visto como um conceito que emerge apenas no século XIX como uma reação à crescente tecnologia, produção em massa e reconsideração de valores tradicionais impulsionada por descobertas científicas (p. 3, tradução nossa)

Este conceito se expandiu em um campo de estudos que tomou diferentes formas, englobando até mesmo obras anteriores ao movimento romântico, e que segue agregando teorias modernas e contemporâneas ao seu escopo. O medievalismo é essencialmente definido por uma consciência de seu posicionamento histórico, sempre de forma subjetiva e comparativa: um contraste do presente em relação à Idade Média reinventada (SIMMONS, 2011). Os elementos de narrativas medievais, quando evocados desta maneira na arte e na literatura, são capazes de construir um sentimento específico de perda e desconexão com o passado representado. A perda, no entanto, almeja a construção de um futuro ideal,

Assim como toda a obra de Scott, *Ivanhoe* não é apenas uma reconstrução do passado, mas uma re-visão do passado que procura estabelecer um futuro mais desejável. A História não é mais irrelevante para o tempo presente; ela passa a prover um campo imaginário de possíveis soluções para as crises do agora (FAY, 2002, p. 2, tradução nossa).

Desta forma, os medievalismos e ficções modernas voltadas à ideia do medievo não se pretendem representações históricas, mas dialogam com as ansiedades e expectativas do período no qual foram produzidas; elas exploram, como Elizabeth Fay (2002) aponta,

possibilidades para o presente e futuro por meio da interpretação de elementos históricos. Há, portanto, uma dimensão imaginativa essencial para a noção de medievalismo, que se conecta aos desdobramentos Românticos que serão aqui mencionados.

Fay (2002) discute as diferentes formas pelas quais o medievalismo foi interpretado pelo Romantismo inglês e posteriormente na época Vitoriana. Entende-se por Romantismo a convenção estética e literária que se desenvolveu “no limite da modernidade” (FAY, 2002, p. 7), principalmente durante os séculos XVIII e início do XIX na Europa, sendo possível observar traços do movimento na Inglaterra já durante primeiro quarto do século XVIII (PHELPS, 2012). Phelps (2012) aponta três principais características que definem o Romantismo: a subjetividade, o pitoresco e a reação; o retorno à arte, religião e modo de vida da Idade Média supre precisamente a busca pelo pitoresco e propicia “o material pelo qual o espírito Romântico ansiava” (PELPHS, 2012, p. 5). Este contexto gerou um crescente interesse de escritores e artistas em revisitar elementos medievais. Foi também durante o Romantismo que “literatura” tornou-se sinônimo de imaginação ou ficção: não a representação do real, mas algo inventado – noção que posteriormente seria parte do gênero de fantasia. O termo “imaginação” age de forma ambígua, referindo-se tanto a algo não-verdadeiro quanto ao que é criativo e visionário (EAGLETON, 1996).

De acordo com Fay (2002), a prática de voltar-se para o passado como forma de vislumbrar uma utopia futura poderia tanto assumir um viés conservador, retomando ideais de honra e ordem social, quanto revolucionário, em oposição à hierarquia social estabelecida e composição econômica que se desenvolveu com a Revolução Industrial. A primeira interpretação se fez mais presente na época vitoriana, enquanto a segunda foi uma construção romântica. Simmons (2011) também aponta para esse aspecto, demonstrando que autores do movimento Romântico evocavam elementos medievais como uma forma de desafio às estruturas sociais, descrevendo não os cavaleiros e damas, mas as classes menos privilegiadas. O medievalismo que por vezes se observou na era romântica inglesa (também chamado de medievalismo popular), portanto, se caracterizou como “o uso imaginativo do passado para criar uma visão do que a Grã-Bretanha deveria ser no futuro, olhando para suas origens – como sempre, reais ou imaginárias” (SIMMONS, 2011, p. 6), e se sustentou na afirmação dos direitos do povo – muito alinhado à primeira Revolução Francesa.

Os usos contraditórios da noção de medievalismo estão conectados às incongruências do próprio movimento romântico; as mesmas revoluções impulsionando o dinamismo, idealismo, e desenvolvimento tecnológico também criavam uma realidade inóspita para a classe trabalhadora a partir do novo regime burguês (EAGLETON, 1996);

Terry Eagleton (1996) afirma que para autores como Shelley e Byron a imaginação se tornou uma "força política", e a literatura, bem como toda criação artística, representava uma forma de trabalho não alienado que fazia claro contraste à produção capitalista. Como aponta o autor,

Em frente a tais forças, o privilégio delegado pelos Românticos à "imaginação criativa" pode ser visto como bem mais do que escapismo ocioso. Pelo contrário, "literatura" agora aparece como um dos poucos enclaves nos quais os valores criativos – expurgados da face da sociedade Inglesa pelo capitalismo industrial – poderiam ser celebrados e afirmados. "Criação imaginativa" pode se mostrar como a imagem do trabalho não-alienado; o escopo intuitivo, transcendental da mente poética seria capaz de prover uma crítica viva às ideologias racionalistas ou empiricistas escravas ao "fato". A obra literária em si passa a ser vista como uma unidade misteriosa e orgânica, em contraste com o individualismo fragmentado do Mercado capitalista. (...) Sua tarefa [da literatura] é transformar a sociedade em nome das energias e valores encarnados pela arte. (EAGLETON, 1996, p.17)

Em meio a estas diferentes faces do medievalismo, determinadas figuras da literatura medieval são retomadas para evocar certas imagens e valores. O cavaleiro aparece como símbolo de nobreza e honra, representando o conservadorismo do medievalismo vitoriano; sua presença estabelece um ideal de ordem e harmonia, uma tradição paternalista que carrega os valores da aristocracia. Como uma ficcionalização do guerreiro medieval, a figura do cavaleiro estabelece um parâmetro de comportamento cortês em uma tentativa de "civilizar" violência marcial perpetuada pelos *cavaliers*. O código cavalheiresco louvava "a lealdade, honestidade, cortesia, humildade e generosidade" (FAY, 2002, p. 21, tradução nossa), e o cavaleiro afirmava sua força oferecendo proteção aos mais frágeis.

Já a figura do trovador, em sua concepção Romântica, desafia a tradição feudal e carrega consigo uma carga de rebeldia; ele confronta a supremacia do rei e da aristocracia e celebra a individualidade do sujeito, o que o tornou uma figura central para o medievalismo Romântico. Ao escrever sobre suas impressões e sentimentos, o trovador seria capaz de traduzir as ansiedades de seu tempo. É por meio do trovador que o elemento do amor cortês (termo cunhado também no período vitoriano) aparece no medievalismo. O discurso posteriormente intitulado amor cortês se desenvolveu na Idade Média como uma disputa de poder político entre o poeta e o senhor feudal por meio da mulher, sendo uma "troca homosocial sobre o corpo de uma mulher ausente" (FAY, 2002, p. 171, tradução nossa).

Através do estabelecimento formal do código de amor cortês, a dinâmica trovadoresca do verso de amor combina dois polos, o da canção de gesto e o do romance. É, por um lado, uma construção da identidade masculina em relação a outros homens via o objeto sexual feminino (como no romance), e por outro lado, um discurso puramente masculino como nas canções, por meio do silenciamento e ausência de uma dama, supostamente, presente (FAY, 2002, p. 18, tradução nossa).

Esta concepção de amor assume uma dimensão idealizada a partir das traduções de *O Banquete* de Platão. O texto clássico foi retomado na Idade Média e aplicado às dinâmicas heterossexuais, opondo o amor “puro” e enobecedor ao desejo, meramente adúltero; o amor verdadeiro seria indescritível, afetivo, inalcançável, não físico ou sexual. A literatura Romântica, como aponta Fay (2002), mirou-se de diversas formas na tradição do amor cortês, particularmente no papel disruptivo do trovador. A poesia de Percy Shelley e John Keats apresentavam o trovador como uma figura que se rebela contra a autoridade, representando o ideal romântico de criar e imaginar a arte, em oposição à produção capitalista.

Alguns autores associados a tal movimento literário consideravam a relação discursiva entre o sujeito-lírico e a dama aristocrata uma forma de subversão ao poder patriarcal; tal noção foi desafiada por autoras do mesmo período, apontando o a falta de agência das figuras femininas, tornadas objetos de disputa. No entanto, o medievalismo Romântico também expandiu a noção de “amor” para um amor à humanidade e à arte.

Entre as concepções românticas sobre a Idade Média e os contos aqui analisados, no entanto, há mais de um século de diferença. Durante o século XX, surgiram muitas manifestações medievalistas, seja reforçando os ideais românticos ou rompendo e propondo novas concepções. Para nos aproximarmos da produção literária de Martin, vale a pena destacar algumas características desse processo, especificamente na literatura de fantasia épica com inspiração medieval, que foi popularizada enquanto gênero pela obra de J.R.R. Tolkien.

1.1 Medievalismo e a fantasia épica

Como brevemente discutido na sessão anterior, o romantismo consolidou a percepção de que o texto literário é aquele que se ocupa das coisas que não existem; o imaginário, o criativo e o fantástico seriam mais instigantes e preciosos do que relatos prosaicos – aqui, assumindo o sentido de banal e ordinário. Como Terry Eagleton descreve,

Se o que não existe parece mais atraente do que aquilo que existe, se a poesia e a imaginação são preferíveis à prosa ou aos fatos concretos, então é razoável deduzir que isso expressa algo significativo sobre o tipo de sociedade na qual os Românticos viviam. O período histórico em questão é de revolução (EAGLETON, 1996, p. 16, tradução nossa).

De forma semelhante, a fantasia com elementos medievalistas em *O Senhor dos Anéis* se relaciona ao contexto histórico no qual J. R. R. Tolkien elaborou sua saga. Honegger (2005) discute que elementos da literatura medieval estão presentes em quase todas as obras

de Tolkien. Estes elementos remetem a textos épicos como Beowulf, mas também a línguas medievais: ao incluir em seus textos termos do inglês antigo, por exemplo, o autor almeja causar o que Honegger chama de uma sensação de *dejà-vu* em sua audiência.

A maior preocupação de Tolkien, no entanto, era a de recuperar os contos de fadas, e partir daí, deriva sua noção de medievalidade. A fantasia, na concepção tolkieniana, possui a função de desafiar a realidade, satisfazendo desejos humanos impossíveis fora da literatura (ROCHA, 2019). A ideia de *dejà-vu* surge como uma espécie de resposta ao paradigma modernista vigente na primeira metade do século XX, e, portanto, uma espécie de recuperação dos ideais românticos, e conseqüentemente, da idealização da Idade Média como um momento de valores bem definidos e dados à idealização.

Sendo assim, a consolidação da literatura fantástica contemporânea veio enquanto uma maneira de recuperar valores, recuperar a essência filosófica que, para Tolkien, estava perdida no início do século XX, numa sociedade pós-industrial. Enquanto sua obra ainda é a mais reconhecida e influente dentro do gênero, o que objetivamos aqui é entender o quanto disso se manteve nas representações de cenários medievais e o quanto foi desafiado nos contos que discutiremos. Para isso, é necessário compreender o que mudou no contexto da literatura especulativa em geral nos tempos de Martin.

2 George R. R. Martin

O autor, nascido em 1948, é natural de Bayonne, Nova Jersey, estado dos Estados Unidos da América. Recebeu sua educação básica e superior durante um momento politicamente conturbado em seu país, no qual diversos movimentos sociais ganhavam força e rejeitavam posturas autoritárias. A década de 1960 é palco do auge do movimento hippie, da contracultura, da luta por direitos civis e da crítica à Guerra do Vietnã (GRANT, 2014). É nesse contexto que Martin se torna um adulto e começa a produzir sua literatura.

Seu primeiro conto, “The Hero”, foi publicado na revista *Galaxy* no ano de 1971. Durante essa primeira década de publicações, o autor escrevia majoritariamente ficção científica, no contexto onde o movimento conhecido como “A Nova Onda” emergia, justamente afiliado às pautas sociais que tomavam conta do espaço público no momento (STEBLE, 2011). Conforme a Nova Onda perdeu força ao final da década de 1970, Martin também se tornou predominantemente um autor de horror, suspense, muito embora sem abandonar completamente o que escrevia anteriormente (MAIA, 2018). Nota-se que, até esse

momento, a fantasia de inspiração medieval não estava entre os gêneros que Martin mais escrevia, muito menos pelo qual tinha seu relativo reconhecimento entre pares e público geral.

Foi apenas na década de 90, depois de passar alguns anos praticamente afastado da escrita literária, mas trabalhando com séries de televisão em Hollywood como roteirista e produtor, que Martin voltou a se dedicar à sua antiga atividade, mas dessa vez, trabalhando no livro *A Guerra dos Tronos*, primeiro da série *As Crônicas de Gelo e Fogo*. Depois de quatro volumes publicados, os livros serviram de material base para a série de televisão *Game of Thrones*, da emissora HBO. Ambientada no continente de inspiração medieval de Westeros, *As Crônicas de Gelo e Fogo* acompanham a trajetória de diversas famílias nobres disputando poder político enquanto ameaças sobrenaturais ressurgem.

Muito embora seja um confesso fã da obra de J. R. R. Tolkien e Robert E. Howard (MARTIN, 2006), a predominância da fantasia na carreira de Martin veio apenas após mais de vinte anos de publicações, e, no entanto, foi a obra que o tornou mundialmente conhecido. Uma das razões para explicar essa tão longa ausência foi dada pelo próprio autor. Segundo ele, não havia um mercado estruturado para a publicação de literatura fantástica nos Estados Unidos durante a década de 1970. Sendo assim, o que ele e muitos outros autores fãs do gênero fizeram foi escrever algumas poucas histórias de fantasia em meio a muitas de ficção científica, que os permitiam fazer da escrita uma carreira (MARTIN, 2006).

Mesmo dentro de uma escrita em gêneros variados Martin sempre se destacou entre seus colegas como um autor “romântico”, como posto por ele mesmo e por outros escritores do período. Ainda nos anos 70, comentando a escrita de “As Canções Solitárias de Laren Dorr”, o autor afirma ser um “romântico inabalável (não direi ‘incurável, pois o romantismo é uma tradição literária/filosófica com uma longa e honrada história, não uma doença, obrigado.” (MARTIN, 1977, p. 15, tradução nossa). Sua amiga e parceira escrita também reforça essa característica:

Quando eu conheci George em 1973, ele chamava a si mesmo orgulhosamente de um romântico (isso foi muito antes do surgimento do termo “emo”). Ele era sonhador e sensível, ressentido pelas oportunidades perdidas, inseguro, dado à melancolia (...). Quando esse livro (*A Morte da Luz*) foi publicado, alguns anos depois, eventos pessoais abalaram severamente sua visão romântica, mas mesmo que às vezes fosse amargo, ele ficava de luto por suas ilusões e se recusava a tornar-se um cínico (TUTTLE, 2015, p. vii, tradução nossa).

É intrigante que, duas décadas antes de sua obra se tornar conhecida pelo realismo, a postura romântica de Martin enquanto autor fosse tão ressaltada por ele e aqueles ao seu redor. É claro que isso pode acarretar influências em suas representações da Idade

Média em sua literatura, no entanto, isso nunca foi evidenciado. Mas é preciso antes, compreender o que já sabemos sobre as suas idades médias.

2.1 O medievalismo de Martin

No que nos é possível observar para a realização deste trabalho, pesquisas tratando do medievalismo retratado nas obras de Martin antes de *As Crônicas de Gelo e Fogo* são inexistentes. Esses textos, de forma geral, foram muito pouco estudados pela academia e crítica literária. Essa lacuna revela que há muito a ser estudado e compreendido, não apenas como forma de apurar nosso entendimento sobre sua obra de maior sucesso, mas também sobre como Martin se insere e dialoga com os diferentes contextos de escrita pelos quais passou desde a década de 1970.

No entanto, Shiloh Carroll, uma das primeiras pesquisadoras especialistas na obra de Martin, desenvolveu um estudo a respeito de como o medievalismo é caracterizado em sua saga mais célebre, que remonta à Idade Média em sua ambientação e em uma série de costumes, normas, tecnologias, organizações de estado, entre muitos outros elementos. Em *Medievalism in A Song of Ice and Fire and Game of Thrones*, Carroll conclui que apesar de reiteradas afirmações do autor e a comum concepção de que estes livros tentem se aproximar da Idade Média “real” (o que a autora argumenta ser uma tarefa impossível para literatura), os livros são, na verdade, fruto de um misto de influências que passam por “romance medieval, história, romance medievalista vitoriano, fantasia neomedieval, ou medievalista moderna e horror” (CARROLL, 2018, p. 182).

Anthonsson e García Jr. (2015) se debruçaram especificamente sobre o romantismo presente em *As Crônicas de Gelo e Fogo*, argumentando que:

O romantismo que relacionamos ao trabalho de Martin¹¹⁸ é bem específico: a ênfase na emotividade e no individual, um olhar que se volta com firmeza para o passado e a crença no indomável espírito humano. Todos esses aspectos são marcas do movimento romântico do século 19, com o qual Martin se identificou e obras anteriores. (...) (A) influência (do romantismo) ainda pode ser claramente encontrada na série *As Crônicas de Gelo e Fogo*, provocando um efeito importante na apresentação da narrativa. (ANTHONSSON e GARCÍA Jr., 2015, p. 20).

O efeito ao qual os autores se referem é a contraposição de um passado romântico (e nesse caso, medieval, uma vez que toda a ambientação da série o é) à realidade apresentada pelo ponto de vista dos personagens durante o curso da narrativa. As ilusões constantes

¹¹⁸ Muito embora aqui afirmem de forma geral, o texto logo se delimita à série *As Crônicas de Gelo e Fogo*.

referentes a eventos passados na *fabula*¹¹⁹, informados de forma expositiva (STERNBERG, 1978) a partir de diversos pontos de vista com limitações de informações, é constantemente desmistificado seja pelas memórias de outros personagens com ponto de vista (o que ao menos torna a experiência dúbia) como pelas ações diretamente narradas.

Para citar alguns dos exemplos discutidos pelos autores, Lyanna Stark é lembrada por Robert como uma donzela recatada, enquanto Eddard se lembra da irmã como mais arredia e em menos conformidade com o que era esperado de uma dama. Jon Snow possuía uma visão idealizada da Patrulha da Noite, ordem militar a qual vai servir, mas é desiludido ao se deparar com a natureza de seus companheiros, “ladrões comuns e assassinos que escolheram a Muralha ao invés da morte, e não indivíduos movidos por um senso de honra e dever” (ANTHONSSON e GARCÍA Jr., 2015, p. 21). Eles concluem que:

O romantismo captura os dois aspectos das opiniões de Martin sobre fantasia e as histórias: preenche a obra com uma nova camada de “cor”, com ressonâncias emocionais e uma espécie de maravilhamento, criando visões de amores trágicos e de uma nobreza condenada, o que destaca a decadência do cenário da dura realidade. Algumas das mais memoráveis cenas dos livros são carregadas de romantismo, mas em geral estão ligadas a um enigma, dando a sensação de que a história, em parte, é romântica porque não foi totalmente contada. (ANTHONSSON e GARCÍA Jr., 2015, p. 31).

Mesmo que a execução seja menos radical que sua proposição, a série de Martin ainda significa uma inovação importante para as representações medievalistas dentro da literatura fantástica. Ela apresenta uma ruptura com o que o ficcionista Joe Abercrombie classifica como tentativas de superar Tolkien “em grandiosidade do cenário, clareza de sua moralidade e familiaridade entre seus enredos e personagens” (ABERCROMBIE, 2019). A posição que a série ocupa no imaginário dos leitores de fantasia tende a ser o mesmo que Abercrombie reitera em seu depoimento pessoal, e é também uma das razões que motiva as perguntas postas ao presente trabalho: essas inovações sempre estiveram presentes, mesmo que de maneira embrionária, na fantasia de Martin? Teria essa mudança de paradigma acontecido discretamente duas décadas antes da publicação de *A Guerra dos Tronos*? São essas questões que nos motivam a lançar um olhar mais cuidadoso sobre os contos a seguir.

3 As Canções Solitárias de Laren Dorr

¹¹⁹ De acordo com Sternberg (1978), *fabula* “se refere a os fatos que ocorrem na obra, (re)arranjados na ordem de ocorrência” (p. 8, tradução nossa).

Este conto foi escrito em Maio de 1974 e publicado apenas dois anos depois, em Maio de 1976, na revista *Fantastic*. Ele também está presente na coletânea *Dreamsongs Vol I*, o que garantiu sua tradução e publicação no Brasil pela editora Leya em 2017. No português, a coletânea passou a se chamar “*Retrospectiva da Obra*”. O momento de escrita dessa história é definido por Martin diversas vezes como um dos piores de sua vida emocional (MARTIN, 2017), e por esse motivo, o objetivo era “botar no papel a visão mais romântica que conseguisse para poder me curar” (MARTIN, 1977, p. 15).

O resultado é a história de Sharra, uma mulher que viaja entre mundos em busca de seu antigo amante, Kaydar, que foi tomado de si pelos cruéis Sete Deuses. Em um desses mundos, conhece Laren, um homem que também foi amaldiçoado pelos Sete, e condenado a viver completamente sozinho em seu universo. Sharra logo se vê dividida entre sua paixão por um homem solitário, que não tem nada além dela, e o seu mais antigo objetivo. Ela promete ficar um mês com Laren antes de prosseguir sua busca, enquanto ele lhe promete que, quando esse tempo acabar, irá levá-la ao portal para que possa ir embora e ajudá-la com o guardião que os Sete sempre colocam junto aos portais. Quando chega o momento da despedida, Laren se revela o guardião, e diz que “tentou detê-la com amor. Mas apesar de tudo isso, ele foi sincero e nunca a cantou falsidades” (MARTIN, 2017, p. 312). Sharra promete voltar quando encontrar Kaydar e segue sua jornada, enquanto Laren seguirá a esperando.

O amor impossível, tema central da história, ajuda a revelar que tipo de Idade Média está aqui sendo evocado. Laren constantemente se põe à disposição de Sharra e tenta se mostrar digno de seu amor. Em última instância, espera que tenha sido bom o suficiente para que ela prefira ficar ao invés de ir atrás de Kaydar. A ideia de amor cortês, embora avulsa de sua estrutura social, uma vez que Laren possui uma posição num mundo sem outras pessoas que não é sequer possível tendo como espelho as organizações sociais medievais. Na sua perspectiva, Sharra assume o papel de realização máxima possível, uma vez que Laren ficou incontáveis séculos esperando por ela. Segundo ele: “Houve um momento (...) em que me dei conta de que amaria qualquer voz que não fosse um eco da minha própria” (MARTIN, 2017, p. 301).

Embora Sharra possa assumir a posição de donzela idealizada para Laren, essa não é a característica no que concerne o seu próprio enredo, sua história e motivações. Dentre a série de questões sociais trazidas à ficção científica pela Nova Onda, estavam as pautas feministas (LEFANU, 1988). “As Canções Solitárias de Laren Dorr”, sendo produto desse contexto apresenta Sharra não como uma personagem subordinada a personagens masculinos,

mas como agente de sua própria narrativa. Além disso, diferente do que a ideia de amor cortês poderia sugerir, ela também não tem muito em comum com a categoria medieval de donzela.

No entanto, ela facilmente se enquadra em outra figura identificada por Elizabeth Fay (2002), a de “cavaleira” (no original, “*female knight*”). De acordo com a autora, esse tipo de personagem, frequentemente utilizada nos escritos oitocentistas de Shelley e Byron, são heroínas que falham como “amadas” (p. 161) de acordo com a concepção platônica. Nesse sentido, acabam incorporando os valores cavaleirescos em seu altruísmo (p. 109) e, portanto, reforçando valores de um medievalismo idealizado, mesmo que destoante do tradicional sexismo vitoriano.

E o amor perdido do passado de Sharra, que a transforma em uma guerreira obstinada, não é o único presente no enredo. É negada a permanência de todos os envoltivos românticos do conto. O relacionamento dela e de Laren também é impossível, uma vez que Kaydar existe, e Laren relata que em uma das versões de seu passado com as quais sonhou, os Sete também lhe tiraram sua esposa (MARTIN, 2017). Importante notar que não há qualquer menção a desentendimento entre os amantes em nenhum dos casos, apenas circunstâncias externas que os separam contra suas vontades.

Essa idealização do amor, característica da ideia romântica de amor cortês, é acentuada pelas constantes hipérboles presentes no conto. De certa maneira, não apenas o amor, mas diversos elementos desse universo, concretos e abstratos, aparecem em sua forma ideal, sendo esse um mundo de valores puros e claramente distinguíveis. Isso pode ser notado pelo fato de Laren viver absolutamente sozinho em seu mundo. Muito embora o isolamento pudesse ser possível na realidade, a história representa esse conceito em sua versão máxima, não apenas no sentido espacial (Laren não pode atravessar o portal que o levaria a outros mundos habitados), mas também no sentido temporal, uma vez que ele não tem memória de quando a situação começou, mas sua imortalidade o garante que ela não tenha um fim previsto.

Existem diversos outros elementos absolutamente hiperbólicos que caracterizam o mundo de Laren como um lugar de essências: seus poderes, que o garantem completo controle sobre o lugar, sendo possível mover castelos e montanhas (MARTIN, 2017), suas canções que se tornam mais do que música, mas assumem caráter sensitivo (MARTIN, 2017) e o poder praticamente absoluto dos Sete, que tanto tiram Kaydar e Sharra e ocasionam sua jornada de séculos, quanto isolam Laren por tempo indeterminado. Os Sete não demonstram qualquer outro objetivo além de prejudicar Laren e Sharra em seus relacionamentos. Sendo assim, há

também uma hipérbole moral, onde o amor é o sentimento dos personagens nobres, e o ódio é aparentemente gratuito.

Laren também se relaciona com a ideia de amor cortês pela sua música. Ele assume o papel importante notar é que não há aparente discrepância entre a história real de ambos (da maneira como eles mesmos as manifestam) e suas versões épicas e musicadas por Laren. Sendo assim, a realidade daquele mundo inspirado em um contexto medieval se justapõe ao paradigma do trovador, da artificialidade e da canção e, portanto, se aproxima novamente da idealização de trovador; através disso, Laren dá a forma épica para as histórias dele e de Sharra.

Desta forma, “As Canções Solitárias de Laren Dorr” utiliza de diversos ideais românticos para representar um mundo análogo ao medieval. Reforça-se a pureza e o essencialismo de emoções e valores, bem como a constante melancolia, o sentimento de perda, todos acentuados pelas hipérboles, tanto materiais como abstratas. Apesar disso, o tratamento dado para os personagens é bastante característico de seu contexto, eximindo-se de reduzir as personagens femininas a funções acessórias ou a estereótipos como donzelas em perigo.

4 Nas Terras Perdidas

Escrito sob pedido para a coletânea *Amazons*, em 1982, esse conto é produto de outro momento da vida de Martin, que, diferentemente de em 1974, já estava casado com sua atual esposa, Parris McBride. Desde alguns anos antes, houve uma considerável diminuição da recorrência de desilusão amorosas em suas histórias, e também, sua bibliografia estava cada vez mais voltada à ficção de horror, como atestam o lançamento de seu romance *Sonho Febril*, um ano antes, e também histórias como “Recordando Melody”, “*The Needle Men*” e “O Tratamento do Macaco”, todas publicadas com menos de dois anos de diferença de “Nas Terras Perdidas”.

Na história, Jerais, um cavaleiro leal à lady Melange, procura Gray Alys, uma espécie de feiticeira (a palavra nunca é usada no texto, nem qualquer definição para sua atividade), pois sua senhora quer o poder de se transformar em lobo. Alys, cuja fama é de conceder os desejos, porém de uma maneira que não satisfaz aqueles que a procuram, aceita o pedido de Jerais. No entanto, ele também pede por si mesmo que o pedido de Melange não seja atendido. Então, para fazer o feitiço, Alys vai em direção às terras perdidas, acompanhada de Boyce, o homem que prometeu que poderia ajudá-la a caçar um lobisomem.

Sozinhos em um ambiente deserto e hostil, os dois se tornam amantes. Até que, na primeira noite de lua cheia de sua jornada, Boyce revela-se um lobisomem e ele e Alys se enfrentam. Derrotado, ele implora para ela que fiquem juntos, pois apenas ela, que muda de forma à sua escolha, pode entender seus instintos animais. Alys se desculpa com Boyce, pois precisa conceder os desejos de seus clientes. Ela o mata e retira sua pele. No entanto, o narrador nos permite compreender que não foi uma escolha fácil para Alys, que está de luto. Ao final da história, ela concede o poder da transformação a Melange, e a Jerais, seu verdadeiro desejo: casar-se com sua senhora. Embora ambos tenham recebido presentes de Gray Alys, terminam descontentes, pois Melange perde o controle sobre si mesma e Jerais está fadado a viver com uma esposa que frequentemente se transforma em uma fera e ameaça sua vida.

Neste conto a imagem de Idade Média evocada é, em certa medida, distinta daquela que define “As Canções Solitárias de Laren Dorr”. “Nas Terras Perdidas” é construído como a aventura de um guerreiro até terras inóspitas. No entanto, o aventureiro é Boyce, e não Jerais, que já nos primeiros parágrafos do texto é apresentado como o cavaleiro ideal: desde sua conduta até sua aparência, a caracterização deste personagem imediatamente refere à tradição medieval:

Lady Melange sabia disso, já que governava da alta Fortaleza construída na encosta da montanha. Talvez por isso não tenha ido pessoalmente. Em vez disso, Jerais foi apelar a Gray Alys naquele dia – *Blue Jerais*, o guerreiro da dama, o maior entre os paladinos que protegiam sua alta fortaleza e comandavam seus exércitos em batalha, capitão de sua guarda colorida. Jerais vestia um traje de seda azul-clara sob placas azul-celeste de sua armadura esmaltada (MARTIN, 2017, p. 331).

O brasão que lhe fez conhecido como *Blue Jerais* e seu título de campeão da Lady Melange estabelecem o cavaleiro como um alguém que desfruta da confiança de sua soberana, bem posicionado dentro da hierarquia social estabelecida – Grey Alys menciona que a cor azul, no contexto da narrativa, simboliza a lealdade. Porém, o poder que sua imagem indica não se sustenta pela narrativa. A chegada de Boyce – que não é nobre, mas humilde e habilidoso – estabelece uma nova imagem de cavaleiro, de certa maneira subvertendo a impressão inicial até a revelação de sua verdadeira forma monstruosa.

Boyce e Alys são aqueles que perturbam a ordem social; enquanto o poder hierárquico pertence à Lady Melange e ao paladino Jerais, eles não participam da jornada central da narrativa. São os corpos limítrofes, fluidos e metamorfos de Gray Alys e Boyce que carregam o poder mágico que essencialmente move a narrativa; estes personagens não estão incluídos na configuração social cortês, mas acabam por alavancar o destino dos soberanos.

Ao representar os sujeitos “comuns” de seu universo medieval, Martin se aproxima do “medievalismo popular” que se observou em algumas obras do período Romântico.

A temática do amor inatingível também se encontra presente nesse conto; embora se faça explícito que tanto Boyce e Alys quanto Jerais e Melange são amantes, a ambos os casais é negada a possibilidade de felicidade. Diferentemente da tradição do amor cortês, o que acaba por separar os personagens não é uma ordem hierárquica ou uma disputa política, mas sim as próprias ambições e valores de cada um. A estrutura narrativa de disputa entre dois cavaleiros pelo amor de Lady Melange é brevemente mencionada, mas não se sobressai aos planos da soberana sobre seu próprio destino – transfigurar-se em lobo. Alys e Melange demonstram sua agência por meio de suas escolhas, desejos, e genuína angústia pelas consequências de suas ações. Ainda assim, a perda do amor é acompanhada de imenso luto e desgraça para os personagens.

Nesse sentido, “Nas Terras Perdidas” é definitivamente menos romântico e apresenta um cenário menos essencialista que o conto anteriormente discutido. Talvez isso seja fruto de um momento menos romântico do próprio autor, ou talvez, esteja associado às suas narrativas voltadas para o horror urbano, predominantes quando a história foi escrita. O fato é que a moral e as escolhas não são claras aqui: Gray Alys é uma figura à margem da estrutura medieval, que encontra em sua história, não apenas uma tragédia de proporções iguais ou maiores à da nobreza, mas que também se propõe a demonstrar o que há por trás de sua aparente insensibilidade e impenetrabilidade. Dessa maneira, há uma desmistificação da figura da feiticeira, que é justamente o contrário do que é reafirmado em “As Canções Solitárias de Laren Dorr”, onde há reiteração do mito e da idealização do mundo ao redor.

Conclusão

Os elementos medievalistas presentes nos contos de Martin evocam a nostalgia por outro lugar e espaço; no entanto, não idealiza o contexto medieval imaginário como um exemplo de valores tradicionais ou de revolução. O que se sobressai é o herói individual, e seus próprios interesses conflitantes, mesmo que estes interesses, no caso de Sharra, sejam essencialmente derivados de ideais românticos, enquanto Gray Alys confronta o amor idealizado com pragmatismo. De certa maneira, isso representa a citação de Faulkner trazida à tona por Martin em diversas ocasiões:

William Faulkner disse praticamente a mesma coisa ao aceitar o prêmio Nobel de Literatura, quando falou de “velhos fatos e verdades do coração, as verdades

universais sem as quais qualquer história se torna efêmera e condenada – amor, honra, piedade, orgulho, compaixão e sacrifício”. O “coração humano em conflito consigo mesmo”, disse Faulkner, “por si só faz a boa literatura, porque só sobre isso vale a pena escrever (MARTIN, 2017, p. 816).

A hipérbole, as noções de honra e coragem, a figura do cavaleiro são imediatamente reconhecíveis e, à primeira vista, familiares. O que se apresenta nos contos analisados é em parte um reforço, em parte, uma ruptura com a carga de sentido atrelada a certos personagens e temas. “As Canções Solitárias de Laren Dorr” se provou mais próximo daquilo que Tolkien defende enquanto função da fantasia, um lugar para o impossível e para a clareza. Enquanto “Nas Terras Perdidas”, por sua vez, se propõe a complexificar mais as questões, preencher lacunas e abordar estruturas sociais do período medieval, evitando sua completa idealização e naturalização.

É justificada, portanto, a afirmação de Martin sobre si mesmo ainda nos anos 70, de que é um romântico, afinal, num novo momento de negação de essencialismos, escrevendo durante a Nova Onda da Ficção Científica, o autor acha espaço para recuperar valores não apenas Tolkenianos, mas também que remetem a uma noção de Idade Média predominante no século XIX. Isso, porém, não fica estante ao longo dos anos, uma vez que, menos de uma década depois, sua representação medievalista acaba por se tornar menos idealista, ainda que timidamente nesse momento. As raízes de uma proposta de representar a Idade Média de maneira realista (ainda que seja apenas uma proposta) que Carroll identifica em “As Crônicas de Gelo e Fogo” (2018, p. 182), parecem estar plantadas sutilmente desde suas primeiras tentativas com o gênero.

Referências

ABERCROMBIE, Joe. **Introduction. Tor.com.** In: <https://www.tor.com/2019/07/16/read-joe-abercrombies-introduction-to-the-folio-society-edition-of-a-game-of-thrones/>. Acesso em 27 de Fevereiro de 2020.

ANTHONSSON, Linda; GARCÍA JR, Elio M. Palácio do Amor, Palácio da Dor. In: LOWDER, James (org.) **Além da Muralha: Explorando o Universo das Crônicas de Gelo e Fogo de George R. R. Martin.** Tradução de Márcia Blasques. São Paulo: Leya, 2015.

CARROLL, Shiloh. **Medievalism in A Song of Ice and Fire.** Cambridge: Boydell & Brewer, 2018.

EAGLETON, Terry. **Literary Theory: An Introduction.** Oxford: Blackwell Publishing, 1996.

FAY, Elizabeth. **Romantic Medievalism: History and the Romantic Literary Ideal**. London: Palgrave MacMillan, 2002.

GRANT, Susan-Mary. **História Concisa dos Estados Unidos da América**. Tradução de José Ignácio Coelho Mendes. São Paulo: EDIPRO, 2014.

HONEGGER, Thomas. Tolkien Through the Eyes of a Mediaevalist. In: HONEGGER, Thomas (org.). **Reconsidering Tolkien**. Zollikofen: Walking Tree Publishers, 2005.

LEFANU, Sarah. **In the Chinks of the World Machine: Feminism & Science Fiction**. London: The Women's Press, 1988.

MAIA, Arthur. **A Obra de George R. R. Martin nos anos 70 e 80: Comparando Estilos. Gelo & Fogo**. Disponível em: <https://www.geloefogo.com/2018/07/a-obra-de-george-r-r-martin-nos-anos-70-e-80-comparando-estilos.html>. Acesso em: 27 de Fevereiro de 2020.

MARTEL, Frédéric. **Mainstream: A guerra global das mídias e das culturas**. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MARTIN, George R. R. **Retrospectiva da Obra**. Tradução de Alexandre Martins et al. São Paulo: Editora Leya, 2017.

MARTIN, George R. R. **Songs of Stars and Shadows**. New York: Pocket Books, 1977.

ROCHA, Fabian Quevedo da. **The Road Goes Ever On : J. R. R. Tolkien's Response to the Dark Days of the Twentieth Century, and After**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 132 p., 2019.

SIMMONS, Clare A. **Popular Medievalism in Romantic-era Britain**. New York: Palgrave MacMillan, 2011.

STEBLE, Janez. New Wave Science Fiction and the Exhaustion of the Utopian/Dystopian Dialectic. **ELOPE: English Language Overseas Perspectives and Enquiries**, Ljubljana, v. 8, n. 2, p. 89-93, Outubro de 2011.

STERNBERG, Meir. **Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction**. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1978.

VIKE, Magnus. **The Familiar and the Fantastic: A Study of Contemporary High Fantasy in George R. R. Martin's A Song of Ice and Fire and Steven Erikson's Malazan Book of the Fallen**. Dissertação (Mestrado em *Foreign Languages*) – Department of Foreign Languages, University of Bergen. Bergen, 89 p., 2009.

**IN AN EMPTY CASTLE: MEDIEVALISM AND ROMANTISM IN
GEORGE R. R. MARTIN'S "THE LONELY SONGS OF LAREN DORR"
AND "IN THE LOST LANDS"**

Abstract

This work aims at discussing which elements of the cultural aspect called “the Middle Ages” are present within two short stories by the North American author George R. R. Martin, “The Lonely Songs of Laren Dorr” (1976) and “In the Lost Lands” (1928). It also seeks to debate how those elements relate to the Romantic aesthetic and literary movement. Both short stories are among Martin’s first medieval fantasy themed works, and therefore, in some ways, lay the path for his world renowned series, *A Song of Ice and Fire*. Based on Elizabeth Fay’s considerations about the Romantic movement and the resurgence of medieval cultural aspects, as well as Shiloh Carroll’s observations concerning the presence of medievalism in Martin’s later work, we hope to understand how these early texts differ, if at all, from the author’s approach to the referred theme from the 90’s onwards. Consequently, we seek to point out the persistence of the Romantic paradigm within the literary scene on the second half of the 20th century.

Keywords

Medievalism. Romanticism. Epic fantasy. George R. R. Martin.

Recebido em: 25/04/2020

Aprovado em: 17/06/2020

RESENHAS

A seção RESENHAS publica resenhas descritivas ou críticas de publicações acadêmicas e literárias da área de Letras-Literatura. Os escritos aqui apresentados não passaram pelo sistema de avaliação estabelecido para o DOSSIÊ.

Poe resenhista: a composição de *uma teoria do conto*

Ana Marcia A. Siqueira¹²⁰

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Edgar Allan Poe, um dos mais prestigiados escritores de contos de mistério, horror, suspense e ficção científica, é referência obrigatória quando se discute literatura fantástica. Além da publicação de diversos contos, poemas e novelas, o poeta, escritor, crítico e editor é também conhecido por refletir sobre o processo de criação poética, como em *Filosofia da composição*, publicado pela primeira vez em 1846. Entretanto, as reflexões sobre a construção narrativa, produzidas pelo exímio contista, não são muito conhecidas devido à ausência de publicação em uma obra específica. Ficaram dispersas em revistas. Para tentar suprir essa falta, este dossiê reproduz nesta seção três resenhas, que Poe dedicou à análise da obra *Twice-told tales*, de Hawthorne, ao longo das quais, além de avaliar a obra, desenvolve concepções acerca da composição ou estrutura do conto, que julgamos constituir uma verdadeira “teoria do conto”. O escritor Charles Kiefer (2009), tradutor destas resenhas no Brasil, considera que Edgar Allan Poe foi o primeiro, na época moderna, a elaborar uma reflexão rigorosa sobre o conto, influenciando, em menor ou maior grau, outros contistas, como Cortázar e Borges, que também escreveram sobre o próprio processo de criação.

O primeiro destes textos, por ausência de espaço, é curto e se restringe a qualificar a obra resenhada, contudo, chama a atenção por considerar o conto uma forma literária superior, com uma estrutura propícia à demonstração máxima da habilidade e do talento do escritor, a partir de aspecto somente citados, como o estilo puro, o combate ao tom melodramático e ao excesso de realismo fotográfico, a necessidade de originalidade e sutileza, além da adequação do tom, da diversidade de assuntos e da valorização da originalidade. Na segunda resenha, o escritor disserta detalhadamente sobre cada uma das questões enunciadas, discutindo as combinações inusitadas, as experimentações, os efeitos sobre o leitor segundo a habilidade de construção e organização da narrativa de modo original e do tom impresso em consonância

¹²⁰ Doutorado em Literatura Portuguesa pela USP (2007). É professora Associada do Departamento de Literatura e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará e coordenadora do grupo Vertentes do Mal na Literatura.

com a ambientação e a inovação imaginativa. O ponto fulcral desta proposição é a “unidade de efeito”, que considera necessária a pequena extensão do conto para que seja lido ininterruptamente sem a perda de encantamento ou efeito sobre o leitor, ou seja, sem que este seja distraído pelas demandas do mundo externo ao texto. Por fim, na terceira resenha, em que se revela mais crítico à obra de Hawthorne, Poe aprofunda sua argumentação sobre a originalidade na escrita não se restringir somente ao uso de temas novos, mas ser também fruto da organização inovadora de temas tradicionais ou dos efeitos de sentido, ou da harmonia entre tom e tema, e de outros recursos estéticos combinados habilmente. O foco constitui “o conto de efeito” e recai sobre a singularidade da escrita, à inovação criativa e inventiva. Em suma, em conjunto, esses textos compõem o que chamamos aqui uma teoria do conto, segundo Edgar Allan Poe.

A primeira e segunda resenhas foram publicadas nas edições de abril e maio de 1842 da *Graham’s Magazine*. A terceira saiu na *Godey’s Lady’s Book*, em novembro de 1847, e também faz referência ao livro de contos *Mosses from an old manse*, de Nathanael Hawthorne, editado por Wiley & Putnam, em 1846 em New York. No Brasil, a tradução destas resenhas, realizada por Charles Kiefer, veio a público em 2004 na revista eletrônica *Bestiário* que, infelizmente, não está mais online. Reproduzimos a seguir, as três resenhas, conforme publicação da *Bestiário* (2016), com pequena atualização ortográfica.

Três resenhas de Edgar Allan Poe

HAWTHORNE, Nathanael. *Twice-told tales*. Boston: James Munroe & Co., 1842, 2 vol.¹²¹

Página |
300

Primeira resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-told tales*, de Nathanael Hawthorne¹²²

Sempre consideramos que o conto (usamos esta palavra em sua forma popularmente aceita) fornecesse a melhor oportunidade em prosa para a demonstração do talento em seu mais alto grau. Possui vantagens peculiares sobre o romance. É, obviamente, uma área muito mais refinada que o ensaio. Chega a ter pontos de superioridade sobre a poesia. Um acidente privou-nos, neste mês, de nosso costumeiro espaço de resenha, o que matou no nascedouro um desejo há muito acalentado – o de tratar deste assunto em detalhes, tomando os volumes do senhor Hawthorne como tema. Em maio, tentaremos levar a cabo a nossa intenção. Neste momento, somos forçados a ser breves.

Com raras exceções – como no caso de *Tales of a traveller*, do senhor Irving, e de algumas outras obras do mesmo molde – não temos tido contos norte-americanos de elevado mérito. Não temos tido composições habilidosas – nada que pudesse ser considerado obra de arte. De bobagens que foram chamadas de conto já tivemos mais do que o suficiente. Temos tido uma superabundância de efusões do tipo “Rosa-Matilda” – papéis de borda dourada, todos *couleur-de-rose*. Uma plethora de melodramatismos forçados e sem quaisquer sutilezas, um excesso nauseante de miniaturas vulgares copiadas da vida cotidiana, muito parecidas com os arenques holandeses e queijos em decomposição de Van Tyssel, mas com metade do seu valor – sobretudo isso, *eheu jam satis!*

Os trabalhos do senhor Hawthorne parecem estar com o título errado por dois motivos. Primeiramente, não deveriam ter sido chamados de *Twice-told tales* – pois este é um título que não suporta a repetição. Se na primeira edição completa foram contados duas vezes, é claro que agora são contados três vezes¹²³. Que possamos viver para ouvi-los sendo contados cem vezes! Em segundo lugar, estas composições não são de maneira alguma *todas* “contos”. A maioria são ensaios propriamente ditos. O autor teria sido mais sábio se tivesse modificado

¹²¹ Não foi possível confirmar o número exato de páginas desta segunda edição da obra, a primeira, com apenas um volume havia sido publicada em 1837, pela American Stationers Co., reunindo dezoito contos e contando 334 páginas. Nesta edição de 1842, dividida em dois volumes, foram acrescentados vinte e um contos.

¹²² Abril de 1842, *Graham's Magazine*.

¹²³ Poe faz um trocadilho: “now they are thrice-told”.

o título, para que fizesse referência a tudo o que compreende. Isto poderia ter sido facilmente arranjado.

Sejam quais forem, no entanto, os erros de título com os quais recebemos este livro, ele é muito bem-vindo. Não temos visto uma composição sequer em prosa escrita por um norte-americano que possa ser comparada com alguns desses artigos, tanto com os de maior mérito quanto com os de menor, ao mesmo tempo que não há um trabalho sequer que se desonre diante do melhor dos ensaístas britânicos.

“The Rill from the Town Pump” que, devido à natureza *ad captandum* de seu título, tem atraído mais atenção do público do que qualquer outra composição do senhor Hawthorne, é talvez aquela que possui menor valor. Entre os melhores, podemos brevemente mencionar “The Hollow of the Three Hills”, “The Minister’s Black Veil”, “Wakefield”, “Mr. Higginbotham’s Catastrophe”, “Fancy’s Showbox”, “Dr. Heidegger’s Experiment”, “David Swan”, “The Wedding Knell” e “The White Old Maid”. É extraordinário que todos estes, com exceção de um, façam parte do primeiro volume. O estilo do senhor Hawthorne é de uma pureza singular. Seu *tom* é particularmente impressionante – selvagem, tristonho, pensativo, e em completa harmonia com seus temas. Só podemos nos opor ao fato de haver diversidade insuficiente nestes mesmos temas, ou melhor, em seu caráter. Sua originalidade, tanto em relação aos episódios quanto à reflexão, é extraordinária. Esta característica por si só lhe asseguraria nosso mais caloroso respeito e louvor. Aqui, falamos principalmente dos contos. Os ensaios não são tão marcadamente originais. No conjunto, podemos vê-lo como um dos poucos homens inquestionavelmente geniais que nosso país já produziu. Deste modo, será nosso grande prazer homenageá-lo. Para que não pareça que o estamos homenageando mais do que merece com essa resenha superficial e sem maiores demonstrações, adiaremos qualquer comentário adicional para uma oportunidade mais favorável.

Segunda resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-told tales*, de Nathanael Hawthorne¹²⁴

Fizemos alguns comentários apressados a respeito do senhor Hawthorne em nosso último número. Tínhamos o objetivo de falar com mais profundidade neste, mas ainda estamos com pouco espaço. Precisamos, necessariamente, discorrer sobre seus dois volumes com brevidade e mais aleatoriamente do que mereceriam pelo seu valor. O livro professa

¹²⁴ Maio de 1842, *Graham’s Magazine*.

ser uma coleção de *tales*, mas, em dois aspectos, esta classificação é equívoca. Esses trabalhos já estão em sua terceira republicação. Logo, estão sendo contados pela terceira vez. Além do mais, eles não são de maneira alguma *todos* contos, seja na forma comum ou no entendimento legítimo do termo. Muitos são puros ensaios, como por exemplo, “Sights from a steeple”, “Sunday at home”, “Little Annie’s ramble”, “A rill from the town-pump”, “The toll-gatherer’s day”, “The haunted mind”, “The sister years”, “Snow-flakes”, “Night sketches” e “Foot-prints on the sea-shore”. Mencionamos esses problemas brevemente, por conta de suas discrepâncias com a notável precisão e acabamento que distinguem o restante do corpo do trabalho.

Em relação aos Ensaios mencionados há pouco, precisamos contentar-nos em falar deles brevemente. Cada um, e o grupo todo, é belo, sem a característica de refinamento e adequação, tão visíveis nos contos propriamente ditos. Um pintor imediatamente observaria essa característica principal, ou predominante, e a designaria de *repouso*. Não há aí tentativa de fazer efeito. Tudo é quieto, contemplativo, ténue. Mesmo assim, esse repouso pode existir simultaneamente com um alto grau de originalidade de pensamento, e isto o senhor Hawthorne tem demonstrado. A cada momento deparamo-nos com combinações inusitadas. E, no entanto, estas combinações nunca excedem os limites da quietude. Somos acalmados à medida que lemos. E, assim, ficamos calmamente surpresos de que ideias aparentemente tão óbvias nunca tenham passado pelas nossas cabeças, ou nunca nos tenham sido apresentadas antes. Nesse aspecto, nosso autor diferencia-se significativamente de Lamb, Hunt ou Hazlitt, que, com sua maneira e expressão originalmente vívida, possuem em menor grau do que em geral se supõe a verdadeira novidade de pensamento, e cuja originalidade, na melhor das hipóteses, possui uma qualidade pitoresca, inquieta e superficial, repleta de efeitos surpreendentes e pouco naturais que induzem a linhas de reflexão que não levam a nenhum resultado satisfatório. Os ensaios de Hawthorne parecem-se aos ensaios do mesmo tipo de Irving, com mais originalidade e menor acabamento, mas, quando comparados com *The spectator*, possuem uma vasta superioridade sobre eles, e em todos os aspectos. O senhor Irving e o senhor Hawthorne têm em comum aquela maneira tranquila e calma que decidimos chamar de *repouso*. Porém, no caso dos dois primeiros ensaios mencionados, este repouso é obtido mais pela ausência de combinações inusitadas, ou de originalidade, do que de outra forma, e consiste principalmente na expressão calma, quieta e sem ostentação dos pensamentos comuns de um não-ambicioso e não-adulterado anglo-saxão. Neles, com grande esforço, somos obrigados a admitir a ausência de tudo. Nos ensaios que estão agora diante de nós, a ausência de esforço é óbvia demais para equivocarmos, e uma forte corrente subterrânea

de *sugestão* corre continuamente sob o fluxo superior da tese tranquila. Em resumo, as efusões do senhor Hawthorne são o produto de um intelecto verdadeiramente imaginativo, comedido e, até, reprimido por meticulosidade de gosto, por melancolia constitucional e por indolência.

No entanto, é sobre seus contos que, principalmente, desejamos falar. O conto oferece, em nossa opinião, o melhor campo para o exercício do mais nobre talento. Se nos pedissem para dizer de que forma o mais alto gênio pode ser empregado do modo mais vantajoso para a melhor exibição de seu próprio poder, responderíamos sem hesitar que na composição de um poema rimado que não excedesse em extensão o que pudesse ser lido em uma hora. Somente dentro desse limite pode existir a verdadeira poesia da mais alta categoria. 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. Podemos continuar a leitura de uma composição em prosa, pela própria natureza da prosa, por muito mais tempo do que podemos persistir, com bom propósito, na leitura atenta de um poema. Esse último, se realmente satisfizer as exigências do sentimento poético, induz a uma exaltação d'alma que não pode ser suportada por longo tempo. Todas as emoções elevadas são necessariamente transitórias. Assim, um poema longo é um paradoxo. E sem unidade de impressão, os efeitos mais profundos não podem realizar-se. Os poemas épicos foram o fruto de um sentido imperfeito de Arte e seu predomínio não mais existe. Um poema curto *demais* pode produzir uma impressão viva, mas jamais esta será intensa ou duradoura. Sem uma certa continuidade de esforço, sem uma certa duração ou repetição, a alma nunca é profundamente tocada. É preciso a queda d'água sobre a rocha. De Béranger tem produzido coisas brilhantes, pungentes, que movem o espírito, mas como todos os corpos volumosos, carecem de *momentum*, e deixam de satisfazer o Sentimento Poético. Brilham e excitam, mas, por falta de continuidade, deixam de impressionar profundamente. A brevidade excessiva degenera em epigramatismo, mas o pecado da extensão excessiva é ainda mais imperdoável. *In medio tutissimus ibis.*

Se nos pedissem para designar a classe de composição que, ao lado do poema, pudesse melhor satisfazer as exigências de grande genialidade, que pudesse oferecer a esta o mais vantajoso campo para o seu exercício, deveríamos falar sem hesitação do conto em prosa, como o senhor Hawthorne tem aqui demonstrado. 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*. Os interesses do mundo que intervêm durante as pausas da leitura modificam, desviam, anulam, em maior ou menor grau, as impressões do livro. Porém, a simples detenção da leitura por si só seria suficiente para destruir a verdadeira unidade. 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. Não há influências externas ou extrínsecas, produzidas pelo cansaço ou pela interrupção.

Um artista literário habilidoso constrói um conto. Se é sábio, não amolda os pensamentos para acomodar os incidentes, mas, depois de conceber com cuidado deliberado a elaboração de um certo efeito único e singular, cria os incidentes, combinando os eventos de modo que possam melhor ajudá-lo a estabelecer o efeito anteriormente concebido. Se a primeira frase não se direcionou para esse efeito, ele fracassa já no primeiro passo. Em toda a composição não deve haver sequer uma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não leve àquele único plano pré-estabelecido. Com tal cuidado e habilidade, através desses meios, um quadro por fim será pintado e deixará na mente de quem o contemplar um senso de plena satisfação. A ideia do conto apresentou-se imaculada, visto que não foi perturbada por nada. Este é um fim a que o romance não pode atingir. A brevidade excessiva é censurável tanto no conto quanto no poema, mas a excessiva extensão deve ser ainda mais evitada.

Dissemos que o conto tem um ponto de superioridade até em relação ao poema. De fato, enquanto o *ritmo* deste último é um auxílio essencial no desenvolvimento da ideia mais elevada do poema – a da Beleza –, as artificialidades do ritmo são uma barreira intransponível ao desenvolvimento de todos os pontos de pensamento ou expressão que têm sua base na *Verdade*. Porém, a Verdade é, frequentemente, e em grande parte, o objetivo do conto. Alguns dos melhores contos são contos de raciocínio. Assim, o campo desse tipo de composição, se não é uma região tão elevada na montanha da Mente, é uma meseta de muito maior extensão do que o domínio do mero poema. Seus produtos nunca são tão ricos, mas são infinitamente mais numerosos e mais apreciados pela massa da humanidade. Em resumo, o escritor do conto em prosa pode levar seu tema a uma vasta variedade de modos ou inflexões de pensamento e expressão (o de raciocínio, por exemplo, o sarcástico, o humorístico), que não só são antagônicos à natureza do poema, mas absolutamente proibidos por força de um de seus elementos secundários indispensáveis. Falamos, é claro, do ritmo. Pode ser acrescentado aqui, entre parênteses, que o autor que quer atingir o meramente belo num conto em prosa está trabalhando com grande desvantagem, já que a Beleza pode ser melhor elaborada num poema. O que não é verdade quanto ao terror, ou à paixão, ou ao horror, ou a uma miríade de outros

elementos. Veremos aqui como as críticas costumeiras contra os *contos de efeito* são extremamente preconceituosas. Encontram-se nos primeiros números da *Blackwood* muitos exemplos desses tipos de contos. As impressões produzidas foram elaboradas numa esfera legítima de ação e constituíram-se de um interesse às vezes exagerado mas legítimo. Eram saboreadas por todo homem de gênio, apesar de haver muitos gênios que as condenavam sem fundamento justo. O verdadeiro crítico exige apenas que o plano intencionado seja exemplarmente cumprido, através dos meios mais eficientes.

Temos poucos contos americanos de real valor – podemos dizer, na verdade, que não temos nenhum, com a exceção de *The tales of a traveller*, de Washington Irving, e agora esses *Twice-told tales*, do senhor Hawthorne. Alguns trabalhos do senhor John Neal abundam em vigor e originalidade, mas, em geral, suas composições são excessivamente difusas, extravagantes e indicam um sentimento imperfeito em relação à Arte. De vez em quando, encontram-se em nossos periódicos artigos que podem ser vantajosamente comparados aos melhores exemplares das revistas britânicas. Mas, geralmente, estamos muito atrás de nossos progenitores nesse departamento da literatura.

Podemos dizer, enfaticamente, em relação aos contos do senhor Hawthorne, que pertencem à região mais elevada da Arte, uma Arte subordinada a um gênio de uma ordem muito nobre. Tínhamos suposto, e cremos que com razão, que ele houvesse sido levado para sua posição atual por uma daquelas *panelinhas* insolentes que acoçam nossa literatura, e cujas pretensões temos a obrigação de expor quanto mais cedo melhor, mas, felizmente, estávamos errados. Conhecemos poucas composições que podem ser tão sinceramente recomendadas pelo crítico como *Twice-told-tales*. Como americanos, orgulhamo-nos desse livro.

A marca distintiva do Sr. Hawthorne é a invenção, a criação, a imaginação, a originalidade, características que, na literatura de ficção, certamente valem por todo o resto. Contudo, a natureza da originalidade, no que diz respeito às suas manifestações em contos, é muito mal compreendida. A mente inventiva ou original mostra-se tão frequentemente na inovação de *tom* quanto na inovação de *assunto*. O senhor Hawthorne é original em *todos* esses aspectos.

Seria bastante difícil designar qual o melhor conto do conjunto. Repetimos que, sem nenhuma exceção, são belos. “Wakefield” é extraordinário, pela habilidade com que uma ideia antiga – um incidente bem conhecido – é elaborada ou discutida. Um homem cheio de caprichos propõe-se a abandonar a esposa e a morar *incognito*, por vinte anos, nas imediações de sua própria casa. Um incidente deste tipo de fato ocorreu em Londres. A força do conto do

Sr. Hawthorne está na análise dos motivos que devem ou podem ter impelido o marido à tamanha loucura, em primeiro lugar. E com as possíveis causas de sua persistência, em segundo. Sobre esta tese um quadro de singular força foi construído.

“The Wedding Knell” está repleto da mais audaciosa imaginação, uma imaginação completamente controlada pelo bom gosto. O crítico mais capcioso jamais poderia encontrar uma falha nesta produção.

“The Minister’s Black Veil” é uma composição magistral, cujo único defeito é que, para o vulgo, sua habilidade soberba será como o *caviare*¹²⁵. Ver-se-á que o sentido *óbvio* sufoca o que está insinuado, supor-se-á que a moral posta na voz do pastor moribundo carrega o real valor da narrativa. Só as mentes que simpatizam com o autor serão capazes de perceber o crime de coloração negra que foi cometido (fazendo referência à “jovem senhora”).

“Mr. Higginbotham’s Catastrophe” é vividamente original e manejado com muita destreza.

“Dr. Heidegger’s Experiment” é muito bem imaginado e executado com habilidade acima da média. O autor vive em cada uma de suas linhas.

“The White Old Maid” é questionável, em função de seu misticismo, ainda mais do que “The Minister’s Black Veil”. Mesmo entre os leitores mais atentos e analíticos haverá aqueles que terão dificuldade em compreender seu completo valor.

Citaríamos “The Hollow of the Three Hills” por inteiro, se tivéssemos espaço, não por demonstrar maior talento do que qualquer um dos outros trabalhos, mas como exemplo da habilidade peculiar do autor. O assunto é comum. Uma bruxa submete a Distância e o Passado à contemplação de uma pessoa chorando. Tem sido costumeiro, nestes casos, a descrição de um espelho em que as imagens do ser ausente aparecem, ou uma nuvem de fumaça se levanta e, assim, gradualmente, as figuras se revelam. O senhor Hawthorne enfatizou maravilhosamente seu efeito ao fazer com que o ouvido, em lugar do olho, fosse o meio pelo qual a fantasia é mostrada. A cabeça do enlutado está envolta no manto da bruxa e, entre suas dobras mágicas, surgem sons que possuem uma inteligência autossuficiente. Em todo este texto o artista revela-se também notavelmente, tanto em valores positivos quanto negativos. Não só tudo que deve ser feito é feito, mas (o que é um objetivo que se alcança com mais dificuldade), não há nada feito que não devesse ter sido feito. Cada palavra *diz* e não há uma palavra que *não* diga.

Em “Howe’s Masquerade” observamos algo que parece plágio, mas que pode ser uma

¹²⁵ Em italiano, no original, Caviar.

coincidência de pensamento muito lisonjeira. Citamos a passagem em questão.

“Com um rubor escuro de cólera estampado em sua face, eles viram o general *puxar sua espada* e avançar ao encontro da figura de *manto* antes mesmo desta última ter dado um passo no solo.”

“Patife, descubra-se”, ele gritou, “daqui você não passa!”

“A figura, sem se desviar um milímetro da espada que estava apontada para o seu peito, parou solenemente e baixou o capuz do manto de seu rosto, mas não o suficiente ainda para que os espectadores pudessem vislumbrá-lo. Mas Sir William Howe já havia visto o bastante. A austeridade de sua expressão deu lugar a um olhar de surpresa desatinada, talvez de horror, à medida que recuou vários passos, e *deixou sua espada cair no chão*”. (Ver volume 2, página 20).

A ideia aqui é que a figura de manto é o fantasma ou reduplicação de Sir William Howe. Em um texto chamado “William Wilson”, um dos *Tales of the grotesque and arabesque*, tivemos não somente a mesma ideia, mas a mesma ideia foi apresentada de forma semelhante em vários aspectos. Citamos dois parágrafos que nossos leitores podem comparar ao que já foi apresentado. Colocamos em itálico, abaixo, os pontos particulares de semelhança.

“O breve momento em que desviei os olhos havia sido o suficiente para produzir, aparentemente, uma mudança material no arranjo da ponta mais distante do salão. Um espelho grande, pareceu-me, estava agora onde antes não se podia perceber nenhum: e a medida em que dele me aproximei, num estado de extremo terror, minha própria imagem, mas com os traços pálidos e cobertos de sangue, *avançou* num passo fraco e cambaleante a meu encontro.

“Assim pareceu, digo eu, mas não era de fato. Era Wilson que parou na minha frente na agonia da dissolução. Não havia uma linha entre todos os traços marcados e singulares daquele rosto que não fossem exatamente os meus. *Sua máscara e seu manto estavam onde ele os havia jogado, no chão*”. (Ver volume 2, página 57).

Podemos observar aqui que não somente as duas ideias gerais são idênticas, mas como também existem vários *pontos* similares. Em ambos os casos, a figura que se vê é o fantasma ou a duplicação daquele que a contempla. Em ambos os casos, a cena acontece num baile de máscaras. Em ambos os casos, a figura veste um manto. Em ambos os casos, há uma discussão, ou seja, há uma troca áspera de palavras entre as partes. Em ambos os casos, a pessoa que contempla está enfurecida. Em ambos os casos, o manto e a espada caem no chão. A frase “Patife, descubra-se”, emitida pelo senhor Howe corresponde à passagem da página 56 de “William Wilson”.

Difícilmente teríamos alguma palavra de objeção a dizer a respeito desses contos. Existe, talvez, um *tom* muito geral e predominante de melancolia e misticismo. Os assuntos são insuficientemente variados. Não há *versatilidade* suficiente em evidência, o que poderíamos muito bem esperar de um talento tão poderoso quanto o do senhor Hawthorne. Mas, além dessas exceções triviais, não temos realmente nada a dizer. O estilo é a simples pureza. A força abunda. A mais alta imaginação brilha em cada página. O senhor Hawthorne é um homem do mais alto grau de genialidade. Só lamentamos que os limites de nossa revista não nos permitam prestar-lhe a homenagem completa, que, em outras circunstâncias, prestaríamos com o maior prazer.

Terceira resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-told tales*, de Nathanael Hawthorne¹²⁶

No prefácio aos meus sketches de *New York Literati*, quando falava da ampla distinção entre a visão do público e a opinião privada a respeito de nossos autores, referi-me assim a Nathanael Hawthorne: “Por exemplo, o Sr. Hawthorne, o autor de *Twice-told tales*, é escassamente reconhecido pela imprensa ou pelo público, e quando é lembrado, é lembrado apenas com tímidos aplausos. Agora, minha própria opinião sobre ele, que já chegou ao limite de sua caminhada e que poderá rapidamente vir a ser acusado de maneirismo, por tratar a todos os assuntos num mesmo tom de cismador *innuendo*, embora nessa caminhada evidencie um gênio extraordinário, é que ele não tem rival na América ou em qualquer outro lugar. Minha opinião nunca foi contestada por nenhum crítico literário no país. Essa opinião, no entanto, foi verbal e não escrita, e referia-se ao fato, em primeiro lugar, de que o Sr. Hawthorne é um homem pobre, e, em segundo, que ele *não* é um charlatão.

A reputação do autor de *Twice told-tales* tem-se confinado, entretanto, até há pouco tempo, aos círculos literários. Espero não estar equivocado ao citá-lo como um exemplo, *par excellence*, em nosso país, de homem de gênio a quem se admira privadamente e a quem o público em geral desconhece. É verdade que nestes últimos dois anos um ou outro crítico sentiu-se animado por uma honrada indignação a expressar seu mais cáldo elogio. O Sr. Weber, por exemplo, a quem ninguém supera em seu fino gosto por esse tipo de literatura que o Sr. Hawthorne ilustra como ninguém, publicou, num recente número de *The American Review*, um cordial e amplíssimo tributo a seu talento; desde a aparição de *Mosses from an old manse* não lhe tem faltado críticas com um tom parecido em nossos mais importantes

¹²⁶ Novembro de 1847, em *Godey's Lady's Book*. Este trabalho de Poe engloba, também, o novo livro de contos de Nathanael Hawthorne, *Mosses from an old manse*, editado por Wiley & Putnam, New York, 1846.

periódicos. Recordo-me de poucas resenhas de obras de Hawthorne anteriores a *Mosses*. Citarei uma, de *Arcturus* (dirigido por Matthews e Duyckink), de maio de 1841; outra, de *The American Monthly* (cujos diretores eram Hoffman e Herbert), de março de 1838; uma terceira, no número 96 de *North American Review*. Estas críticas, no entanto, parecem não ter influído muito no gosto popular – pelo menos se nossa ideia do dito gosto fundar-se no modo como os diários o expressam, ou na venda de livros de nosso autor. Nunca foi moda (até recentemente) incluí-lo nas listas de nossos melhores autores. Os críticos diriam, nas suas colunas diárias, em tais ocasiões, “Não há Irving, Cooper, Bryant, Paulding e – Smith?” Ou também: “Não temos Halleck e Dana, Longfellow – e Thompson?” Ou: “Não haveríamos nós de assinalar, triunfalmente, os nossos próprios Sprague, Willis, Channing, Bancroft, Prescott e – Jenkins?” No entanto, estas incontestáveis enquetes jamais foram encerradas com o nome de Hawthorne.

Não há dúvida de que esta falta de apreciação por parte do público nasce, principalmente, das causas que assinalei – do fato do Sr. Hawthorne não ser nem um homem rico nem um charlatão –, mas são insuficientes para explicar a questão. Não é pouco o que se deve atribuir às idiossincrasias do próprio Sr. Hawthorne. Em certo sentido, e em grande medida, destacar-se como homem singular representa uma originalidade, e não há virtude literária maior que a originalidade. Mas esta, tão autêntica quanto recomendável, não implica uma peculiaridade uniforme, mas sim contínua, uma peculiaridade que nasça de um vigor da fantasia sempre em ação, e ainda melhor se nascer dessa força imaginativa, sempre presente, que dá seu próprio matiz e seu próprio caráter a tudo o que toca, e especialmente, que *sente o impulso de tudo tocar*.

Costuma-se dizer, irrefletidamente, que os escritores muito originais sempre falham em popularidade – que tais e tais pessoas são demasiadamente originais para serem compreendidas pelas massas. “Muito peculiares”, deveria ser a frase, “muito idiossincráticas”. É, na verdade, a excitável, indisciplinada e pueril mentalidade popular que mais agudamente sente o que é original. É a crítica dos conservadores, dos vulgares¹²⁷, dos cultivados velhos clérigos da *North American Review*, e somente ela, que condena a originalidade. “Não é muito divinal” – disse Lord Coke – “ter um espírito feroz e salamandrino”. Como sua consciência não lhes permite mexer-se para nada, estes dignatários têm um horror sagrado de serem movidos. “Deem-nos *quietude*”, pedem encarecidamente. Abrindo a boca com as devidas precauções, suspiram a palavra “repouso”. E, por certo, é a única coisa que deveria permitir-

¹²⁷ Poe utilizou a palavra *hackneys*, que também significa “cavalo de sela, cavalo de tiro, carro de aluguel”. A palavra é duplamente agressiva.

se-lhes gozar, que mais não fosse para seguir o princípio cristão de dar e receber.

A verdade é que se o Sr. Hawthorne fosse realmente original não deixaria de chegar à sensibilidade do público. Mas ocorre que *não é*, de modo algum, original. Os que assim o qualificam querem dizer somente que ele difere, em tom e modo, e na eleição de temas, de qualquer um de seus autores conhecidos – sendo evidente que tal conhecimento não se estende ao alemão Tieck, que tem *algumas* obras com um tom absolutamente idêntico ao que é *habitual* em Hawthorne. É claro que o elemento da originalidade consiste na novidade. O elemento de que dispõe o leitor para apreciá-lo é o seu sentido do novo. Tudo o que lhe dá uma emoção tão novidadeira quanto agradável parece-lhe original, e aquele escritor capaz de lhe proporcionar isso será original. Numa palavra, a soma dessas emoções leva-o a pronunciar-se sobre a originalidade do autor. Eu poderia observar aqui, contudo, que há claramente um ponto no qual até mesmo a novidade em si mesma cessaria de produzir a legítima originalidade, se a julgamos, como poderíamos, pelo efeito pretendido: esse é o ponto em que a *novidade transforma-se em nada de novo*, e o artista, *para preservar a originalidade*, incorre em lugares-comuns. Parece-me que ninguém percebeu que, por descuidar desse aspecto, Moore fracassou, relativamente, com seu *Lalla Rookh*. Poucos leitores, e certamente poucos críticos, elogiaram esse poema por sua originalidade, pois, de fato, o efeito que produz não é a originalidade. No entanto, nenhuma obra de igual volume abunda em tão felizes originalidades, individualmente consideradas. São tão excessivas que, ao final, inibem toda capacidade do leitor de apreciá-las.

Uma vez bem compreendidos esses pontos, veremos que o crítico (desconhecedor de Tieck), que tiver lido apenas um conto ou *sketch* de Hawthorne, pode ser perdoado por imaginá-lo original, mas o tom, a maneira ou a eleição do tema que provoca nesse crítico a sensação do novo não deixará de provocar-lhe, à leitura de um segundo conto, ou de um terceiro ou dos seguintes, uma impressão absolutamente antagônica. Ao terminar um volume, e mais especialmente ao terminar todos os volumes do autor, o crítico abandonará a sua primeira intenção de qualificá-lo de “original” e contentar-se-á em chamá-lo de “singular”.

Eu poderia, certamente, concordar com a vaga opinião de que ser original equivale a ser impopular, sempre que meu conceito de originalidade fosse o que, para minha surpresa, possuem muitos que têm o direito de ser chamados de críticos. O amor a meras palavras levou-os a limitar a originalidade literária à metafísica. Eles somente consideram originais em literatura as combinações absolutamente novas de pensamento, de incidentes, etc. É evidente, no entanto, que a única coisa merecedora de consideração é a novidade de *efeito*, e que se logra esse efeito, o prazer, ao final de toda composição ficcional antes evitando que buscando

a novidade absoluta da combinação. A originalidade, assim entendida, assalta e sobrecarrega o intelecto, colocando indevidamente em ação as faculdades que na boa literatura deveríamos empregar em menor grau. E, assim entendida, não pode deixar de ser impopular para as massas que, buscando entretenimento na literatura, sentem-se positivamente ofendidas com a instrução. Mas a autêntica originalidade – autêntica em relação aos seus propósitos – é aquela que, ao fazer surgir as fantasias humanas, semiformadas, vacilantes e inexpressas, ao excitar os impulsos mais delicados das paixões do coração, ou ao dar a luz algum sentimento universal, algum instinto em embrião, combina-se com o prazeroso efeito de uma novidade aparente, um verdadeiro deleite egotístico. O leitor, no primeiro dos casos supostos (o da novidade absoluta), fica excitado, mas, ao mesmo tempo, sente-se perturbado, confundido, e, em certo modo, dói-lhe sua própria falta de percepção, sua própria ignorância, por não ter percebido, por si mesmo, a ideia. No segundo caso, seu prazer é duplo. Invade-o um deleite intrínseco e extrínseco. Sente e goza intensamente a aparente novidade de pensamento. Goza-a como realmente nova, como absolutamente original para o autor – e para si próprio. Imagina que, dentre todos os homens, somente o autor e ele tinham pensado nisso. Juntos, eles a criaram. Por isso, nasce um laço de simpatia entre os dois, simpatia que se irradia de todas as páginas do livro.

Há um determinado tipo de composição que, com alguma dificuldade, cabe admitir como de um grau inferior do que se tem denominado de autenticamente original. Quando lemos tais obras, não dizemos a nós mesmos, “como isso é original!”, nem “eis aqui uma ideia que ocorreu somente ao autor e a mim”, senão que dizemos “eis uma fantasia tão evidente, mas tão encantadora!”, e também, “eis aqui um pensamento que não sei se me ocorreu alguma vez, mas que, sem dúvida, ocorreu a todo o resto da humanidade”. Esse tipo de composição (que, todavia, pertence a uma ordem elevada) costuma-se qualificar de “natural”. Tem pouca semelhança exterior, mas grandes afinidades internas com o autenticamente original, a menos que seja, como já foi sugerido, de um grau inferior desse último. Entre os escritores de língua inglesa, seus melhores exemplos encontram-se em Addison, Irving e Hawthorne. A “naturalidade”, que costuma ser descrita como seu traço mais distintivo, tem sido considerada por alguns como apenas aparentemente fácil, embora, na realidade, de difícil obtenção. Este critério deve ser recebido, sem dúvida, com certa reserva. O estilo natural é difícil somente àqueles que jamais deveriam tentá-lo, isto é, para aqueles que não são naturais. Nasce de se escrever com a consciência ou com o instinto de que o *tom* da composição deve ser aquele que em qualquer ponto ou em qualquer tema seria sempre o tom da grande maioria da humanidade. O autor que, ao modo dos americanos do Norte, limita-se a mostrar-se

tranquilo a *todo* momento, não é, na maioria dos casos, senão tonto ou estúpido, e tem tanto direito de considerar-se “simples” ou “natural” como o que poderia ter um *cockney* almofadinha¹²⁸ ou a bela adormecida do museu de cera.

A “singularidade”, a uniformidade e a monotonia de Hawthorne, em seu mero caráter de “singularidade” e sem referência ao que *seja* a singularidade, bastariam para tirar-lhe qualquer chance de apreciação popular. Mas é claro que não podemos assustar-nos com seu fracasso neste terreno quando o vemos incorrer na monotonia no pior dos pontos possíveis, nesse ponto que, por ser o mais distanciado da natureza, encontra-se também mais distante do intelecto popular, de seu sentimento e de seu gosto. Refiro-me à corrente alegórica que envolve por completo a maioria de seus temas e que, em certa medida, interfere no desenvolvimento direto de todos eles.

Pode-se aduzir pouco em defesa da alegoria, seja qual for seu emprego ou sua forma. A alegoria apela, sobretudo, à fantasia, isto é, a nossa aptidão para adaptar o real ao irreal – para adaptar, em suma, elementos inadequados. A conexão assim estabelecida é menos inteligível que a de “algo” com “nada”, e tem menos afinidade efetiva do que podem ter a substância e a sombra. A mais profunda emoção que produz a mais feliz das alegorias, *enquanto* alegoria, é somente uma vaga, muito vaga satisfação pelo esforço do escritor que superou uma dificuldade, e que, a nosso ver, era preferível que nem tivesse tentado superar. A falácia da ideia de que a alegoria, em qualquer de seus modos, possa reforçar uma verdade – que a metáfora, por exemplo, tanto ilustra quanto embeleza um argumento –, pode ser prontamente demonstrada. Sem muito trabalho, pode-se provar que a verdade é justamente o contrário, mas estes são temas alheios a meu atual propósito. Uma coisa é clara: se, alguma vez, uma alegoria obteve algum resultado, foi à custa da aniquilação da ficção. Ali, onde o sentido alusivo corre através do sentido óbvio, numa corrente subterrânea *muito* profunda, de modo que não interfira jamais com o fluxo superficial, a menos que assim o queiramos, e de modo a não mostrar-se, a menos que a *chamemos* à superfície, somente ali a alegoria pode ser consentida para o uso adequado na narrativa de ficção. Mesmo nas melhores circunstâncias, sempre interferirá na unidade de efeito que, para o artista, vale por todas as alegorias do mundo. Mas o que ela mais prejudica, e da maneira mais vital, é esse ponto de máxima importância para a ficção: a seriedade ou verossimilhança. Que *Pilgrim’s Progress* seja um livro ridiculamente superestimado, que deva sua aparente popularidade a esses acidentes da

¹²⁸ O malandro seria um bom equivalente em português. Cortázar, numa tradução de grande beleza, mas de pouco rigor científico, pois misturou, como se fossem uma só duas resenhas, preferiu traduzir por *dandy* de arrabal. Mantive o sentido original porque a expressão *cockney exquisite* trai o preconceito de Poe em relação aos londrinos dos bairros pobres.

literatura crítica que os críticos compreendem de sobra, é uma questão sobre a qual todas as pessoas bem pensantes não de estar de acordo, mas todos os prazeres derivados de sua leitura advém diretamente da capacidade do leitor de esquecer seu verdadeiro propósito, da capacidade de livrar-se da alegoria – ou da sua incapacidade de compreendê-la. *Undine*, a obra de De la Motte Fouqué, é o melhor e mais notável exemplo de alegoria bem realizada, com visões sugestivas, acercando-se da verdade numa *oposição* nada inoportuna e, portanto, não desagradável.

Não obstante, as razões evidentes que têm impedido a *popularidade* do Sr. Hawthorne não bastam para condená-lo aos olhos dos poucos que pertencem propriamente aos livros, e, aos quais os livros, talvez, não pertençam tão propriamente. Estes poucos estimam um autor não como o público, que se baseia somente no que aquele faz, mas pela capacidade que ele tem de fazer. Sob este ponto de vista, Hawthorne ocupa, entre os literatos da América do Norte, uma posição muito parecida com a de Coleridge, na Inglaterra. Estes poucos a que aludo, além disso, sofrem de certa deformação do gosto, que o longo estudo dos livros como meros livros não deixa jamais de produzir, e não se acham em condições de perceber os erros de um *scholar* como tais. A todo momento, esses cavalheiros mostram-se propensos a pensar que é o público que está equivocado, antes de supor que um autor educado o esteja. Mas a simples verdade é que todo escritor que se propõe a impressionar o público estará *sempre* enganado se não conseguir fazer o público sofrer essa impressão. Naturalmente, não cabe a mim dizer em que medida o Sr. Hawthorne tem se dirigido ao público, mas seus livros estão cheios de evidências internas de terem sido escritos para si mesmo e para seus amigos.

Tem havido, por longo tempo, um infundado e fatal preconceito literário que nossa época terá a seu encargo aniquilar: a ideia de que o mero tamanho de uma obra deva pesar consideravelmente em nosso exame de seus méritos. O mais mentecapto dos autores de resenhas das revistas trimestrais não o será a ponto de sustentar que no tamanho ou no volume de um livro, abstratamente considerados, haja algo que possa despertar especialmente nossa admiração. É certo que uma montanha, através da sensação de magnitude física que provoca, afeta-nos com um sentimento de sublimidade, mas não podemos admitir semelhante influência na contemplação de um livro, nem que se trate de *The Columbiad*. As próprias revistas trimestrais não admitiriam isso. No entanto, como devemos entender essa contínua conversa fiada sobre o “esforço sustentado”? Admitindo-se que tão sustentado esforço haja criado uma epopeia, admitiremos o esforço (se isso é coisa de se admirar), mas não a epopeia em si por conta daquele. Em tempos vindouros, o bom senso insistirá provavelmente em medir uma obra de arte pela sua finalidade, pela impressão que provoca, antes que pelo tempo

que se levou a chegar à finalidade, ou pela extensão do “sustentado esforço” necessário para produzir tal impressão. A verdade é que a perseverança é uma coisa e o gênio outra muito distinta, embora todos os transcendentalistas do paganismo os confundam.

Numa crítica sobre Simms, o último número de *North American Review*, repleto de ideias desajeitadas, “honestamente confessa que tem uma pequena opinião sobre o mero conto”. A honestidade da confissão é, não em pequeno grau, garantida pelo fato de que essa revista até agora nunca foi reconhecida por expressar publicamente uma opinião que *não* fosse mesmo muito pequena.

Para o exercício do mais alto gênio, o conto propicia o melhor campo para o desenvolvimento do domínio completo da prosa. Se me pedissem para dizer em que área esse gênio poderia dispor de seus poderes com maiores vantagens, responderia sem hesitação “que numa composição de um poema rimado que não precisasse de mais de uma hora para ser lido com atenção”. Somente dentro deste limite pode a nobre ordem da poesia existir. Já discuti esse tópico noutros lugares e vou repetir aqui apenas que a frase “um longo poema” contém um paradoxo. Um poema precisa excitar intensamente. O excitamento é sua província, é sua essencialidade. Seu valor está no raio de ação de seu (elevado) excitamento. Mas toda a excitação é, por uma necessidade psíquica, transitória. Isto não pode ser sustentado através de um poema de grande extensão. No decurso de uma hora de leitura, no máximo, a excitação esmorece, falha. Um poema, de fato, não pode ser mais longo que isto. Embora cansados com o *Paraíso perdido*, os homens admiram as platitudes que *inevitavelmente* seguem-se a outras platitudes, com intervalos regulares (com depressões entre ondas de excitação), até que o poema (que, considerado adequadamente, não é mais que uma sucessão de poemas breves), tenha sido trazido até o final. Descobrimos, então, que a soma de nosso prazer e desprazer chegou bem perto da igualdade. Por estas razões, o absoluto, derradeiro e acumulado efeito produzido por um poema épico sob o sol é uma insignificância. “A *Iliada*”, em sua forma épica, tem mas é uma existência imaginária. Admitindo que seja real, entretanto, só posso dizer que se baseia num primitivo senso de Arte. A melhor coisa que se pode dizer sobre o épico moderno é que ele é uma imitação de venda de cabra-cega. Aos poucos, essas proposições serão entendidas como evidentes, e, nesse meio-tempo, suas verdades não serão inteiramente prejudicadas por serem, em geral, condenadas como falsificações.

Por outro lado, um poema *muito* breve pode produzir uma impressão nítida ou vívida, mas jamais profunda ou duradoura. A alma não se emociona profundamente sem certa continuidade de esforço, sem certa duração na reiteração do propósito. Deve haver aquele gotejar constante da água sobre a pedra, aquela pressão firme do sinete sobre o lacre de cera.

De Berangér criou brilhantes composições, pujantes e comovedoras, mas como a todos os corpos carentes de peso, falta-lhes impulso de movimento e não chegam a satisfazer o sentimento poético. Brilham e excitam, mas por falta de continuidade, não chegam a impressionar com profundidade. A brevidade excessiva, na verdade, pode degenerar em epigramatismo, mas esse perigo não evita que a extensão excessiva seja um pecado ainda mais imperdoável.

Se me pedissem para designar o tipo de composição que, depois do poema tal como o sugeri acima, preenchesse melhor as exigências de gênio e oferecesse um campo de ação mais vantajoso, pronunciar-me-ia sem vacilar pelo conto breve, em prosa. Deixamos fora dessa questão, *é lógico*, a História, a Filosofia, e outras matérias do mesmo tipo. Eu disse *é lógico*, e apesar das barbas brancas. Estes tópicos de escultor, no final das contas, serão melhor ilustrados pelo que o mundo discriminador, que torce o nariz para os panfletos monótonos, concordou em designar de *tolerável*. Por razões análogas àquelas que tornam objetável a leitura extensa de um poema, *é objetável* também a leitura extensa de um romance comum. Quando não podemos lê-lo de uma assentada, deixamos de usufruir dos imensos benefícios da *totalidade*. Interesses mundanos, intervindo durante as pausas de uma leitura atenta, modificam, neutralizam e anulam as impressões pretendidas. A simples interrupção na leitura poderá, por si só, ser suficiente para destruir a verdadeira unidade. No conto breve, no entanto, o autor é capaz de levar adiante seu inteiro propósito sem interrupção. Durante a hora de leitura atenta, a alma do leitor estará sob controle do escritor.

Um hábil artista literário construiu um conto. Se é prudente, não terá elaborado seus pensamentos para ajustar os incidentes, senão que, depois de conceber cuidadosamente certo *efeito* único e singular, inventará os incidentes, combinando-os da maneira que melhor o ajudem a lograr o efeito preconcebido. Se sua primeira frase não tender já à produção do dito efeito, significa dizer que fracassou no primeiro passo. Não deveria haver uma só palavra em toda a composição cuja tendência direta ou indireta não se dirigisse ao desígnio preestabelecido. Com esses meios, com esse cuidado e habilidade, conseguir-se-ia, enfim, uma pintura que deixaria na mente do contemplador um sentimento de plena satisfação. A ideia do conto foi apresentada sem mácula, pois não sofreu nenhuma perturbação. Isso é algo que no romance não se pode conseguir jamais. A brevidade indevida é aqui tão recusável quanto no romance, mas deve-se evitar ainda mais a excessiva extensão.

Existem muitos espécimes americanos de contos habilmente construídos – não me refiro a outros pontos, alguns deles mais importantes que a construção. Deste conjunto, não conheço nenhum melhor que “Murder will out”, do sr. Simms, e mesmo esse tem evidentes

defeitos. As narrativas de “Tales of a traveler”, de Irving, são graciosas e comoventes. “The young Italian” é especialmente bom – mas não há um único na série que possa ser elogiado como totalidade. Em muitos deles o interesse é subdividido e dissipado, e suas conclusões são insuficientemente *climáticas*. No que tange aos mais altos requisitos de composição – vigor do pensamento, pitoresca combinação de incidentes, e assim por diante – as histórias da revista de John Neal distinguem-se, mas elas vagueiam demais e, invariavelmente, falham justamente quando encaminham-se para o final, como se o escritor tivesse recebido um súbito e irresistível chamado para almoçar, e ele impusesse a si mesmo finalizar a sua história antes de ir. Um dos mais felizes e melhor acabados contos que já vi é “Jack Long; or The shot in the eye”, de Charles W. Webber, o editor-assistente da “American Review”, de propriedade do Sr. Colton. Mas, na habilidade de composição, os contos de Willis, penso eu, ultrapassam qualquer outro escritor americano, com exceção do Sr. Hawthorne.

Preciso adiar para uma melhor ocasião a discussão completa das peças individuais do volume que tenho agora nas mãos e apressar-me a concluir essa resenha com um sumário de seus méritos e deméritos.

Hawthorne é peculiar, mas não original, exceto nessas fantasias minuciosas e pensamentos detalhados, que seu constante esforço de originalidade priva da devida apreciação, distanciando-o do olhar do *público*. O Sr. Hawthorne ama excessivamente a alegoria e enquanto persistir nela não poderá esperar nenhuma popularidade. Mas não haverá de persistir, pois a alegoria encontra-se em contradição com a natureza dele, que sempre se expressa melhor quando deixa de lado os misticismos de seus *Goodman Browns* e suas *The white old maid* para entregar-se ao saudável, jocundo, embora atemperado, clima de seus *Wakefield's* e *Little Annie's ramble*. Na verdade, sua tendência à “mania” metafórica foi, inequivocamente, bebida na atmosfera de falange e falanstério em que viveu por tanto tempo, lutando para respirar um pouco de ar puro. Hawthorne tem tudo de universal, mas falta-lhe ainda o pessoal, o exclusivo. Possui o estilo mais puro, o gosto mais fino, a erudição, o humor delicado, o dramatismo comovedor, a imaginação radiante e a mais consumada engenhosidade. Tem-se mostrado um *bom* místico com todas essas qualidades. Mas, por acaso, algumas dessas qualidades poderiam impedir-lhe de ser duplamente bom num mundo de coisas simples, honestas, sensatas, tangíveis, sensíveis e compreensíveis? Que o Sr. Hawthorne emende a sua pena, procure um frasco de tinta visível, abandone sua Velha Morada, rompa com o Sr. Alcott, enforque (se possível) o diretor de *The Dial*, e jogue aos porcos todos os números que tenha de *The North American Review*.

Referências

KIEFER, Charles. A poética de Edgar Allan Poe. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 44, n.2, p. 11-15, abr./jun. 2009.

POE, Edgar A. Primeira, segunda e terceira resenhas de Edgar Allan Poe sobre *Twice-Told Tales*, de Nathanael Hawthorne. *Bestiário - revista de contos*. Tradução de Charles Kiefer. Porto Alegre, v.1, n.6, 2004. Disponível em: http://www.bestiario.com.br/6_arquivos/resenhas_poe.html. Consulta em 24 de agosto de 2016.

ENTREVISTA

A seção ENTREVISTA surge nesta edição e publica entrevistas com autores e pesquisadores do âmbito das letras e da literatura. Os escritos aqui apresentados não passaram pelo sistema de avaliação estabelecido para o DOSSIÊ.

Entrevista: Charles Kiefer

Ana Marcia A. Siqueira¹²⁹

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Sayuri Grigório Matsuoka¹³⁰

Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Michel Miron de Melo¹³¹

Camile Holanda Queiroz¹³²

Natelli Lopes Almeida¹³³

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Página |
319

Charles Kiefer tem uma vasta experiência no campo literário, escritor consagrado com três **Prêmios Jabuti** (1985, com a novela *O Pêndulo do Relógio*; 1993, com o livro de contos *Um Outro Olhar*; 1996, com *Antologia Pessoal*), além de outras premiações, publicou mais de 30 livros no Brasil, na França e em Portugal. Esse prolífero número de títulos está materializado em romances, contos, novela, poesia, crítica e tradução. Sua obra também foi adaptada para o cinema, pelo diretor Paulo Nascimento: *O chapéu* (1996), *Dedos de pianista* (1997) e *Valsa para Bruno Stein* (2007); e para o teatro: *Escorpião da sexta-feira* (2006) e *Quem faz gemer a terra* (2002). Habitado ao ofício, o escritor gaúcho foi professor de Teoria da Literatura e Escrita criativa na Faculdade de Letras (Graduação e Pós-Graduação) da PUCRS, onde atuou como coordenador do Grupo de Estudos e Pesquisa Literatura e Kabbalah. Possui Graduação (1994), Mestrado (1996) e Doutorado (2003) em Teoria da Literatura. Recebeu, por sua tese, o Prêmio Mario de Andrade, concedido pela Biblioteca

¹²⁹ Doutorado em Literatura Portuguesa pela USP (2007). É professora Associada do Departamento de Literatura e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará e coordenadora do grupo Vertentes do Mal na Literatura.

¹³⁰ Doutora em Literatura Comparada. Professora bolsista da Especialização em Semiótica Aplicada à Literatura e Áreas afins da Universidade Estadual do Ceará.

¹³¹ Graduado em Jornalismo pela Universidade Federal do Ceará (2017), possui especialização em Escrita Literária Pela UNIFB (2019). É um dos autores da coletânea *Todos os Tempos do Universo* (2019).

¹³² Bacharel em Turismo pela Universidade de Fortaleza (2003), Pós-Graduação em Arte e Educação pelo IFCE (2007) e Mestrado em Comunicação pela Universidade Federal do Ceará (2016). Recentemente terminou Especialização em Escrita Literária na FBUi (2019).

¹³³ Possui Graduação em Pedagogia pela Universidade Estadual Vale do Acaraú (2014) e Especialização em Língua Inglesa pela Uniaméricas (2016). Atualmente é graduanda de Letras, Licenciatura em Inglês, pela Universidade Federal do Ceará.

Nacional ao melhor Livro de Ensaio publicado no Brasil em 2012. Atualmente dedica-se a ministrar oficinas literárias particulares, em que ensina as diferentes técnicas de composição ficcional.

A *Entrelaces*, por meio da professora Ana Marcia Siqueira, conversou com Kiefer sobre a experiência de traduzir Edgar Allan Poe em uma faceta teórica. A finalidade desta entrevista, realizada em 25 de junho de 2020, por e-mail, é compreender mais o processo de tradução efetivado pelo escritor e tradutor e contribuir para a divulgação da produção crítica de Edgar Allan Poe, especialmente de suas resenhas.

Entrevista:

AMS: Prezado Charles Kiefer, começo por agradecer por sua disposição em responder a essa entrevista que trata de um momento um tanto distante de sua trajetória, a tradução das Resenhas de Edgar Allan Poe sobre *Twice-told tales*, de Nathanael Hawthorne. As questões a seguir foram elaboradas em conjunto com Sayuri Matsuoka, Michel M. de Melo, Camile H. Queiroz e Natelli L. Almeida, membros do grupo de pesquisa Vertentes do mal na literatura por mim coordenado.

Creio que esta tradução está relacionada às pesquisas e estudos realizados para sua tese de doutorado “Uma poética do conto: a variante da modernidade ocidental” defendida em 2003. A tradução foi publicada no ano seguinte (2004). Tanto em sua tese, quanto em artigos posteriores você considera que Poe foi o primeiro a elaborar uma reflexão moderna sobre o conto. Este foi o estímulo para a publicação de sua tradução?

CK: Eu havia saído da Editora Mercado Aberto e tinha fechado um contrato com a Editora Leya, que estava começando as suas atividades no Brasil. Eu tinha publicado uma versão menor da obra pela editora anterior e aí resolvi publicar a tese completa com a Editora Leya, o que deve ser uma chatice para o leitor não-acadêmico. Esse foi o estímulo.

AMS: Quando publicou esta tradução, você já era um escritor premiado com mais de duas dezenas de livros. A tua vasta experiência como escritor o auxiliou no processo de tradução? Existe essa interlocução das duas habilidades?

CK: Sempre gostei muito de traduzir, especialmente do espanhol para o português. Chamava isso de trabalho de “entressafra”. Quando não tinha nada de ficção para fazer, fazia traduções. Um modo de continuar trabalhando com produção de texto.

Hoje traduzo textos de *Kabbalah*, que podem ser lidos em meu blog: <https://gannaul.blogspot.com.br/>

AMS: O trabalho do tradutor é fundamental para quem trabalha com literatura ou a aprecia e quer ler autores de diferentes nacionalidades, entretanto, no Brasil, parece que ainda há uma certa invisibilidade muito comum a essa atividade. Essa questão já pesou de forma negativa para você?

Página |
321

CK: Não sei se pesou ou pesa de forma negativa, mas eu sempre observo quem é o tradutor de um texto. Hoje, dou aulas de *kabbalah*, tenho centenas de alunos aqui no Sul, em outros estados e em vários outros países, como Portugal, Espanha, Alemanha, Itália. Com a pandemia, aumentei muito o número de alunos, pois dou aulas por Zoom. Chego a usar 11 ou 12 traduções diferentes de um mesmo texto, uma mesma passagem. É divertido e enriquecedor. Às vezes, depois de 11 ou 12 traduções diferentes, eu ainda encontro alguma outra possibilidade de tradução, já que os originais são em hebraico ou aramaico. O aramaico é uma língua extraordinariamente rica e poética.

AMS: Qual o seu ponto de vista sobre o papel do tradutor em relação à querela tradução como versão ou como transposição? É válida para você a consideração de que o tradutor acaba se tornando um co-autor da obra, visto que não há um consenso sobre isso?

CK: Para mim é pacífico. Não existe tradução. O que existe é transliteração. Quando alguém tenta uma tradução, produz sempre uma traição. No caso da transliteração, recebemos uma licença poética e nos tornamos coautores. Os tradutores deviam receber a metade dos direitos autorais. Se nem no idioma pátrio existem sinônimos, como podemos imaginar que existiriam termos “traduzíveis”?

AMAS: Qual a maior dificuldade em traduzir uma interpretação de uma obra tão antiga e reconhecida internacionalmente?

CK: Trazer para a língua-de-chegada o espírito e a força da língua-de-partida. Nisso se revela (ou não) o bom transliterador.

AMS: Em seus estudos, você afirma que Poe influenciou escritores de vários

países ainda no século XIX e também no século XX. O que seria esse caráter “universal e atemporal” nas obras de Poe que conseguem se comunicar com leitores e escritores de regiões, culturas e épocas tão distintas?

CK: Essa questão daria uma nova tese de doutorado, não me arrisco a responder em meia dúzia de linhas.

AMS: O que o leitor do século XXI tem a apreciar e/ou apreender de Poe? Quais seriam as características ou aspectos presentes nesta obra que ainda falam ao leitor contemporâneo?

CK: O mesmo que apreciamos e aprendemos com qualquer tipo de boa literatura: literatura como relicário de uma língua; literatura como prazer emocional; literatura como documento cultural de uma época já passada; literatura como estuário de civilização e cultura.

AMS: Em quais autores brasileiros você reconhece influência ou afinidade com a narrativa de Poe?

CK: Como demonstro no primeiro capítulo da tese, a influência de Poe, ele mesmo fruto da velocidade e da concorrência capitalista, é profunda e se manifesta em todo e qualquer contista brasileiro, já que Poe ajudou a configurar a própria forma do conto moderno. Se alguém escreve um conto, é influenciado por Poe, mesmo que nunca o tenha lido. Autores-fundantes, como Poe, têm essa característica. São como os mitos-fundantes, ninguém escapa deles.

AMS: A unidade de efeito ou de impressão defendida por Poe, bem como a superioridade do conto sobre o romance, ganham novo fôlego nos dias de hoje, em que redes sociais parecem moldar, senão impor, tempos de leitura cada vez menores?

CK: Escrevi um texto sobre isso muito tempo antes de acontecer, antes do aparecimento da Internet. Está publicado em algum lugar por aí. Acho que se chamou “O futuro do livro” ou “Nova forma”. Sei lá. Pessoalmente, não concordo com a ideia de superioridade de uma forma sobre a outra. Como eu dizia aos meus alunos de Escrita

Criativa, na PUC: Literatura não é corrida de cavalos. Cada escritor é único. Cada forma é única. O que nos faz gostar mais deste ou daquele é a “semelhança de forma” que compartilhamos com determinado autor. Virgínia Woolf achava o James Joyce intragável. Eu acho os dois intragáveis. E todo leitor tem o direito de me achar intragável.

AMS: O romance estaria para o chamado “textão” - textos longos postados no Facebook (pouco lidos e criticados por essa geração digital) - assim como o conto estaria para os 140 ou 280 caracteres impostos pelo Twitter? É possível fazer esse paralelo entre o conto como texto ideal para efetivação da “unidade de efeito” e o texto curtíssimo preferido nas redes sociais?

CK: A questão não é de veículo, mas de estrutura de texto. Um conto com bom *mythós* será bom em livro ou na internet. O que há é uma forma diferente de se ler no texto impresso ou na tela. Também já escrevi, teoricamente, sobre isso, e está em algum lugar. No livro, a gente vira as páginas. Na internet, a gente rola o cursor e lê para baixo. Isso altera as sinapses que formamos durante a leitura, altera a nossa percepção, fruição e etc. Um dia, no futuro, vão estudar os efeitos dessa questão na humanidade. Não digo que seja bom ou ruim. É diferente. E esses leitores serão seres humanos diferentes. Todos os conflitos nascem do fato de que não aceitamos (e por isso não entendemos) o que é diferente. O diferente nos assusta. Quando devia ser o contrário, devíamos admirar aquilo que não somos nós. Nunca exigi que meus alunos e alunas de Universidade fossem “leitores de livros”. Bem, mas isso já é outro assunto e não estava na pergunta.

